

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

GISELE DE OLIVEIRA BOSQUESI

**As referências mitológicas e a
construção do humorismo em
Racconti surrealisti e satirici, de
Alberto Moravia**

São José do Rio Preto
Junho de 2011

GISELE DE OLIVEIRA BOSQUESI

**As referências mitológicas e a
construção do humorismo em
Racconti surrealisti e satirici, de
Alberto Moravia**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras, Área de Concentração em Teoria da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.
Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos

São José do Rio Preto
Junho de 2011

Bosquesi, Gisele de Oliveira.

As referências mitológicas e a construção do humorismo em
Racconti surrealisti e satirici, de Alberto Moravia / Gisele de Oliveira
Bosquesi. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2011.
146 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. 2. Mitologia clássica –
História e crítica. 3. Intertextualidade. 4. Moravia, Alberto, 1907-1990
– *Racconti surrealisti e satirici* – 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

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

GISELE DE OLIVEIRA BOSQUESI

**As referências mitológicas e a construção do humorismo em
Racconti surrealisti e satirici, de Alberto Moravia**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para obtenção do grau de Mestre em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP – IBILCE – Campus de São José do Rio Preto.

São José do Rio Preto, 1 de agosto de 2011.

Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos (Orientadora)

Professora Livre-Docente – UNESP – IBILCE – São José do Rio Preto–SP

Prof. Dr. Márcio N. Thamos

Professor Doutor – UNESP – FCL – Araraquara – SP

Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro

Professora Livre-Docente – UNESP – IBILCE – São José do Rio Preto–SP

Agradeço

Primeiramente, aos meus pais José e Márcia e ao meu avô Joaquim por serem a família mais coruja que eu conheço e torcerem por mim em todos os momentos.

Ao meu irmão Nicolas, que na hora de dormir ainda pede a “história do Ícaro” e aprendeu que deve voar com cautela.

Ao George, meu companheiro de vida, pelo apoio incondicional.

Às meninas da Casa das Sete, amigas queridas com as quais eu tive o prazer de dividir o lar mais divertido da cidade.

À minha querida orientadora Maria Celeste Tommasello Ramos, pelos sete anos de confiança e encaminhamento durante a Graduação e a Pós-Graduação.

Aos professores Claudio Aquati e Gentil de Faria, pelas valiosas observações feitas no Exame de Qualificação.

À AREX, que me concedeu a oportunidade de enriquecer a pesquisa por meio do Intercâmbio Cultural com a *Università degli Studi di Perugia* – UNIPG, e aos professores Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade e Brunello Natale de Cusatis, por me auxiliarem, respectivamente no Brasil e na Itália, em relação ao Intercâmbio.

Finalmente, à FAPESP, que me concedeu a bolsa para que me dedicasse integralmente à pesquisa.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo, primeiramente, analisar o diálogo intertextual entre os contos de *Racconti Surrealisti e Satirici*, do escritor italiano Alberto Moravia, e a Mitologia greco-romana. Utilizando as concepções de Laurent Jenny e Julia Kristeva, estudaremos a relação entre os contos de Moravia e a Mitologia, buscando elucidar novas leituras resultantes de tal relação. Além disso, verificaremos a presença do humor pirandelliano nos contos e na retomada intertextual, partindo da hipótese de que Moravia, ao utilizar-se dos mitos e compor tais contos em chave metafórica, pôde veicular sua crítica à realidade existencial italiana, relacionada aos acontecimentos da primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Alberto Moravia; Mitologia greco-romana; intertextualidade; humorismo.

Abstract

*The aim of the present study is to analyze, firstly, the intertextual dialogue between the short stories of **Racconti Surrealisti e Satirici**, by the italian writer Alberto Moravia and Greek and Roman mythology. Based on the studies of Laurent Jenny and Julia Kristeva, we intend to observe new meanings brought to the narratives as a result of that dialogue. Furthermore, we aim at verifying the presence of humor, as defined by Luigi Pirandello, in those short stories and in the intertextual relation, based on the hypothesis that Moravia, by using myths and by composing his narratives as metaphors, could witness the italian existential reality related to the happenings in the first half of twentieth century.*

Keywords: Alberto Moravia; Greek and Roman Mythology; intertextuality; humorism.

Sumário

	página
1. Introdução	7
2. Referências Mitológicas em <i>Racconti surrealisti e satirici</i>	
2.1 Um caso de Paródia	16
2.2 A crítica	29
2.3 Ambientação Burguesa	37
2.4 Pequenas Biografias	65
2.5 O Elemento Onírico	94
2.6 O contato com a realidade	108
2.7 Sociedades Alternativas	117
3. Conclusões	135
4. Bibliografia	139

1. Introdução

Em *Racconti surrealisti e satirici*, o diálogo com a Mitologia é abundante, e o autor, nestes contos, ora utiliza-se do universo clássico, ora cria suas próprias fábulas ou retoma personagens históricos a fim de articular tal realidade, conceitualmente distante, àquela própria, denunciando suas incongruências e seus efeitos sobre o indivíduo.

Nosso objetivo geral é, então, estudar a relação intertextual entre a obra *Racconti surrealisti e satirici* e a Mitologia greco-romana. A escolha por estudar a Mitologia dentro dos contos moravianos foi motivada, principalmente, pela versatilidade das narrativas e figuras mitológicas. Como se verá mais adiante, a Literatura e a Mitologia estão intimamente ligadas, de modo que os Mitos retomados também podem ser lidos levando-se em conta seu percurso literário, e não apenas sua simbologia no imaginário popular. A observação do diálogo com a obra de Alberto Moravia nos levou à hipótese de que os Mitos apresentam temas importantes para a leitura dos contos estudados.

A obra que compõe nosso corpus foi traduzida para o português por Álvaro Lorencini e Letícia Zini e publicado pela editora Difel em 1986, e utilizaremos tal tradução para a exposição dos excertos em língua portuguesa, colocando o original italiano em nota de rodapé.

Alberto Moravia, cujo nome de batismo é Alberto Pincherle, nasceu em Roma, no ano de 1907, e, desde muito jovem, dedicou-se à arte de escrever. Na juventude, Moravia sofria de tuberculose óssea, e, por causa da doença, foi obrigado a permanecer longos períodos em absoluto repouso. Mesmo não sendo possível frequentar a escola de maneira regular, dedicou-se à leitura de clássicos. Iniciou sua carreira publicando em periódicos, e trabalhou por muitos anos para o jornal *Il corriere della sera*, escrevendo,

sobretudo, relatos de viagem. Para tal ofício, viajou para diversos lugares, entre eles China, Índia, Estados Unidos, Grécia, México e Brasil. Sua primeira publicação literária foi o romance *Gli indifferenti*, em 1929.

O principal alvo das narrativas de Moravia, tanto nos romances quanto nas narrativas breves, é o indivíduo burguês, cuja alienação é posta em foco, e a temática moraviana presta-se a observar vícios tipicamente humanos, constituindo, segundo Mascaretti (2007) um catálogo de mesquinhez do indivíduo. A alienação, termo-chave para a compreensão da realidade existencial retratada por Moravia, é, de forma geral, o conceito que traduz a conflituosa relação entre indivíduo e realidade, e será bastante retomado ao longo do presente estudo.

A primeira coletânea de contos que publicou, em 1935, intitula-se *La bella vita*, e compreende duas das suas narrativas curtas (classificadas pelo autor como *novelle*) mais célebres: “*Cortigiana stanca*” e “*Delitto al circolo del tennis*”. Esta última, segundo Tessari (1985), alude à degradação moral da burguesia e constitui uma denúncia ao gesto gratuito, com o qual o personagem burguês procura curar-se da própria indiferença.

Muitos críticos apontam para o caráter pioneiro do existencialismo moraviano, e seu estilo fortemente descritivo, juntamente com o teor ideológico de suas obras, levou-o a ser caracterizado também como neorrealista, ainda que o escritor tenha declarado não se identificar totalmente com tal projeto literário.

Sob a acusação de imoralidade, Moravia deixou, em meados da década de 30, de ter boas relações com o fascismo. Tais relações pioraram à medida que o escritor identificava-se cada vez mais com as idéias antifascistas. No entanto, a motivação de seus escritos, conforme revelou em autobiografia, era puramente literária.

Em 1941, publicou o romance *La Mascherata*, o qual foi retirado das bancas logo na segunda edição. Tal romance satirizava uma imaginária ditadura em um também imaginário país centroamericano. Neste período, Moravia foi proibido de assinar seus escritos nos jornais, escolhendo, então, o transparente pseudônimo de “Pseudo”. Já a partir de 1943, desta vez com o intuito de escapar da perseguição nazista, passou nove meses nas montanhas nas imediações de Fondi, em meio a camponeses e em condições precárias. O próprio autor, em autobiografia, afirma que essa foi uma das experiências mais marcantes da sua vida, e o romance em *La Ciociara*, de 1957, é em grande parte ambientado na região de Fondi.

A produção literária de Moravia, pode-se dizer, relaciona-se de modo particular ao contexto histórico que a origina, e o escritor identifica-se declaradamente com o papel de testemunha da realidade. Entre outros aspectos de tal contexto, sua obra apresenta a decadência da burguesia consolidada como grupo social no início do século XX e seu desejo de manutenção, a superficialidade e a futilidade das relações interpessoais e as incongruências existenciais originadas pela guerra e pela ditadura.

Segundo Nello Ajello (MORAVIA, 1986b), em Moravia coincidem a maestria artística e o peso sociológico de organizador cultural, às vezes como homem de poder, fato também observado por Tessari (1985) ao comentar a obra moraviana *L'uomo come fine* (1964). Abordaremos tal coletânea de ensaios como base teórica, em alguns momentos do presente estudo, visto que realiza simbolicamente, ainda segundo Tessari, tal consciência, em Moravia, entre o papel de artista e o de homem público formador de opinião, recolhendo ensaios de teoria crítica sobre Literatura, Política e reflexões sobre os principais componentes da cultura da época.

Suas obras foram traduzidas para inúmeras línguas. Entre muitas viagens e publicações, foi eleito, em 1984, deputado pelo Partido Comunista Italiano ao

Parlamento europeu, sendo-lhe no ano seguinte conferido o título de “Personalidade europeia”. Morreu em 1990, deixando um volume significativo de obras escritas, e algumas delas foram publicadas postumamente.

A respeito da coletânea *Racconti surrealisti e satirici*, Pandini (1973) comenta a respeito da necessidade de se levar em conta a data e as condições da composição da obra. Antes da publicação em volume único, em 1956, os contos foram publicados em dois volumes: *I sogni del pigro* (1940) e *L'epidemia* (1944), todos eles publicados pela editora *Bompiani*. O crítico chama a atenção para a nuance metafórica de tais contos, até então praticamente inexistente na obra moraviana, afirmando que o procedimento da metáfora indicaria que Moravia, mesmo com a pressão da censura, não fugiu às suas obrigações como escritor, ou seja, de testemunha da realidade. De fato, Tessari (1985, p. 129) afirma que os contos são “destinados a hospedar e esconder os conteúdos de uma intenção polêmica que não poderia ser manifestado se não de forma indireta”¹ (tradução nossa)².

Ao lado da hipótese da censura proposta por Tessari, podemos delinear outra, que explica a mudança estilística operada em *Racconti surrealisti e satirici* com base na teoria de que tais contos foram motivados por uma fase de experimentalismo por parte do autor, e, portanto, fruto de novas aventuras estilísticas. A ela podemos adicionar o fato de que Moravia passou o inverno de 1938 na Grécia, o que pode ter influenciado a maior proximidade dos contos com a Mitologia Clássica, relação que na obra em questão favorece a verificada chave metafórica.

Nosso conceito de Mito provem, primeiramente, de Mircea Eliade (2002) para quem os Mitos são narrativas simbólicas e exemplares. Também consideramos as concepções de Northrop Frye (1999) e Pierre Brunel (1998) no tocante à íntima relação

¹ “destinati a ospitare e nascondere i contenuti di un'intenzione polemica che non avrebbe potuto manifestarsi se non in forma indiretta” (TESSARI, 1985, p. 129)

² A partir daqui, todas as traduções que fizemos serão seguidas da sigla “t.n.” (tradução nossa).

entre Mito e Literatura. A obra de Harvey (1987) também será constantemente abordada, uma vez que apresenta uma fonte bastante abrangente de referências à cultura clássica. No entanto, na medida do possível, buscamos apontar os textos gregos e latinos que constituem a fonte primária das referências mitológicas em questão, visto que um dos objetivos da análise intertextual, como concebemos, é indicar a relação dinâmica entre o texto que origina e o texto que absorve o tema retomado.

Como base teórica sobre intertextualidade, apoiamo-nos principalmente nas concepções de Laurent Jenny (1979) e Julia Kristeva (1974). A produção intelectual desta desenvolveu-se a partir da leitura do conceito de dialogismo proposto por Bakhtin. Para a teórica, tal conceito representa uma dinamização do estruturalismo, a qual só é possível a partir de uma concepção segundo a qual a “palavra literária” é não um ponto (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de várias escritas. A definição de texto que se propõe a partir de então foi sintetizada por Kristeva nos seguintes termos: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjectividade instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como *dupla*.” (1974, p. 72).

Na mesma linha segue Laurent Jenny (1979), que considera a intertextualidade “a irrupção transcendente dum texto noutro” (p.30), e levanta a questão do modo como o fragmento intertextual é inserido no texto. Ao dizer que há “nestas relações de texto para texto, relações de transformação” (p.30), Jenny fala sobre o trabalho de assimilação e transformação que acredita estar presente no trabalho intertextual. Nesse sentido, acredita que a intertextualidade funcione como “máquina perturbadora”, e explica: “Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do ‘cliché’ por um

trabalho de transformação” (p.45), isto é, atuar como procedimento de reativação do sentido com a finalidade de prevenir a estagnação do material textual.

Afirmando ser raro um texto ser recuperado da mesma forma em outro, sem alterações, Jenny reconhece que a retomada intertextual desenvolve o sentido do texto, atualizando-o e questionando-o. Enfim, para o teórico, “O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define.” (1979, p.45)

O presente estudo levará em conta, portanto, o aspecto crítico do olhar intertextual, buscando elucidar as novas leituras originadas no diálogo com a Mitologia greco-romana.

Temos como objetivo secundário analisar a instância humorística presente em *Racconti surrealisti e satirici*. O humorismo pirandelliano é, para nós, um conceito que auxilia a leitura do corpus pesquisado, provendo-nos de um contexto interpretativo dentro do qual analisar o diálogo com a Mitologia.

A palavra humorismo, ao ser utilizada em larga escala, ao menos na Itália, levou a um uso banalizado e a uma categorização redutora, que, segundo Pirandello (1996), nos levaria a pensar que “não se poderia sair de casa sem encontrar na rua dois ou três Cervantes e uma meia dúzia de Dickens” (p. 22). Isto é, nem sempre o que se considerou humor, ou humorismo, entendia os “contrastes secretos, as finezas sutis do verdadeiro humorismo” (p.22). Humorismo não seria, então, tudo aquilo que faz rir, conforme é acreditado ainda hoje. Pirandello então define o humor da seguinte forma:

O humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade de 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. (1996, p. 170)

Como podemos definir, então, tal sentimento do contrário? Pirandello usa especificamente a palavra *sentimento*, pois acredita que o humorismo contradiz a lógica

formal que visa abstrair os sentimentos das ideias e conferir um valor absoluto a algo que é fluido e relativo.

O humor apresenta, então, um caráter dual: é riso e dor ao mesmo tempo. Há, assim, o compadecimento diante do outro, resultante do profundo trabalho de reflexão. O contraste evidenciado humoristicamente, segundo Pirandello, está no sentimento, e não apenas em construções verbais, fingimentos retóricos, ou no evidenciamento do contrário *ideal*, como se faz no âmbito do cômico. Na verdade, o humorista, quando faz nascer a reflexão, sugere que o *ideal* é abstrato e reconhece as fraquezas humanas, às quais ele próprio está vinculado.

O humorismo, portanto, segundo o autor, é essencialmente diferente da ironia, da sátira, da burla, da caricatura e de todo o cômico em suas variadas expressões. A respeito da ironia como figura retórica, afirma que esta contém em si uma contradição fictícia entre o que se diz e o que se pretende dar a entender, isto é, um fingimento absolutamente contrário à natureza do humor. O ironizador coloca-se, portanto, em uma instância superior ao objeto ironizado, característica observada por Pirandello da seguinte forma: “O *eu*, a única realidade verdadeira, pode sorrir da vã aparência do universo” (1996, p. 24)

A contradição do humorismo, por sua vez, nunca é fictícia, mas real e essencial. É, portanto, justamente a constatação da não ficcionalidade da contradição, ou seja, a reflexão de que a incongruência retratada existe e faz parte da realidade, a responsável pelo riso ambíguo, que ao mesmo tempo é dor.

Pirandello afirma que o estado de espírito despertado toda vez que está diante de uma obra humorística é de perplexidade, e acrescenta: “eu me sinto como se mantido entre duas: gostaria de rir, rio, mas o riso me é turbado e impedido por alguma coisa que emana da própria representação” (1996, p. 136)

É mister, levando em conta a própria denominação dos contos em surrealistas e satíricos, distinguir mais atentamente o humor pirandelliano da sátira, já que nossa hipótese é a de que os contos estudados não são exatamente satíricos, ainda que apresentem alguns elementos da sátira, mas se aproximam do sentimento do contrário característico do humor. Para as noções de sátira, utilizamos as definições de Hansen (2011), que a considera um “gênero retórico-poético baixo e misto, segundo a variante do cômico que se ocupa de vícios e viciosos nocivos, em chave didático-moral” (p. 146)

Para Hansen, a sátira é então um subgênero do cômico que se ocupa, em tom vituperante e maledicente, de vícios que causam horror, e geralmente mistura-se com a caricatura, que é aceita como conveniente pelo destinatário.

O título satírico dos contos moravianos também pressupõe forçosamente uma ligação direta com o contexto histórico. De um modo geral, podemos dizer que *Racconti surrealisti e satirici* alude mais a um estado de espírito advindo do contexto histórico que a eventos específicos do contexto em si. Desta visão surge a afirmação, já apontada anteriormente, de que Moravia foi o primeiro escritor existencialista da Europa, já que compôs sua obra antes de Sartre.

Um instrumento bastante útil na compreensão da questão ideológica existencial na obra do escritor é o seu ensaio *L'uomo come fine* (1964), no qual Moravia afirma que os indivíduos de sua época foram reduzidos a instrumentos para fins que não lhe competem, como o estado, a nação ou a fábrica. Apoiado nesta tese, Moravia representa em sua obra narrativa os principais sentimentos e angústias do homem instrumentalizado, e da análise desta temática surgem palavras-chave bastante utilizadas pela crítica ao discorrer sobre as obras moravianas, entre elas a já citada alienação, o tédio, a indiferença, e inércia e a passividade.

Tal realidade existencial observada e representada por Moravia está intimamente ligada à nova paisagem mental introduzida na Europa a partir da primeira guerra mundial, que inaugura de forma definitiva, ao menos na Itália, os tempos modernos.

Assim, por meio da verificação e interpretação das alusões ou referências à Mitologia Clássica, procuraremos comprovar a nossa hipótese de que os Mitos apresentam temas importantes para a leitura dos contos, estreitamente relacionados com a realidade existencial europeia e, mais especificamente, italiana, observada e representada nos contos moravianos estudados. Para tanto, começaremos com o estudo de referências ao Mito de Ulisses.

2.1 Um caso de Paródia

O conto *La verità sul fatto di Ulisse*, foi publicado primeiramente em 1940, na coletânea *I sogni del pigro*, para depois, em 1956, fazer parte de *Racconti surrealisti e satirici*. A nosso ver, é uma das narrativas que dialogam mais explicitamente com a Mitologia greco-romana uma vez que retoma a passagem homérica em que o herói Ulisses encontra o ciclope Polifemo e a faz centro da narrativa. Seu primeiro parágrafo é o seguinte:

Tendo chegado aos ouvidos do governo da Majestade Ciclopica que um de seus súditos de nome Polifemo tinha tentado com sucesso a criação de um animal antes nunca visto, animal, pelo que se dizia, comestível e de grande rendimento, o mencionado governo, desejoso como sempre de aumentar os meios de subsistência de seu povo, deliberou enviar uma comissão de técnicos com o objetivo de apurar o que havia de verdadeiro nos boatos que lhe tinham chegado. (MORAVIA, 1986a, p.78)³

A comissão enviada para aprender sobre o novo rebanho de Polifemo ficou surpresa ao descobrir que o rebanho não existe mais, e, segundo a opinião de técnicos, não era aconselhável que se fizesse outra tentativa. Os motivos foram enumerados em um relatório a ser enviado à Majestade, e o narrador afirma que alguns trechos serão reproduzidos em seguida, e neles tomaremos conhecimento do ocorrido:

Antes de chegar aos fatos, o relatório faz um longo elogio à Polifemo, ressaltando suas qualidades como bom administrador de rebanhos: “Ocorre que, este é o ponto mais importante, ele jamais empreende ou empreendeu algo senão de maneira

³ “Giunto all’orecchio del governo della Maestà Ciclopica che un suo suddito a nome Polifemo aveva intrapreso con successo l’allevamento di un animale mai visto prima di allora, animale, a quanto si diceva, commestibile e di grande rendimento, il detto governo desideroso, come sempre, di accrescere i mezzi di sussistenza del proprio popolo, deliberò di inviare una commissione di tecnici allo scopo di appurare quanto ci fosse di vero nelle voci che gli erano prevenute.” (MORAVIA, 1989, p. 69)

racional e científica”⁴ (1986a, p. 78) Na frase seguinte, adverte novamente sobre o caráter *racional* das criações polifemianas. O destaque à palavra, presente no conto, será comentado mais adiante. O relatório prossegue. “Polifemo conta então que, desde algum tempo, costumava encontrar na praia, sobretudo após as tempestades, exemplares isolados dessa nova espécie que ele chama de olhudos, talvez porque, de toda a fauna do reino, em lugar de um olho possuem dois.”⁵ (MORAVIA, 1986a, p. 78)

Polifemo, ao provar dessa nova iguaria, achou a carne deliciosa, cujo sabor era delicado, entre o do coelho e da rã. Um dia encontrou quarenta deles em uma caverna, dos quais cinco eram fêmeas. Teve a ideia, então, de começar um rebanho com a nova espécie, e o narrador prossegue contando que o relatório é rico em detalhes técnicos sobre os procedimentos de Polifemo nessa nova empreitada e sobre os olhudos. Em seguida, é narrada a tentativa frustrada de fazer com que os olhudos acasalassem. A respeito das fêmeas, é dito o seguinte:

A propósito das fêmeas, Polifemo fornece um dado curioso: nelas, mais do que medo, agia o desejo de cobrir-se. De fato, quando Polifemo as pegava nas mãos, embora sentisse muito bem o coração bater furiosamente naqueles pequenos corpos, seus gestos não eram tanto de medo quanto, como dizer?, de pudor.⁶ (MORAVIA, 1986a, p. 79)

Polifemo ainda observou que os olhudos eram desprovidos de fala, embora movessem a boca continuamente assim como os coelhos. Alguns deles agitavam-se continuamente em suas casinhas (que eram individuais e sempre bem providas de alimento) e outros, principalmente as fêmeas, permaneciam desanimados na palha do

⁴ “E che, questo è il punto importante, egli nulla intraprende né ha mai intrapreso se non razionalmente e scientificamente.” (MORAVIA, 1989, p. 70)

⁵ “Dice dunque Polifemo che, da qualche tempo, era solito trovare sulla spiaggia, particolarmente dopo le tempeste, esemplari singoli di questa nuova specie che egli chiama degli occhiuti, forse perché, a differenza di tutta la fauna del regno, invece di un occhio ne possegono due.” (Moravia, 1989, p.70)

⁶ “A proposito delle femmine, Polifemo fornisce un tratto curioso: che in esse più che la paura poteva la smania di celarsi. Le prendeva infatti Polifemo tra le mani e sebbene sentisse benissimo il cuore battere furiosamente in quei piccoli corpi, pure i gesti non erano tanto di paura quanto, come dire? Di pudore.” (MORAVIA, 1989, p.71)

ninho. Parecia, segundo o ciclope, uma epidemia funesta, que se agravaria posteriormente. Nos dias seguintes, encontrou alguns deles “mortos de modo estranho, isto é, três com o pescoço apertado por um laço fino preso às barras da gaiola, dois feridos no abdômen com armas de corte, e um sexto com a cabeça quebrada, parecendo ter-se atirado contra as paredes do caixote até arrebentar-se”⁷ (MORAVIA, 1986a, p.80). Tais mortes continuaram até que certa manhã, alarmado por uma fumaça negra, Polifemo percebeu que dez gaiolas haviam pegado fogo. Dado o ocorrido, o ciclope decidiu colocá-los em uma gaiola coletiva, o que os reanimou. Todos pareciam obedecer a um deles, mais robusto, e apresentavam fortes instintos sociais.

Eis que, depois de alguns dias, Polifemo encontrou mais olhudos mortos na gaiola, vítimas de uma possível violência. Enquanto observava, o líder precipitou-se sobre um deles, arrancou-lhe a cabeça, e, fincando-a na extremidade de uma vara, exibiu-a em triunfo pela gaiola. Mais alguns dias e outros olhudos morreram de formas estranhas, a que Polifemo atribuía a uma misteriosa rivalidade que havia dividido o grupo em duas facções.

O grupo fora reduzido à metade, e o ciclope então decidiu comer “em paz” os restantes. Para que recobrassem a vitalidade, soltou-os em campo aberto. Depois de embriagar-se e comer as duas fêmeas, adormeceu, e, ao acordar com uma atrocíssima dor no olho, percebeu que estava cego. O narrador ainda comenta a explicação dada por Polifemo a respeito do fato:

Deste último fato Polifemo dá uma explicação extremamente complicada. Ele diz que aqueles não eram animais mas ciclopes, embora pequenos e diferentes de nós; que todo o seu erro estava em tê-los tratado como bichos; que o chefe deles deveria

⁷ “uccisi in strana maniera, cioè tre con il collo stretto da un sottile lacciuolo assicurato alle sbarre della gabbia, due feriti all’addome come con armi da taglio, e un sesto con il capo rotto che pareva aver dato di cozzo nelle pareti della cassetta fino a sfraccellarsi.” (MORAVIA, 1989, p. 72)

chamar-se Ulisses, porque predisseram-lhe que alguém com este nome o cegaria.⁸ (MORAVIA, 1986a, p. 82)

Os autores do relatório deixam claro que, exceto esta explicação fantasiosa de Polifemo, todo o resto do relato é verdade. Cegado o ciclope, os olhudos fugiram dependurados nas barrigas dos carneiros quando eles saíram para o pasto, mas alguns ossos foram encontrados na cozinha de Polifemo, com os quais os ciclopes especialistas reconstruíram um esqueleto para deixar exposto no Museu de História Natural da Capital.

O narrador conclui, a respeito do relatório, que não se pode explicar claramente o fracasso da criação, mas, longe de condenar a inabilidade de Polifemo, sugere que este deveria ter persistido mais, dado que os olhudos são indubitavelmente animais domésticos.

Antes de refletirmos a respeito da retomada intertextual observada neste conto, conheçamos o texto e o herói mitológico retomado. Ulisses, ou Odisseu, herói que lutou a favor dos gregos na guerra de Tróia e, vencedor, embarcou em uma tortuosa viagem até Ítaca, sua terra natal, é retratado na *Ilíada* e na *Odisseia*, ambas atribuídas a Homero, apesar da obscuridade acerca da autoria. Ulisses, segundo Kohler (1995), é um personagem dotado de grande plasticidade, de tensões não resolvidas, que fascina não só nas obras homéricas, mas em outras que o retomaram. É importante lembrar que, para Homero, “o equilíbrio entre a força e a razão é o ideal da virtude do guerreiro” (CURTIUS, 1996, p. 227) e “só em Ulisses parecem confluir, em justa proporção, o heroísmo, o talento guerreiro e a sabedoria” (CURTIUS, 1996, p. 227).

⁸ “Di quest’ultimo fatto Polifemo dà una spiegazione quanto mai complicata. Dice che quelli non erano animali bensì ciclopi, seppure piccoli e diversi da noi; che tutto il suo errore era stato di considerarli bestie; che il capo di essi doveva chiamarsi Ulisse, perché gli era stato predetto che qualcuno appunto di questo nome l’avrebbe accecato” (MORAVIA, 1989, p. 74)

Enquanto a *Ilíada* foca-se na batalha entre gregos e troianos e no personagem Aquiles (alguns sugerem que ela pode ser apelidada “Aquileida”), a *Odisseia* dedica-se a retratar o turbulento regresso de Ulisses à sua terra natal, Ítaca. O poema épico inicia retratando a assembleia dos deuses para decidir se o herói deve ou não voltar para sua terra natal. O retorno dos heróis que lutaram contra Tróia, lembremos, não foi garantido a todos, e poucos conseguiram regressar à pátria sem adversidades. Tal fato é atribuído à profanação de templos, altares e outros elementos troianos dedicados aos deuses. Vernant comenta o lado negativo da vitória no seguinte trecho:

Os gregos são os vencedores. Depois de tantos anos de cerco e combates diante das muralhas de Tróia, finalmente a cidade cai. Os gregos não se contentaram em derrotá-la, assaltá-la mas a saquearam e incendiaram, graças a uma artimanha: o famoso cavalo de madeira que os troianos introduziram na cidade, pensando que se tratava de uma piedosa oferenda aos deuses. (...) Os homens foram mortos, as mulheres e crianças foram levadas como escravos, só restaram ruínas. Os gregos imaginam que a história está finalmente terminada, mas é aí que se descobre a outra vertente dessa grande aventura guerreira. De um jeito ou de outro, os gregos terão que pagar pelos crimes, pelos excessos, pela *hýbris* de que foram culpados durante o combate. (VERNANT, 2000, p. 98)

As afrontas aos deuses não cessaram com a derrubada de Tróia, de modo que a errância de Ulisses foi fruto, principalmente, da fúria de Posídon, deus dos mares, por ocasião do confronto do herói com seu filho, o ciclope Polifemo, passagem que foi retomada por Alberto Moravia no conto que analisamos. Os versos iniciais da epopeia homérica ilustram o padecimento de Ulisses e procuram justificar o fracasso de seus companheiros:

Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito
Peregrinou, dêz que esfez as muralhas sagradas de Tróia;
Muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes,
como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma,
para que a vida salvasse e de seus companheiros a volta.
Os companheiros, porém, não salvou, muito embora o tentasse,
Pois pereceram por culpa das próprias ações insensatas. (HOMERO, I, 1-7, 1992)

Pierre Vernant sugere à *Odisseia* o epíteto de “aventura humana”, pois interpreta sua sucessão de episódios como uma gradativa descida do herói rumo à morte da identidade, do tempo e da lembrança.

O conto *La verità sul fatto di Ulisse* retoma, a nosso ver, o canto IX da *Odisseia* de forma parodística. Utilizando a classificação proposta por Jenny (1979), observamos o procedimento intertextual de interversão de qualificação. Segundo essa categorização, existem quatro tipos de interversões, e são, de acordo com o teórico, processos parodísticos. No caso da interversão de qualificação, encontrada no conto analisado, a característica de ser não civilizado, outrora pertencente aos ciclopes, é transferida ao ser humano na figura de Ulisses. Os ciclopes, na *Odisseia*, são descritos da seguinte forma:

destituídos de leis, que confiados nos deuses eternos,
não só não cuidam de os campos lavrar, como não plantam nada
Tudo lhes nasce espontâneo, sem uso de arado e sementes,
trigo e cevada, bem como videiras, que vinho produzem,
de cor vermelha; na chuva de Zeus vem a vida dos frutos.
Leis desconhecem, bem como os concílios nas ágoras públicas.
Vivem agrestes, somente nos cimos das altas montanhas,
em grutas côncavas, tendo cada um sobre os filhos e a esposa
plenos direitos, sem que dos demais o destino lhe importe.
(HOMERO, IX, 107-115, 1992)

Os ciclopes homéricos não são, portanto, organizados em uma civilização, como os ciclopes moravianos.

No conto, é dito mais de uma vez que os métodos de Polifemo são absolutamente racionais e seus experimentos atestam “o alto nível de desenvolvimento científico a que chegou a nação ciclópica nos campos da zootecnia, da etnologia, da ecologia, da bioquímica e das ciências biológicas em geral”⁹ (MORAVIA, 1986a, p. 79). A discussão acerca do racionalismo é fundamental para compreender uma das

⁹ “l’alto grado di progresso scientifico a cui è giunta la nazione ciclopica nei campi della zootecnia, dell’etnologia, dell’ecologia, della biochimica, e, in generale, delle scienze biologiche” (Moravia, 1989, p. 71)

principais críticas que Moravia faz à sociedade moderna: o neocapitalismo trouxe consigo uma espécie de racionalismo exacerbado que não coloca o homem como objetivo (ou fim), mas utiliza-se dele como meio, seja em prol do bem estar da comunidade, para aumentar o rendimento da fábrica ou alcançar a glória da nação. Tais fins são perfeitamente racionais, mas, à medida que são alcançados, segundo Moravia, por meio da dor, opressão, ou até a morte dos indivíduos, tornam-se contraditórios: os mesmos homens, pois, que alcançaram o tal rendimento ou glória não conseguem sentir-se felizes ou livres (MORAVIA, 1964, p. 112).

Os humanos, no conto, não obstante o reconhecimento de Ulisses por Polifemo, que acontece ao final do conto (fato que é ignorado pelos outros ciclopes) são sempre caracterizados como animais: “A experiência ensina que as espécies domésticas (e não há dúvida que os olhudos são domésticos) são infinitamente adaptáveis”¹⁰ (MORAVIA, 1986a, p. 83).

Constatamos também a interversão dos valores simbólicos, que nos parece um desdobramento da interversão de qualificação acima comentada, pois a mudança de caracterização dos homens e dos ciclopes desloca o valor de civilização, antes característica dos homens, para o ciclope, enquanto os homens são animalizados. A interversão dos valores simbólicos é a retomada dos símbolos elaborados por um texto resultando em significações opostas no novo contexto. A perda da humanidade, a nosso ver, é o principal argumento proposto pelo conto e pela relação intertextual, e analisá-lo-emos mais adiante.

Além disso, na retomada da *Odisseia* por “*La verità sul fatto di Ulisse*”, não há conservação do gênero do texto-fonte. O texto parodiado é um poema épico, e tal gênero, no caso da tradição greco-romana, nos remete necessariamente a um universo

¹⁰ “*L’esperienza insegna che le specie domestiche (e non c’è dubbio che gli occhiuti siano domestici) sono infinitamente plasmabili.*” (MORAVIA, 1989, p. 75)

de narrativas sobre heróis e feitos grandiosos, muitas vezes apresentando um aparato mítico e sagrado.

Já o conto de Moravia – e, acrescentamos, a maioria dos textos fora do universo greco-romano que retomam sua Mitologia – não apresenta o caráter sagrado verificável nas epopeias. Enquanto estas, não obstante o seu indiscutível interesse literário, funcionam também como entretenimento e fonte do conhecimento oracular sobre os deuses, os textos subsequentes que as retomam têm por interesse as narrativas mitológicas apenas enquanto Literatura e não como Religião.

Alberto Moravia recorre, assim, à narrativa mitológica em busca das imagens que compõem o argumento do conto. Lembremos, portanto, a definição dos contos em “surrealistas e satíricos”. O autor, em *Entrevista sobre o escritor incômodo* (1986b, p. 148) afirma que os surrealistas o ensinaram a utilizar os instrumentos da sátira, entre eles o uso do belo em lugar do monstruoso, e do grande em lugar do pequeno. A composição parodística do conto utiliza, de forma análoga ao procedimento descrito por Moravia, o grandiloquente universo clássico em lugar da monstruosa opressão neocapitalista. A Mitologia, então, apresenta-se como uma fonte de imagens, arquétipos e padrões com os quais se pode facilmente dialogar e que podem ser relidos, no caso deste conto, como alegorias.

Os Mitos também constituem uma fonte se os analisarmos do ponto de vista estrutural, conforme observado por Northrop Frye (1999), que, ao discutir a motivação das formas literárias, afirma que elas não imitam a vida, mas a tradição literária, que remonta ao Mito e aos contos populares: “Os escritores se interessam pelos contos populares pela mesma razão que os pintores se interessam por arranjos de naturezas-mortas: porque ilustram princípios essenciais da narração” (1999, p.35) O teórico também afirma o seguinte:

(...) o Mito teria naturalmente o mesmo tipo de atrativo para o escritor de ficção que os contos populares. Oferece-lhe um referencial pronto, respeitável pela antiguidade, que lhe permite devotar todas as energias à elaboração de sua forma. Assim, o uso do Mito em Joyce ou Cocteau, assim como o uso do conto popular em Mann, é paralelo ao uso da abstração e de outros modos de enfatizar a forma na pintura contemporânea; o interesse de um escritor moderno pelos ritos primitivos de fertilidade é paralelo ao interesse do escultor moderno pelo entalhe em madeira primitivo (p. 38-39)

Com tal afirmação, Frye sustenta a hipótese de que o mito é uma forma de narração modelar. A esse respeito, Pierre Brunel (1998), acreditando no princípio narrativo que une o Mito à Literatura, destaca uma peculiaridade do Mito, a saber, a crueza:

o Mito põe em cena grandes, ou melhor, substanciosos acontecimentos. Ele designa cruamente situações violentas, diz fortemente aquilo que em si já é forte, dirige-se preferencialmente às imagens e aos acontecimentos marcantes. No fundo, mais do que como um *relato cru*, o Mito poderia definir-se como um *relato cru daquilo que é cru*. (p. 493)

O autor acrescenta que o contraste, além da intensidade das cenas que propõe, é característico do Mito, e este pode ser lido por meio de pares antitéticos, o que indicaria a ligação do Mito com a tragédia. Brunel ainda questiona a possibilidade de esses contrastes terem favorecido a apropriação dos Mitos pela Psicologia: “vida e morte, desejo realizado e tensão insuportável, plenitude e falta, satisfação e frustração” (1998, p. 493) são vistos sob o ponto de vista do fardo biológico e não da intenção moral. Além disso, o teórico comenta que “a narrativa Mitológica vai direto ao fato” (p. 494), podendo ser caracterizada como uma consecução de fatos, ou uma adição de cenas, ao passo que a narrativa literária preocupa-se em descrever razões, circunstâncias e efeitos.

É importante lembrar, no entanto, que a narrativa não atenua o Mito com relação à sua intensidade, e também não desautoriza seu valor. Sófocles, por exemplo, pôde dramatizar genialmente o Mito de Édipo, e, dessa forma, “a tragédia mostrava aquilo

que o Mito enunciava” (1998, p 495). Em suma, “a literatura serve de veículo para o Mito” afirma Brunel. Como já dito anteriormente, os registros literários de Mitos possibilitaram que leitores de todas as épocas posteriores tivessem acesso às narrativas Mitológicas.

Outra consideração acerca do contato entre Mito e Literatura, ainda segundo Brunel, diz respeito ao caminho inverso ao já descrito (o do Mito que se enquadra nos moldes da narrativa literária). Podemos destacar exemplos em que a Literatura reveste-se da brevidade violenta que caracteriza o Mito: quando lhe convém, ela lança mão de fragmentos de relatos crus, sem explicações referenciais, e tais fragmentos são sempre portadores de sentido. “Mas pode-se apostar que a literatura só recorre à linguagem brutal do Mito para apontar do interior uma saída fora dos códigos que ela apregoa como seus e, com isso, dotar-se de um horizonte.” (1998, p.496) .

Em “*La verità sul fatto di Ulisse*”, não verificamos a busca pela crueza do Mito em termos de estrutura devido, principalmente, ao estilo fortemente descritivo de Moravia, de modo que a relação com a Mitologia restringe-se ao nível temático.

A respeito da paródia, é pertinente reproduzir as reflexões de Giorgio Agamben (2007), uma vez que o teórico italiano nos lembra de sua origem à luz da tradição das epopeias, e sua incidência na Literatura italiana. Em uma análise de uma obra da escritora Elsa Morante, que coincidentemente foi esposa de Alberto Moravia, Agamben observa que a chave estilística de Morante é a paródia. O personagem do conto que analisa, ao consultar um dicionário em busca da definição de paródia, encontra uma definição que remonta ao final do século XVI, e vigorou durante séculos desde a publicação da *Poética*, de Scaligero. Nela, a paródia é definida como derivada da rapsódia (da mesma forma que a sátira derivaria da tragédia). Nos intervalos entre as recitações dos rapsodos, entravam em cena os que invertiam o que tinha sido dito, e tais

cantos, chamados *paroidous*, estavam *ao lado de e para além do* assunto sério, e neles vigorava o ridículo. Tais reflexões nos indicam uma dualidade no procedimento parodístico, colocada por Scaligero da seguinte forma:

De qualquer modo, ficam marcadas as duas características canônicas da paródia: a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes. (AGAMBEN, 2007, p. 38)

A importância da paródia na Literatura italiana, ainda segundo Agamben, não é comprovada apenas por Dante, cujo estilo é essencialmente dual. A partir de determinado momento, verifica-se, nos poetas italianos, o ato de parodiar a própria língua, o que leva à descoberta de uma cisão e ao obstinado bilinguismo (latim/vulgar, língua morta/língua viva, língua literária/dialeto).

Em “*La verità sul fatto di Ulisse*”, verificamos o aspecto dual da paródia observado por Agamben. Ao mesmo tempo em que podemos reconhecer a dependência para com o modelo, neste caso, o canto IX da *Odisseia*, em que o mito retomado está registrado, elementos aparentemente incongruentes foram inseridos, e o conjunto que forma o conto causa o efeito risível também por meio da transgressão ao cânone.

O que observamos, porém, no conto moraviano, não foi a mera exposição cômica da inversão de papéis entre humano e animal (ou não humano), mas a retratação de uma verdade angustiante que se confunde com o risível por meio do trabalho parodístico. Ao construir uma alegoria da instrumentalização do homem (cujo líder é o racional ciclope moraviano), aludindo à perda da humanidade sofrida pela população submetida a tal regime, e ao fazê-lo com o apelo ao cômico, Moravia ultrapassa os limites da pura sátira e constitui uma narrativa humorística segundo a definição de Pirandello (1996). Em outras palavras, a crítica é ao mesmo tempo riso e dor, nascida da constatação da não ficcionalidade da incongruência representada na narrativa.

Dissemos anteriormente que, para Moravia, um dos principais problemas do sistema neocapitalista é a utilização do homem como meio para alcançar objetivos que não o beneficiam. Segundo Tessari (1985, p. 11), esta faceta de sua ideologia reflete a crítica ao utilitarismo e mostra a próxima relação de Moravia com o Marxismo. Posteriormente, o homem que era o “meio” tornar-se-ia homem “produtor-consumidor”, mas seu caráter abstrato e anônimo continuaria.

Para Moravia, no mundo moderno, o homem é tão instrumento quanto o animal, a planta ou a pedra:

A partir do momento em que o homem não propõe como fim o próprio homem mas coisas desumanas como o Estado, a nação, o dinheiro, a sociedade, a humanidade e etc., é comovente e ao mesmo tempo desconcertante ver o quanto o homem aproximou-se do animal e compartilha dos mesmos destinos e participa das mesmas propriedades. Que diferença há entre a colmeia, o formigueiro e o Estado moderno?¹¹ (1964, p. 125, t.n.)

Tal animalização, sofrida pelo homem a serviço de um fim que não lhe inclui, é totalmente amparada pelo mesmo racionalismo exacerbado que viu nascer os campos de concentração. A esse respeito, Moravia cita a cidade de Himmler-stadt como o produto de uma mente doentia onde, com perfeita organização e métodos indiscutivelmente racionais, milhões de homens serviram como meio para um fim desumano. Este é um exemplo bastante extremo de como a razão pura, segundo Moravia, constitui uma espécie de maquiavelismo moderno. O autor chama a atenção para o indiscriminado emprego da práxis maquiavélica que provocou as duas maiores guerras da história. A teoria de Maquiavel, que foi escrita para a então pequena república de Florença, em uma Itália muito diferente da moderna, não teria inventado nada, mas somente dado nome a métodos que já existiam. Moravia defende então que a desumanização do homem, ou

¹¹ “*Ma da quando l'uomo non si pone più come fine l'uomo bensì varie cose disumane come lo Stato, la nazione, il denaro, la società, l'umanità e via dicendo, è commovente e al tempo stesso sconcertante vedere quanto l'uomo si sia avvicinato all'animale e ne subisca gli stessi destini e partecipi delle stesse proprietà. Che differenza c'è tra l'alverare, il formicaio e lo Stato moderno?*”

seja, o seu emprego como meio e não como fim, tenha origem no fato de que a razão maquiavélica tenha deixado de ser apenas uma teoria circunscrita no contexto florentino e tenha adentrado outros campos da atividade humana.

O conto “*La verità sul fatto di Ulisse*”, portanto, representa alegoricamente tal problema, e a figura do ciclope racional que se utiliza dos humanos animalizados mostra humoristicamente a magnitude monstruosa da opressão que reduz o homem a instrumento. Se, no mito homérico, Ulisses declarou-se *ninguém* como parte da artimanha heroica com a qual pôde escapar do monstro, a releitura moraviana do mito confere uma nuance humoristicamente literal ao epíteto, colocando em discussão a perda da humanidade.

2.2 A crítica

Segundo Tessari (1985, p. 167), o conto “*Il punto di morte*” parte do senso comum que considera parasitária a relação entre Literatura e Crítica, e denuncia certa insatisfação do autor para com a crítica. Moravia, que reservou aos seus primeiros críticos a acusação de superficialidade, devotou maior reconhecimento à Crítica da segunda metade dos anos cinquenta, época que viu o advento de uma Crítica mais jovem e diferente da tradicional *Crítica estética*. No entanto, entre os que fizeram a fortuna crítica de *Gli indifferenti*, figuram ilustres nomes como Giuseppe Ungaretti, Giuseppe Antonio Borgese e Sergio Solmi.

O conto, cujo título foi traduzido como “À beira da morte”, narra o último encontro entre dois amigos, um escritor e um grande crítico literário. Este último encontra-se moribundo e faz uma derradeira confissão ao outro. O crítico, que no conto é chamado misteriosamente apenas de “S”, em seu leito de morte, é descrito como uma pessoa muito organizada – a organização de sua vida estava refletida, neste momento, no pijama sem dobras, os cabelos bem penteados e a barba bem feita – e faz a seguinte confissão: “Toda minha vida não foi senão uma única e longa mentira” ¹² (MORAVIA, 1986a, p. 117) A reação do amigo foi a seguinte: “Pensei tratar-se de um remorso quimérico de moribundo e apressei-me em protestar; com sinceridade, aliás, já que a vida de S., sobretudo no tocante à sua profissão de crítico, podia ser definida, sem perigo de exagero, como exemplar.” ¹³ (MORAVIA, 1986a, p. 117)

¹² “*Tutta la mia vita non è stata che una sola lunga menzogna*” (MORAVIA, 1989, p. 107)

¹³ “*Credetti ad un rimorso chimerico di moribondo e mi affrettai a protestare; sinceramente, del resto, perché la vita di S., soprattutto per quanto riguardava la sua professione di critico, poteva dirsi, senza timore di esagerazioni, esemplare*” (MORAVIA, 1989, p. 107)

Não obstante os protestos do amigo, S. insistiu para que ele ouvisse e só depois tirasse as conclusões. O moribundo contou-lhe então que, ainda jovem, tinha o forte desejo de ser escritor; não de ensaios e artigos críticos, como aconteceu mais tarde, mas de romances, poesias e dramas. “Mas embora S. tivesse trabalhado e tivesse batido à porta da poesia, a musa melindrosa não abriu”¹⁴ (MORAVIA, 1986a, p. 117). No entanto, sua visão crítica da arte, já bem desenvolvida, fazia com que ele considerasse seus escritos frios e sem vida. Um dia, desistindo do sonho, queimou poemas, contos e tudo mais que tivesse escrito, e escreveu sua primeira resenha, com a qual entrou na carreira que seguiu até o fim da vida.

Tomado de ódio por todos aqueles que obtiveram êxito na carreira de escritor, e sabendo que gozava de grande autoridade nos círculos literários, o crítico confessou que, discretamente, começou a desviar os escritores que aconselhava de sua vocação genuína. Por exemplo, a um poeta cujos versos eram promissores, o crítico aconselhava a escritura de romances e ensaios; a um dramaturgo dotado de extraordinário talento, ele aconselhava que abandonasse a cena em função da prosa de arte. Assim a confissão continuou, e o crítico revelou os nomes de cada um dos escritores que prejudicou, entre eles ilustres nomes da Literatura dos últimos trinta anos.

Mostrando sincero arrependimento, em meio às súplicas de perdão a Deus por ter privado a pátria de uma Literatura excelente, o crítico deu seu último suspiro. O amigo, tendo ficado ocupado durante uma semana com as homenagens fúnebres, só teve oportunidade de refletir sobre a confissão depois desse tempo. Ficou surpreso, primeiramente, porque alguns nomes citados pelo crítico não tinham se tornado escritores medíocres, como acreditava S., e não poderiam ser imaginados como autores de obras diferentes daquelas que os tornaram conhecidos. Ainda assim, não podia

¹⁴ “*Ma per quanto S. avesse lavorato, per quanto avesse bussato alla porta della poesia, la musa scontroso non gli aveva aperto*” (MORAVIA, 1989, p. 108)

duvidar da sinceridade de S. em seu leito de morte. Refletindo longamente sobre a misteriosa revelação, o escritor chegou a algumas hipóteses:

1) S. quis me enganar (a menos provável); 2) O gosto e o exercício crítico de S. eram tão falsos que ele conseguiu ser um bom crítico por acaso, dizendo exatamente o contrário daquilo que pensava e sentia; 3) a primeira vocação dos artistas é sempre falsa e só tem a ganhar quando é desviada e interrompida; 4) S. tinha razão e a época inteira enganava-se a respeito de seus literatos e toda essa literatura tão admirada não valia um níquel, uma vez que era exatamente como S. maliciosamente queria: falsa, vazia, boba, mal escrita e pior pensada ... ¹⁵ (MORAVIA, 1986a, p. 120)

A cada momento surgiam mais hipóteses, e por muito tempo o escritor ficou preocupado, tendo ele próprio sido encorajado por S. a escrever romances, abandonando a poesia lírica. Com o tempo, a preocupação passou, e a obra de S. continuou sendo enaltecida nos círculos literários.

Neste conto o personagem principal, o crítico S., pode ser caracterizado como o intelectual burguês. Este tipo de personagem, nas obras moravianas, conforme observa Carlo Salinari (1985, p. 187) não sabe propor à sociedade que critica um sistema de valores diferentes, capazes de dar um novo significado à vida. O retrato da improdutividade do intelectual é confirmado pela aparição das musas, que recusam a abrir-lhe as portas à poesia.

As musas, evocadas sempre no início das recitações poéticas, eram filhas de Mnemósine e deusas das artes. Segundo Harvey (1987), são nove e a cada uma se atribui uma arte: Calíope (Poesia épica), Clio (História), Euterpe (Música para flauta), Melpomene (Tragédia), Terpsicore (Dança), Erato (Música para lira), Polímnia (Cantos sacros), Urânia (Astronomia) e Talia (Comédia). Hesíodo, na *Teogonia*, ao pedir o

¹⁵ “1) S. aveva voluto ingannarmi (la meno probabile); 2) il gusto e il magistero critico di S. erano così falsi che egli era riuscito ad essere buon critico per caso, dicendo il contrario giusto di quel che pensava e sentiva; 3) la prima vocazione degli artisti è sempre menzognera e guadagna ad essere sviata e interrotta; 4) S. aveva ragione e l’epoca intera si sbagliava sul conto dei propri letterati e tutta questa letteratura così ammirata non valeva un fico essendo appunto come S. maliziosamente l’aveva voluta: falsa, vuota, sciocca, mal scritta e peggio pensata...” (MORAVIA, 1989, p. 110).

costumeiro auxílio às musas para que lhe inspirem o verso, narra a união de sua mãe a Zeus:

Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida,
Memória rainha nas colinas de Eleutera,
para oblvio de males e pausa de aflições.
Nove noites teve uniões com ela o sábio Zeus
longe dos imortais subindo ao sagrado leito. (HESÍODO, 1995, I)

As musas envolveram-se em mais de uma competição musical: foram desafiadas pelas Piérides (que foram transformadas posteriormente em gralhas), pelas sereias (que tiveram as penas das asas arrancadas), e por Tâmiris, um poeta da Trácia que, segundo Homero, vangloriava-se por havê-las vencido e, por indignação, as musas privaram-lhe da visão e do talento.

Ainda que algumas versões, mais antigas, considerem-nas filhas de Urano e Gaia, e seu número possa variar, a versão de Hesíodo é a mais conhecida. Heródoto (2006), em sua obra *História*, dá aos nove livros que a compõem os nomes das musas.

Segundo Grimal (1987, p. 39), as musas não apenas simbolizam o primado da música no universo, mas também presidem o pensamento em todas as suas formas, e a elas recorriam, em busca de inspiração, não só poetas, mas também filósofos e intelectuais.

A força simbólica das musas já foi observada por diversos estudiosos. Joseph Campbell, falando do trabalho de criação literária, cuja inspiração teria a mesma natureza daquela que impele o xamã ou o vidente, uma vez que ela provém do inconsciente, diz que o leitor “se torna o portador de algo que lhe foi transmitido por aquilo que se chama as Musas, ou, em linguagem bíblica, *Deus*” (CAMPBELL, 1990, P. 71). Campbell compara as Musas ao conceito de Deus cristão, ilustrando o papel delas como enunciadoras de uma verdade transcendente. Na mesma linha segue Jaa Torrano, ao dizer que as musas “são um poder de presença e de presentificação” (1995,

p. III) isto é, vozes que resgatam do esquecimento os seres e os fatos, trazendo-os à luz da presença. Neste sentido, atribui-lhes uma competência de criação divina. Na apresentação à *Teogonia*, Torrano conclui o seguinte: “Neste hino às Musas que é o hino das Musas (bem como toda a *Teogonia* é o hino das Musas a Zeus Pai), revela-se que o Ser é o encanto das Vozes (i.e., as Musas) e as Vozes não é outra coisa que a múltipla Presença do Divino.” (1995, p. III)

Dada a simbologia das musas, pode-se fazer uma leitura na qual ao personagem S. foi negada não apenas a competência artística, mas também o pensamento crítico que lhe autoriza mudar a realidade. Em comparação com a inércia típica do intelectual burguês alienado das obras moravianas, o crítico S. afirma ter tido um papel ativo na atividade literária de sua época, agindo de modo a desencaminhar os jovens escritores de sua verdadeira vocação. No entanto, a dúvida que o personagem narrador nos expõe ao final do conto constrói uma imagem ambígua do crítico: não sabemos, enfim, se ele dizia a verdade, ou se era tão ruim que conseguiu ser um bom crítico por acaso. A respeito da crítica, é importante lembrar que Moravia em certas ocasiões declarou que a crítica italiana agia em um modo que ele descreveu como terrorista. Ela era responsável pela criação de tabus: de tempos em tempos aconselhava alguns conteúdos ou declarava que se deviam evitá-los.

A dúvida a respeito das motivações do personagem S. ainda pode ser articulada com uma visão conflituosa da própria arte. A tese do aparecimento de uma arte vazia nos remete à crise sofrida pela arte com a chegada da sociedade de consumo e do utilitarismo. Segundo o autor, a transformação da obra de arte em bem de consumo causou ao terreno artístico uma profunda crise identitária. Tal concepção foi observada por Tessari (1985, p.35) da seguinte forma: “O artista contemporâneo, segundo Moravia, está cercado por uma Indústria e uma Política que, ambas, querem apropriar-

se da sua Poesia: uma para vendê-la ao mercado, a outra para lubrificar com ela as engrenagens de um certo totalitarismo.”¹⁶ (t.n.)

A ideologia de Moravia, ainda segundo Tessari (1985, p. 11) não é um componente acessório na sua atividade artística, e o escritor acreditava que a repressão sofrida pelo artista no sistema capitalista era ainda pior que aquela sofrida pelo operário. Se este era transformado em mercadoria, aquele sofria a ameaça moral de perder a expressividade enquanto homem, pois, quando forçado a criar expressões comerciáveis, cria falsidades. O real pagamento do artista seria a finalização de sua obra, e o capitalismo teria banido a possibilidade deste pagamento.

O conto, portanto, expõe a delicada relação entre crítica e arte, enquanto questiona a autonomia desta última perante a sociedade de consumo e ao que Moravia considera terrorismo, praticado pela crítica.

Outra figura mitológica retomada no conto é a Quimera, por meio da expressão “remorso quimérico” [*rimorso chimérico*]. Tal monstro, conforme a descrição da *Ilíada*, seria “Originária não de homens mortais, mas de estirpe divina: era, na frente, leão: drago, atrás, e, no meio, quimera, que borbotões horrorosos de fogo lançava da fauces” (*Ilíada*, VI, 180-2)

A Quimera foi morta pelo herói Belerofonte, que fora incumbido dessa tarefa pelo rei Preto. Ainda segundo a *Ilíada*, a razão de tal incumbência está ligada à mulher do rei, a rainha Antéia, que, tendo fracassado em seduzir o hóspede Belerofonte e tê-lo como amante, mandou matá-lo alegando que fora ele quem tentara seduzi-la. O rei Preto, então, imaginou que seria quase impossível que Belerofonte saísse vivo de uma batalha com a Quimera. No entanto, com a ajuda de Pégaso, o cavalo alado nascido do

¹⁶ “L’artista contemporaneo, secondo Moravia, è stretto tra un’Industria e una Politica che, entrambe, vogliono impadronirsi della sua Poesia: l’una per venderla al mercato, l’altra per lubrificare con essa gli ingranaggi di un qualche totalitarismo.”

sangue de Medusa decapitada, o herói derrotou o monstro e foi aclamado por sua bravura.

Simbolicamente, a Quimera representa a imaginação que vai além do verossímil, e, no contexto do conto analisado, indicaria uma relação conflitante do indivíduo com a realidade. O tema do situar-se na realidade é bastante central na obra moraviana, e será trabalhado mais detalhadamente em um capítulo mais adiante. A nosso ver, no caso de “*Il punto di morte*”, a realidade não é a socioeconômica, mas a artística, ainda que ambas estejam ligadas.

Logo, cremos que a contradição observada no conto remete à realidade literária e à conflituosa relação com a crítica. Não é, portanto, uma contradição fictícia, o que nos leva a acreditar que o conto apresente o problema de forma humorística, e não apenas satírica. Lembremos, para tanto, que, segundo Pirandello (1996), o humor exclui a caricaturização e a chave didático-moral pressupostas na sátira. Nas obras humorísticas, não existe o objetivo de evidenciar um contrário ideal, mas o de refletir acerca de uma incongruência real. Segundo Moravia, em *Entrevista sobre o escritor incômodo* (1986b), o papel do intelectual, categoria em que ele mesmo se inseria, não era o de mudar o mundo, mas o de dizer a verdade.

Em outras palavras, o projeto literário moraviano, conforme observado também por vários críticos, era o de testemunhar a realidade. Tal objetivo está mais próximo do humor que da sátira, pois, o humorista, ao apresentar o sentimento do contrário pirandelliano, não se utiliza de fingimentos retóricos ou caricaturais.

Em “*Il punto di morte*”, portanto, a crise dos personagens alude humoristicamente à crise da arte pois não é trabalhada em termos de vituperação, e não pressupõe a existência de uma realidade virtuosa ideal simétrica ao conflito apresentado.

Ao contrário, como é característico do humor, o conto não apresenta respostas, isto é, descompõe e desautomatiza.

2.3 Ambientação burguesa

Alguns contos da obra tomada como *corpus* parecem ter em comum o foco no jogo de aparências, uma das bases da alienação burguesa na obra moraviana. Tais contos são o objeto de estudo no presente capítulo.

A burguesia, a propósito, é a parcela da população mais retratada pelo escritor, desde a publicação de *Gli indifferenti*, obra na qual vemos representado o ferrenho desejo de manutenção de um status social já decadente. Lembremos que o contexto de criação de *Racconti surrealisti e satirici*, provavelmente a segunda metade da década de 1930, é descrita por alguns historiadores como a pior época do século, pois a década tem início na grande depressão, ou a crise de 1929, e termina com a segunda guerra.

O primeiro desse conjunto de contos, “*Il Vanitoso*”, narra um dia típico do personagem, de nome Tancredo. Ele se levanta, passa cerca de vinte minutos olhando o terno novo, faz um longo e detalhado toalete, beija o espelho, veste-se, sai, passeia com a mulher, fica indeciso a respeito de qual gravata comprar. Escolhe uma gravata, compra-a, e vai para casa com a mulher. No caminho de casa, olha seu reflexo no vidro do carro. O modo como o personagem deleita-se com o mundo material é, poderíamos dizer, obsessivo:

De manhã, quando a camareira abre os braços para escancarar as janelas, o primeiro olhar de Tancredo, da cama larga e macia em que está afundado, não é para o relógio, o tempo para ele que vive ocioso não existe; nem para o café da manhã colocado numa cadeira ao lado, Tancredo não é guloso; tampouco para o céu entrevisto pela vidraça, para Tancredo o clima só tem importância em relação à sua vaidade, ou seja, à necessidade de vestir uma roupa leve ou pesada, de enfiar um belo capote acinturado ou um leve impermeável branco como pérola; não, o primeiro olhar de seus olhos ainda lacrimosos é para um terno novo que o alfaiate trouxe na tarde anterior, e que Tancredo, voltando para casa tarde da noite, encontrou estendido sobre a cama. (MORAVIA, 1986a, p. 61)¹⁷

¹⁷ “Al mattino, mentre la cameriera si sbraccia a spalancare le imposte, il primo sguardo di Tancredi dal largo e molle letto nel quale sta sprofondato non è per l’orologio, il tempo per lui che vive ozioso non

O conto procura demonstrar como a vaidade é importante para o personagem Tancredo. Ao descrever os longos minutos que passa examinando seu terno novo, o narrador afirma que o exame não se trata de uma análise minuciosa em busca de defeitos, ação que seria escusada caso se tratasse de uma pessoa exigente quanto às vestimentas, mas sim de um êxtase apaixonado, e “poder-se ia até dizer que quase não vê o terno” (p. 61)¹⁸. Neste momento, o narrador compara-o a Narciso:

Em suma, no terno bem passado, com as mangas pendentes e a gola contornando o garboso e decepado pescoço do manequim, Tancredo espelha-se **como Narciso em seu espelho d'água**; e não é tanto a obra do alfaiate quanto o reflexo falaz e incompreensível da própria vaidade que o põe assim de olhos vidrados e arregalados, olhando para o imóvel e irônico paletó sem cabeça. (MORAVIA, 1986a, p. 62)¹⁹

Em seguida, o narrador fala da importância das duas ou três horas de toalete de Tancredo, sem as quais ele não viveria. Antes de sair, o personagem beija o espelho e olha em volta, temendo ser vigiado. Sua mulher, de nome **Hebe**, o espera para o passeio. A bela mulher e o carro luxuoso não são, para Tancredo, mais que extensões da própria vaidade. Enquanto passeiam, o personagem pensa: “Que mais se pode desejar além de um paletó marrom com duplo xadrez verde e uma bela mulher ao braço, existe coisa melhor no mundo?” (MORAVIA, 1986a, p. 64)²⁰

esiste, né per la colazione posata lì accanto sopra una sedia, Tancredi non è goloso, e neppure per il cielo che intravede attraverso i vetri, per Tancredi il clima non ha importanza che in rapporto con la sua vanità, ossia con la necessità di vestirsi pesante o leggero, di infilare in bel cappotto con la martingala o un leggero impermeabile color bianco d'uovo; no, il primo sguardo dei suoi occhi ancor lacrimosi è per un vestito nuovo che il sarto portò la sera avanti, e Tancredi, rincasando a notte alta, trovò spiegato sopra il letto.” (MORAVIA, 1989, p. 55)

¹⁸ “(...) si può anzi dire che egli quasi non veda il vestito” (MORAVIA, 1989, p. 55)

¹⁹ “Insomma, nel vestito ben stirato, dalle maniche penzolanti e dal bavero girato intorno il collo mozzo e garbato del manichino, Tancredi si specchia come già Narciso nel suo stagno; e non è tanto l'opera del sarto quanto il riflesso fallace e incomprendibile della propria vanità che lo fa stare con gli occhi sbarrati e invetriti, proteso verso l'immobile e ironica giubba senza testa” (MORAVIA, 1989, p. 56)

²⁰ “Che cosa si può desiderare di più che un vestito marrone e a scacchi verdi raddoppiati addosso e una bella moglie al braccio, che cosa c'è di meglio al mondo?” (MORAVIA, 1989, p. 58)

Assim, durante o passeio, o narrador compara-o a um pavão que gira a cabeça lentamente para ver se o admiram. Depois de andar um pouco, o casal entra em uma loja de artigos masculinos, onde o marido pôs a mulher sentada enquanto ele se demorava na indecisão entre tantas opções de gravatas.

O momento final do conto é a observação da fugidia imagem refletida no para-brisa do carro, feita pelo personagem, momento importantíssimo para a discussão sobre o Mito de Narciso:

A manhã chegou ao fim. Tancredo volta para casa. Mas enquanto corre ao longo da bela rua asfaltada, sob o sol dourado e suave do outono, eis que, sobre o vidro do para-brisa, entre a variação de nuvens e árvores da corrida, surpreende sua própria imagem. Azul onde o céu se espelha, verde onde as copas das árvores se refletem, a imagem lhe sorri; e Tancredo, logo vencido, não pode deixar de sorrir-lhe também. Sobre o vidro transparente e brilhante variam as árvores, as casas, as nuvens do céu, mas a imagem permanece. Cara e fugitiva imagem! Tancredo desejaria que a viagem durasse eternamente. (MORAVIA, 1986a, p. 65)²¹

Acreditamos, no caso da referência a Narciso, tratar-se, segundo a classificação de Jenny (1979), de intertextualidade por meio de amplificação, ou seja, aquela que retoma outro texto tendo em vista suas virtualidades semânticas. Antes de justificarmos tal afirmação, vejamos algumas peculiaridades do personagem Narciso. A versão mais conhecida do Mito foi contada por Ovídio nas *Metamorfoses*, ainda que existam outras versões, mais antigas, como a de Pausânias ou a de Estrabão. A figura de Narciso, que simboliza a vaidade, foi retomada não só na Literatura, mas também na Pintura, sendo tema de trabalhos de Caravaggio e Dalí.

Segundo Ovídio, Narciso nasceu da união do rio Cefiso e da ninfa Liríope. Sua mãe, certa vez, interrogou o cego Tirésias a fim de saber se seu filho viveria muito

²¹ “La mattina è finita. Tancredi torna a casa. Ma mentre corre lungo la bella strada asfaltata, nel sole dorato e mite dell’autunno, ecco sorprende sul vetro del parabrezza, tra il variar di nubi e d’alberi della corsa, la propria immagine. L’immagine, azzurra dove si specchia il cielo, verde dove si riflettono le fronde, gli sorride; e Tancredi, subito vinto, non può fare a meno di sorridere a lei. Variano sul lucido e pulito vetro gli alberi, le case, le nubi del cielo, ma l’immagine rimane. Cara immagine e fuggevole! Tancredi vorrebbe che la corsa durasse in eterno.” (MORAVIA, 1989, p. 59)

tempo, ao que o cego respondeu afirmativamente, mas com a condição de que Narciso nunca se conhecesse. Sendo assim, Narciso cresceu sem ver a sua imagem e sem apaixonar-se por ninguém: “Muito belo mas muito orgulhoso, o jovem e selvagem Narciso permanece insensível ao amor” (FAVRE, 1998, p 747). Ele rejeitou o amor da ninfa Eco, bem como o de outras ninfas, fato que levou ao conhecido suplício de Narciso:

Uma delas, então, suplica à deusa Nêmesis para que ela intervenha e castigue a frieza de Narciso: “Que também possa ele amar e jamais possuir o objeto de seu amor!” Certa vez, no campo, Narciso aproxima-se de uma fonte límpida que nunca homem ou animal algum havia tocado, rodeada por uma erva fresca e macia. Por instantes ele descansa, mas sentindo vontade de beber, debruça-se sobre a água para matar a sede. Percebe, então, sua imagem e imediatamente apaixonar-se por ela. (FAVRE, 1998, p. 747)

Narciso contempla a sua imagem, e, tomado de tristeza por estar apaixonado por si mesmo, permanece às margens da fonte até definhando e morrer. No lugar de seu corpo, aparece uma flor, que levou seu nome. “O sentido original do Mito é facilmente apreendido: ele ilustra o poder de Nêmesis que restabelece a justiça universal. Narciso foi punido por ter desejado subtrair-se à lei comum e por ter recusado amar alguém.” (FAVRE, 1998, p. 747) Tal sentido estaria ligado à visão, entre os gregos, de que o amor próprio atrapalha o amor verdadeiro.

No auge do simbolismo, surge uma leitura do Mito que relaciona Narciso à imagem do 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 ideia refloresce em sua pureza superior’” (FAVRE, 1998, p. 749). Segundo o estudioso, já em 1890, Válerio opõe-se à concepção que considera um erro o amor por si mesmo. Narciso, ao ver-se, teve a plenitude da autoconsciência. Neste ato, o herói mitológico tem uma revelação:

[ele] 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 despedaça; Narciso deve desaparecer também. (...) Para Valéry, o Mito de Narciso nunca deixou de representar a frágil relação que provisoriamente une a consciência ao corpo, o Ego à sua aparência. (FAVRE, 1998, p. 750)

Não obstante a grande contribuição de leituras como a de Valéry para a interpretação do Mito, a figura de Narciso ficou marcada no imaginário popular como símbolo da vaidade. É à luz desta simbologia mais difundida que comentaremos o conto “*Il Vanitoso*”. Como já foi dito, acreditamos se tratar de um caso de intertextualidade por amplificação, isto é, não se trata de retomar especificamente uma narrativa, mas de trazer ao texto temas que a representem. Tancredo, personagem do conto de Moravia, vive absorto em sua vaidade, e mesmo sua esposa, cujo nome comentaremos a seguir, é mais um acessório de ostentação. Na verdade, quando o personagem “espelha-se como Narciso em seu espelho d’água”, não está mirando-se em um espelho, mas “olhando para o imóvel e irônico paletó sem cabeça”. (MORAVIA, 1986a, p. 62), sendo este o reflexo incompreensível da própria vaidade. A imagem da falta de cabeça remete a uma espécie de inconsciência que será confirmada pelo diálogo intertextual.

Percebemos, em nossa leitura, que o autor, na representação dos temas evocados pelo Mito de Narciso, não representa apenas a vaidade e o consumismo, mas a impossibilidade da plenitude por meio deles. Ainda considerando a simbologia mais popular do Mito de Narciso, a tristeza que o personagem mitológico sente ao saber que está apaixonado pela sua imagem é fruto da consciência de que nunca poderá alcançá-la. Similarmente, Tancredo, ainda que não se entristeça como Narciso, percebe em certo momento que sua imagem é fugaz: “Cara e fugitiva imagem! Tancredo desejaria que a viagem durasse eternamente”. (MORAVIA, 1986a, p. 65)

A crítica ao consumismo já foi observada na obra de Moravia por vários estudiosos, entre eles Edoardo Sanguineti (1985), que diz o seguinte:

Para o burguês alienado do mundo neocapitalista, em suma, que não pode gozar da realidade se não a possuindo, eis que a realidade manifesta-se como tentadora enquanto se subtrai às emboscadas do apetite, e cessa de ser desejada tão logo se apresenta acessível, ou seja, usufruível porque possuída.²² (p. 206) (t.n.)

A observação de Sanguineti confirma, portanto, a nossa hipótese de que o conto, e o diálogo com o mito de Narciso, denunciam a impossibilidade de plenitude e satisfação por meio do consumismo, pois o indivíduo está encerrado em um círculo vicioso, no qual a posse só aumenta o desejo de consumo.

O nome da esposa de Tancredo é significativo e corrobora para a imagem da vaidade devido à sua simbologia. Segundo Brandão, a deusa Hebe representa os valores de puberdade, vigor e juventude. No Olimpo, tinha a função de servir o néctar aos deuses – função posteriormente desempenhada por Ganimedes. Filha de Zeus e Hera, foi oferecida a Hércules como esposa quando este morreu como homem mortal e foi admitido como um deus, e tal união, ainda segundo Brandão, simbolizava a juventude eterna do herói, agora elevado a deus. Seu nascimento e o casamento com Hércules estão citados na obra de Hesíodo, *Teogonia*, na lista de deuses olímpicos. Suas tarefas, tais como servir o néctar aos deuses e preparar o banho de Ares, constam na *Ilíada*, de Homero.

Outro aspecto ainda é pertinente para que se compreenda a personagem Hebe: sua passividade e submissão total ao marido. Conforme já foi observado por vários críticos, os homens, nas narrativas moravianas, pensam nas mulheres como objetos.

²² “Per il borghese alienato del mondo neocapitalistico, insomma, che non può godere della realtà se non possedendola, ecco dunque che la realtà si manifesta come appetibile precisamente in quanto si sottrae agli agguati dell’appetito, e cessa di essere goduta non appena appare godibile, e cioè usufruibile in quanto posseduta”.

Elas nunca agem, são passivas e, no máximo, observadoras (TESSARI, p. 198). Os valores servis da deusa Hebe são, portanto, bastante condizentes com a personagem que leva seu nome, e, de certa forma, também condizentes com o olhar moraviano sobre a mulher. Retornaremos à representação da mulher em mais alguns momentos do presente capítulo.

Vejamos então se a referência a Narciso é feita de modo humorístico, entendendo humor como a forma de manifestação da ironia socrática dentro da Literatura, ou seja, a apresentação de contrastes geradores de reflexão. Lembremos, para isso, que Pirandello (1996), concordando com Richter, define o humor como “riso filosófico e misto de dor, porquanto nascido da comparação do pequeno mundo finito com a ideia infinita, riso pleno de tolerância e simpatia” (PIRANDELLO, 1996, p.34).

De acordo com a concepção socrática de que uma ideia é concebida a partir do seu contrário, buscaremos identificar o binômio que atuaria estabelecendo a relação humorística dentro do conto. Verificamos que existem dois níveis de interpretação do Mito de Narciso: um mais filosófico, que considera o Mito a personificação da busca poética; e um outro mais popular, que considera o Mito de Narciso como uma história exemplar em que o personagem é punido por um erro, neste caso a vaidade. Estes dois níveis, a nosso ver, devem ser considerados pois afetam a identificação de um possível binômio que instauraria a polêmica humorística.

A referência a Narciso só é humorística, lembrando que o humor como concebemos não implica necessariamente o riso, se considerarmos a figura de Narciso como o ser consciente descrito por Váleriy. Pensando nesta visão de Narciso como aquele que tem consciência da frágil relação entre o Ego e a aparência, o Mito personificaria o fazer poético e a busca incessante por desvendar a essência do humano. O personagem do conto de Moravia, por sua vez, busca a aparência e nada mais. Dessa

forma, como desdobramentos do tema da vaidade narcisística, dialogariam dentro do conto duas ideias contrárias: a aparência, personificada por Tancredo, e a busca pela essência do Ego, personificada por Narciso. Mediante tal diálogo, verificamos a presença do humor na comparação entre o personagem do conto e o personagem mitológico.

Outro fato que nos leva a considerar a presença do humor é o de que, por meio do diálogo acima comentado, nasce a reflexão acerca do indivíduo retratado e da realidade mais ampla que motiva seu mundo de aparências e o prende ao círculo vicioso do consumo.

No entanto, a situação humorística desaparece quando não se leva em conta essa face mais profunda do Mito de Narciso, isto é, se o personagem mitológico é visto apenas do ponto de vista da vaidade. Neste caso, a retomada do Mito apareceria a título de comparação. Ainda assim, dado o modo como a narrativa de Moravia retoma a temática da vaidade e do consumismo, a intertextualidade por amplificação, justificada anteriormente, atuaria reforçando a ideia de que a Tancredo só importa a própria imagem.

O segundo conto do conjunto analisado, “*L'albergo splendido*”, apresenta uma característica nomeada por Mascaretti (2007) como “senso do absurdo”, originado pelo contraste entre o drama sofrido pelos personagens e a obtusa consciência do personagem principal, que, à beira de um fim trágico, preocupa-se com a foto a ser mandada aos jornais.

Traduzido como “O hotel esplêndido”, o conto narra as divagações de uma mulher acerca do casamento de sua filha. O narrador acompanha o tempo todo o ponto de vista dessa personagem, que não tem nome; é apenas a mãe da noiva.

A primeira divagação apresentada gira em torno da escolha do local para a festa. A família da noiva, novos ricos, preferia o hotel Excelsior, mas escolheu-se o preferido pela família do noivo, o hotel Esplêndido. A família do noivo era da antiga nobreza, de modo que o hotel escolhido por eles era mais antigo e menos suntuoso.

A cerimônia aconteceu normalmente, e todos se dirigiram ao hotel onde se daria a recepção. A mãe, ao chegar, dedicou-se ao exame minucioso dos detalhes da festa e do salão, e, embora gostasse da iluminação, quente e indireta, que escondia as rugas e não ofuscava a beleza, apresentou várias objeções. Ela criticou o estilo do salão, que lembrava um edifício gótico, queixou-se da ausência de decoração, exceto por correntes que pendiam de uma abóbada que parecia derramar trevas, e incomodou-se com umas figuras pretas esguias que se debruçavam sobre uma balaustrada no alto das escadas sem corrimão. Estes indivíduos, concluiu, deviam ser hóspedes do hotel curiosos por ver o espetáculo, e era rude por parte do local permitir a entrada desses estranhos. Juntando todos esses detalhes, a mãe pensou que a festa seria mais alegre se fosse no Excelsior, mas decidiu não mais se incomodar, já que este era um dia especial para a filha.

Em certo momento, talvez pelo vinho muito forte que fora servido, a festa toma um rumo que não agradou à mãe da noiva.

Cada convidado tinha um desses garçons e isso estava certo, mostrando que não se tinha feito economia. Mas por que esses garçons se colocavam tão perto dos convidados? E até montavam a cavalo nos ombros deles? Alegria é bom, mas isso já era desfaçatez. Além do mais, as coxas daqueles garçons, peludas e ásperas, eram desagradabilíssimas para o pescoço e podiam retirar todo o pó de arroz. (MORAVIA, 1986a, p. 228)²³

²³ *“Di questi camerieri ogni convitato ne aveva uno, e questo era bene e mostrava che non si era badato a spese. Ma perché questi camerieri si mettevano così vicini ai convitati? E addirittura gli salivano a cavalcioni sulle spalle? Va bene l'allegria, ma questa era sguaiateggine. Oltre tutto, le cosce di questi servitori, pelose e ruvide, erano sgradevolissime contro il collo e rischiavano di togliere tutta la cipria”* (MORAVIA, 1989, p. 213)

A própria mãe tinha um deles em seus ombros, e queixava-se do mau cheiro do garçom, do vinho que era derramado na cabeça dos convidados, mas resolveu ignorar, com a intenção de que desistissem da vulgar brincadeira. Estas e outras grosserias dos garçons, como dar tapas e beliscões, levantar a saia das damas e a peruca de uma baronesa, “corriam o risco de transformar o almoço numa orgia vergonhosa”²⁴ (MORAVIA, 1986a, p. 228). Até a própria noiva tinha um garçom que lhe apalpava o corpo com os pés. A mãe, novamente, tentou ignorar os acontecimentos.

Não faz mal, porém, pensou a mãe por fim, uma vez ao ano a gente pode permitir-se um pouco de liberdade. Assim, a mãe não achou estranho quando todos os garçons, como se estivessem obedecendo a uma palavra de ordem, introduziram um pé de cada convidado no último anel da cada uma das correntes que balançavam acima das cadeiras.²⁵ (MORAVIA, 1986a, p.229)

Então os convidados, um a um, foram içados e iam balançando no ar rumo a uma fonte de luz que lembrava uma fornalha. Eram levados, de cabeça para baixo, “do mesmo modo que os porcos vão para a faca nos grandes açougues americanos”²⁶ (MORAVIA, 1986a, p.230). A mãe, que pensava se tratar de um modo não convencional de encerrar a festa, ficou aliviada, pois também desejava ir embora. A filha, também içada, passou por sua cabeça, volteando no ar, e a mãe teve a impressão de que esta lhe chamava. Imaginou, então, que sua filha estivesse emocionada, mas então caberia ao marido consolá-la. Ao fim do conto, a mãe também foi levada da mesma forma: “A mesa já estava vazia ou quase. Quando a mãe sentiu-se puxada por

²⁴ “*Rischiavano di trasformare il pranzo in una grossolana orgia*” (MORAVIA, 1989, p. 214)

²⁵ “*Poco male, però, pensò alla fine la madre, una volta all’anno ci si può anche permettere un po’ di libertà. Così la madre non trovò nulla da ridire quando tutti i camerieri, come obbedendo ad una parola d’ordine, introdussero una caviglia di ciascun invitato nell’ultimo anello di quelle catene che penzolavano sulle seggiole.*” (MORAVIA, 1989, p. 214)

²⁶ “*allo stesso modo che se ne vanno verso il coltello i maiali nelle grandi beccherie americane*” (MORAVIA, 1989, p. 215)

sua vez pelo pé, pensou que, somando tudo, o almoço tinha sido agradável. Mas a fotografia para os jornais tinha sido esquecida”²⁷ (MORAVIA, 1986a, p.230).

Dois monstros mitológicos são citados no conto, o grifo e a esfinge, no seguinte trecho: “O estilo Império, explicou a mãe que se gabava de entender de decoração, é branco e dourado, com decorações de águias, **esfinges**, **grifos**, grinaldas, troféus de armas, liras, e coisas semelhantes.”²⁸ (MORAVIA, 1986a, p.226)

Observamos que, na verdade, o conto não se refere diretamente a tais monstros, mas a ornamentos arquitetônicos que representavam sua forma. Observaremos brevemente a origem das criaturas e então veremos sua aplicação na arquitetura. Lembremos, para tanto, que as notas arquitetônicas, na narrativa moraviana, sobretudo nos contos, têm geralmente a função de aludir ao contexto burguês, conforme observado por Mascaretti (2007).

Na Mitologia grega, a Esfinge aparece dentro do Mito de Édipo, cuja versão mais conhecida é contada em uma peça de Sófocles, *Édipo Rei*. Um monstro híbrido de mulher e leão que propunha um enigma a todos que cruzassem seu caminho, a Esfinge devorava todos os que não resolvessem o enigma proposto. O único a ter sucesso no desafio foi Édipo, que respondeu ao seguinte enigma: “Que criatura anda de quatro pés pela manhã, dois ao meio dia e três à tarde?” A resposta era o homem, que engatinha durante a infância e necessita de um cajado durante a velhice. Ao ter seu enigma desvendado, conta-se que a Esfinge cometeu suicídio, e Tebas viu-se livre do suplício imposto pelo monstro.

²⁷ “La tavola ormai era vuota o quasi. Quando la madre si sentì tirata a sua volta per i piede pensò che, tutto sommato, il pranzo era stato piacevole. Ma la fotografia da mandare ai giornali era stata dimenticata” (MORAVIA, 1989, p. 215)

²⁸ “Lo stile Impero, spiegò la madre che si piccava di intendersi di arredamento, è bianco e oro, con decorazioni di aquile, di sfingi, di grifoni, di ghirlande, di trofei d’armi, di lire, e altrettali cose.” (MORAVIA, 1989, p. 211)

A influência egípcia na construção da figura da Esfinge grega é bastante evidente, ainda que as simbologias de ambas tenham algumas diferenças. No Egito, está relacionada à demonstração de poder, sendo um símbolo solar que remete à vida.

Já a figura do Grifo, outro monstro citado no conto, é de provável origem oriental e na tradição grega pertence a Zeus. Com cabeça e asas de águia e corpo de leão, o Grifo é geralmente o guardião de riquezas, e, em seus ninhos, em vez de ovos, põe ágatas. Ésquilo, em *Prometeu acorrentado*, nos fala brevemente dos Grifos, no momento em que Prometeu adverte Io dos perigos pelos quais ela terá de passar: “Mais adiante verás outro espetáculo tremendo: os grifos, de longo pescoço, os cães mudos de Júpiter” (2005).

Estes dois monstros mitológicos são citados no conto “*L’Albergo Splendido*” como detalhes da arquitetura e decoração de estilo Império. Como parte do movimento neoclássico, esse estilo, desenvolvido na França do século XIX por influência de Napoleão Bonaparte, prezava pela grandiosidade e imponência, e apresentava como ornamentos que remetiam à Antiguidade Clássica e ao Antigo Egito. Dada a ligação do estilo com a exaltação do poder do imperador e da corte, elementos militares, como troféus, também ornamentavam interiores. O estilo Império, que já estava presente na Itália devido à herança do Império Romano, foi massivamente adotado depois da unificação do país.

Vimo-nos, então, diante de uma relação intertextual que difere daquelas presentes nos outros contos estudados, isto é, fomos levados a considerar as duas figuras mitológicas primeiramente enquanto peças de uma ornamentária específica.

Enquanto peças do estilo Império, o Grifo e a Esfinge (bem como a águia e os troféus de armas, também citados no conto) simbolizam a grandiosidade. Os dois monstros mitológicos e a lira (também citada pela mãe da noiva) por um momento estão

despidos dos valores específicos que tinham para os gregos e passam a fazer referência, juntos, ao universo da grandiosa civilização grega, conforme os propósitos estéticos do estilo preferido de Napoleão.

Enquanto criaturas que remetem ao universo grego, o Grifo e a Esfinge colaboram para a construção da monumentalidade que deslumbra a obtusa personagem principal do conto. Adquirem, pois, o caráter que poderíamos chamar de *status symbol*, elemento que, segundo Detti e Gozzini (2001, p. 50) auxiliaria no ancoramento de uma identidade burguesa.

Desde o início do século XX, época em que a classe média burguesa inicia a ocupar o papel central na economia, a definição de uma identidade traduz o desejo de diferenciar-se da classe operária.

O apreço pela monumentalidade da decoração, por parte da personagem, corrobora com a imagem da exaltação do status, elemento burguês criticado por Moravia. O estilo Império está ligado à ostentação, de modo que a preocupação com o *parecer* em detrimento do *ser*, tema frequente nas obras de Moravia, é mais uma vez representado. Um detalhe que atesta a presença dessa dicotomia – e o triunfo do parecer – é o fato de que, apesar da família da noiva ser mais rica, prevaleceu a decisão da família do noivo na escolha do hotel. Estes últimos, aparentemente falidos, conservaram seu status de antiga nobreza. Tal questão pode ser exemplificada se observarmos o momento em que a mãe da noiva compara o valor de sua filha ao do noivo:

A esta altura a mãe da noiva (...) voltou a repetir para o marido que, apesar dos comentários em contrário, entre os dois quem fazia um ótimo negócio era o jovem. A filha era bonita, era boa, era, não se pode esquecer, rica. E ele? Um título, muita empáfia, mas nada de dinheiro.²⁹ (MORAVIA, 1986a, p. 227)

²⁹ “A questo punto la madre della sposa (...) tornò a ripetere al marito che si aveva un bel dire, ma, tra i due, era il giovane che faceva l'affare. La figlia era bella, era buona, era, non bisognava dimenticarlo, ricca. Lui invece? Un titolo, molta boria e niente soldi” (MORAVIA, 1989, p. 212)

A tensão entre *ser* e *parecer* está, de modo geral, presente em todo o conto na progressão dos comentários da mãe da noiva. Como vimos no resumo feito anteriormente, a mãe tenta manter uma postura de naturalidade diante de todos os acontecimentos grotescos da festa, procurando justificativas para o comportamento abusivo dos garçons e para a incomum corrente colocada ao pé dos convidados. A identificação das classes sociais é importante para tal questão, pois se observa a motivação fundamental, por parte do personagem burguês, de se identificar com a nobreza, ainda que reconheça sua própria superioridade financeira.

Fizemos há pouco um breve comentário a respeito da passividade feminina na obra moraviana. Ao observarmos “*L’Albergo Splendido*”, é oportuno acrescentar que a futilidade parece ser inerente ao universo feminino. Neste conto, ela está aliada a uma ingenuidade absurda (justificada pelo teor fantástico da narrativa), constituindo assim a imagem da alienação burguesa.

Conforme observa Paolo Milano (1985, p. 196) as mulheres moravianas apresentam uma espécie de bovarysismo. Milano também aponta a disponibilidade sexual como parte dessa identidade feminina, conferindo à mulher o status de produto a ser consumido. Tal aspecto já conduziu a várias discussões entre críticos a respeito da existência de uma misoginia moraviana. No caso das mulheres de *Racconti surrealisti e satirici*, a imagem do sexo é praticamente ausente, e dá lugar à futilidade feminina e ao que poderemos chamar então de ingenuidade alienada.

Mediante a interpretação que constrói um paralelo entre a história fantasiosa do conto e a alienação burguesa que Moravia sempre buscou denunciar, revela-se a instância humorística do conto. Tal paralelo implicaria o mesmo tipo de riso mórbido (ou doloroso, se utilizarmos a terminologia do humorismo pirandelliano) do conto “*La*

linea primaverile”, cuja personagem fica deslumbrada com uma revista de moda que propõe um modelo baseado na vestimenta das mulheres dos campos de concentração³⁰.

Alguns elementos da sátira estão presentes, como a caricaturização, se considerarmos o senso do absurdo, assinalado anteriormente, como uma espécie de exagero cômico que resulta na caricatura. No entanto, a chave didático-moral, elemento fundamental da sátira, que faz com que a dissimetria apresentada esteja a serviço de um modelo ideal, não foi observada, fato que colabora para a conclusão de que a relação entre o conto moraviano e o objeto narrado (neste caso a futilidade, o jogo de aparências relacionado à conflitante imagem burguesa e o desejo de confundir-se com a nobreza) seja mais de humor pirandelliano e menos de sátira.

A mulher retratada no conto a seguir constitui outro exemplo da futilidade acima exposta. O conto *“Il Pozzo”*, cujo título traduz-se como “O poço”, trata do encontro entre uma conhecida atriz de cinema e seu fã. A narrativa começa com o seguinte parágrafo:

De que não é capaz a força de um Mito, quando apoiada por adequada obstinação? Albanese, jovem rico e provinciano, esforçou-se tanto com presentes, palavras e frequência assídua, que acabou por impor sua própria existência a Lauti, conhecida atriz de cinema. Albanese não pedia muito: queria apenas ser admitido na intimidade da atriz, nem que fosse por uma hora somente; depois, quando voltasse à sua cidade, trataria de dilatar aquela hora em meses ou anos e aquecer a frieza da visita mendigada e concedida como uma esmola até ao fogo de um encontro amoroso. Como se vê, Albanese era levado a visitar a mulher menos por paixão que por vaidade, aquela mesma vaidade provinciana que em outros tempos o levaria a longas esperas na casa das favorecidas reais.³¹ (MORAVIA, 1986a, p.255)

³⁰ Este conto também faz parte de *Racconti surrealisti e satirici*, mas não integra nosso corpus de pesquisa por não apresentar intertextualidade com a Mitologia greco-romana.

³¹ *“Che cosa nun può la forza di un Mito, ove sia sorretta da adeguata ostinazione? Certo Albanese giovane e ricco provinciale, tanto si adoperò coi doni, con le parole, con l’assidua presenza da imporre la propria esistenza a Lauti, l’attrice del cinema che noi tutti conosciamo. L’Albanese non chiedeva molto; voleva soltanto essere ammesso nella intimità dell’attrice, foss’anche per un’ora sola; poi, tornato al paese, avrebbe pensato lui a dilatare quell’ora in mese o in anno e a riscaldare la freddezza della visita mendicata e concessa come un’elemosina fino al fuoco di un incontro d’amore. Come si vede, l’Albanese più che da passione era portato a visitare la donna da vanità; quella stessa vanità municipale che in altro tempi lo avrebbe spinto a lunghe anticamere in casa delle favorite regali.”* (MORAVIA, 1989, p. 238)

Lauta, então, decide realizar o desejo de Albanese e permite que ele a assista durante a hora de toalete matinal e, se quisesse, poderia acompanhá-la em um pequeno passeio. Ao chegar, na manhã seguinte, à hora marcada, o fã encontra a atriz diante do espelho e “mais imóvel que uma estátua e mais inerte que um cadáver, deixava-se enfeitar por duas camareiras” ³² (MORAVIA, 1986a, p. 255). Lauta vestia apenas uma camisola transparente, e toda a situação havia deixado Albanese sem fôlego.

Parecia **Diana** em sua túnica sucinta, não fossem todos aqueles bordados transparentes que mais mostravam que escondiam as apetitosas perfeições daquele corpo e faziam pensar nas galanterias de certas decotadas estampas libertinas. Aliás, Lauta não tinha nada da beleza clássica, assemelhando-se quando muito àquelas estátuas de cera colorida que ficam expostas nas vitrinas dos cabeleireiros”³³ (MORAVIA, 1986a, p.256)

A atriz continuou a ser descrita: seu rosto era de um perfeito oval, o nariz fino e as bochechas rosadas. Sobre a boca, diz-se o seguinte: “a boca, enfim, era em tudo semelhante àquelas em torno das quais, como se dizia antigamente, **Cupido** brincava e esvoaçava: boca mimosa quanto inexpressiva, que a cada sorriso descobria com regularidade duas fileiras de dentes cerrados e iguais” ³⁴ (MORAVIA, 1986a, p. 256).

Albanese empenhava-se em observar o máximo de detalhes a fim de contar às pessoas em sua cidade. Assim, pediu que Lauta não lhe desse atenção, pedido que já estava sendo atendido mesmo antes de ser feito, visto que a atriz não o havia sequer olhado. O homem então observa que todo o luxo que a cercava, desde as meias de seda e renda finíssimas até a requintada mobília, passando pelos frascos de cristal e os potinhos de pó de arroz e cremes que revelavam a assiduidade para com a beleza

³² “*più immobile di una statua e più inerte di un cadavere, si lasciava acconciare da due cameriere*” (MORAVIA, 1989, p. 238)

³³ “*Diana nella sua tunica succinta, si sarebbe detta, non ci fossero stati tutti quei ricami trasparenti che svelavano più che non ricoprivano le ghiotte perfezioni di quel corpo e facevano piuttosto pensare alle galanterie di certe scollacciate stampe libertine*” (MORAVIA, 1989, p. 239)

³⁴ “*La bocca infine era in tutto simile a quelle di cui un tempo si sarebbe detto che Amore vi scherzava e avolazzava intorno: bocca vezzosissima quanto inexpressiva che ad ogni sorriso scopriva con regolarità due file di denti serrati ed eguali*” (MORAVIA, 1989, p. 239)

perfeita. Do alto de sua perfeição, Albanese achou justo que ela tivesse se mostrado dura e exigente: ao sentir-se descontente com o sapato que a camareira lhe calçara, a atriz deu-lhe um pontapé, fazendo-a cair de costas. À camareira culpada por não modelar direito os cachos, dispensou uma áspera repreensão, e, depois de se perfumar toda, queixou-se desoladamente de que não tinha um batom que combinasse com seus lábios, entre os vinte e cinco que possuía. Albanese, dando razão à atriz, pensava: “Esta sim que é uma atriz, uma mulher refinada”³⁵ (MORAVIA, 1986a, p.257). A mesma insatisfação ocorria quando as camareiras lhe propunham um vestido, e ela, sempre exigente, as repreendia com minuciosa exigência, e Albanese compreendia enfim a ocupada agenda da atriz.

Subitamente, o homem notou que no canto do quarto havia um buraco quadrado no chão parecido com um poço, com grosseiras bordas de pedra que contrastavam com o estilo do quarto. Debruçando-se para ver melhor, há uns dois metros de profundidade, corria uma água preta e densa como a dos esgotos, e que parecia ser agitada por algum ser vivo. Aguçando a vista, constatou que havia um rapaz loiro e pálido se debatendo “com uma espécie de paciente e silencioso furor”³⁶ (MORAVIA, 1986a, p.258) em meio a matérias mais sólidas e à água gordurosa e lamacenta.

Albanese, bastante admirado, queria fazer a atriz notar essa singularidade e o perigo que o jovem aparentemente estava correndo; mas deteve-se porque pensou que a coisa não podia ter escapado a Lauterbach, e se ela não comentava nem lhe dava atenção era sinal de que tinha suas boas razões para isso.³⁷ (MORAVIA, 1986a, p. 258)

Albanese reparou que o rapaz, de lá de baixo, não tirava os olhos das pernas e das nádegas da atriz, que estava em pé à beira do poço, de costas para ele. Quando

³⁵ “*Questa sì che è un’attrice, una donna raffinata*” (MORAVIA, 1989, p. 240)

³⁶ “*con una specie di paziente e silenzioso furore*” (MORAVIA, 1989, p. 241)

³⁷ “*L’Albanese, assai stupito, avrebbe voluto far notare all’attrice questa singolarità e il pericolo che apparentemente stava correndo il giovane; ma si tratteneva poiché pensò che la cosa non poteva essere sfuggita a Lauterbach, e se non ne parlava né ci faceva caso era segno che aveva le sue buone ragioni.*” (MORAVIA, 1989, p. 242)

camareiras ofegantes entraram no quarto com os braços cheios de vestidos, Lautá jogou seu cigarro no poço, e nesse exato momento, um violento jato d'água jorrou da parede do poço em direção ao rapaz que se debatia, e levou-o para as profundezas, fazendo-o desaparecer.

A atriz, a esta altura, já havia encontrado um vestido e, pela primeira vez notando a presença de Albanese, perguntou se lhe caía bem, ao que ele respondeu entusiasticamente que sim. Por fim, faltava o chapéu. Foi escolhido um chapeuzinho simples “vermelho, enfeitado com duas asinhas igualmente vermelhas que o tornavam muito parecido com o capacete de **Mercúrio**”³⁸ (MORAVIA, 1986a, p. 259).

Devidamente vestida e ornada, Lautá chamou Albanese para que saíssem, e, no momento em que estavam deixando o quarto, o poço deu um forte gorgolejo e fez jorrar por um instante, entre o papel de parede, um jato escuro com uma espuma amarelada. Já no corredor, Lautá queixou-se de que os estilistas não tinham imaginação e faltavam as revistas de moda.

Pode-se ver, em “*Il pozzo*”, o mesmo senso do absurdo observado por Mascaretti (2007) a propósito de “*L'Albergo Splendido*”. Existe, no comportamento da atriz Lautá, o mesmo tipo de contraste absurdo, ou seja, entre o ignorado e fatal destino do indivíduo dentro do poço (e o mal-estar implícito em tal visão) e as preocupações com a moda e a aparência. No comportamento de Albanese, o absurdo também é desencadeado, pois este ignora o misterioso indivíduo no poço a fim de manter a compostura perante a atriz a quem não só admira, mas, podemos dizer, venera.

Neste conto, temos primeiramente uma referência à deusa Diana, ou, do grego, Ártemis, que é a irmã gêmea do deus Apolo, filha de Zeus e Leto. Considerada a versão feminina do irmão, recebeu de Hesíodo o epíteto de “verte-flechas”. Segundo Backés

³⁸ “rosso, ornato di due alucce parimenti rosse che lo facevano rassomigliare assai al petaso di Mercurio” (MORAVIA, 1989, p. 238).

(1998), o material narrativo em que a deusa aparece não é extenso, e o traço mais guardado pelos poetas é o seu lado vingativo, demonstrado nos castigos que Ártemis incutiu em Òrion, Calisto e Ácteon. Este último fora punido por ter visto acidentalmente a deusa enquanto ela se banhava junto ao seu séquito de ninfas.

No entanto, Ártemis também é a protetora dos bosques e das parturientes, e guardiã das estradas e dos portos. Sobretudo segundo Eurípedes, é colocada no mesmo patamar de Hécate e Selene. A associação à Selene, a deusa da lua, acontece provavelmente porque Apolo é o deus-sol, e a irmã formaria com ele a dupla de astros que regem o dia e a noite. A poetisa Safo atesta essa ligação com a história de Endímion, e sob tal ponto de vista a deusa adquire as virtualidades da figura da feiticeira.

Na cultura romana, Ártemis recebe o nome de Diana e, além de Virgílio e outros poetas, é imortalizada por Catulo, que a evoca como deusa das montanhas, das florestas, das pastagens e dos rios. Segundo Harvey, “As mulheres veneravam especialmente Diana, e talvez ela fosse originariamente um espírito dos bosques e da natureza selvagem, que participava amistosamente da vida dos campônios italianos e de suas famílias” (1987, p. 162-163).

Já a figura de Cupido, com a qual também dialoga o conto, segundo Harvey (1987), seria uma adaptação do grego Eros. “Na religião romana, o deus-menino do amor, filho de Vênus (...), pouco importante no Panteão romano. Na literatura sua aparição mais notável é no primeiro canto da *Eneida*, onde Vênus lhe dá ordens para disfarçar-se em Ascânio e provocar o amor de Dido por Enéias” (p. 146). Cupido, sendo fruto da união da deusa do amor com o deus da guerra, Marte, carrega sempre um arco e flechas, instrumentos utilizados para incutir o amor ou a paixão nos indivíduos que

golpeia. Às vezes é representado com uma armadura, sugerindo um paralelo entre o amor e a guerra.

A passagem de seu amor com Psiquê foi contada por Apuleio. O deus apaixonou-se pela belíssima mortal ao ferir-se acidentalmente com uma de suas flechas, e, antes que se casassem e que a moça fosse admitida no Olimpo, tiveram que passar por muitas provações, a maioria delas provocada pela própria Vênus. Esta, muito vaidosa, antes mesmo que Cupido conhecesse Psiquê, já se sentia afrontada pela beleza da moça.

Também temos a referência a Mercúrio, pela nomenclatura romana, ou Hermes em grego, o mensageiro dos deuses, protetor dos viajantes, deus do comércio, dos ladrões e condutor das almas ao Hades. Por causa desta última função, aparece diversas vezes em *Diálogo dos Mortos*, de Luciano. Filho de Zeus e da ninfa Maia, desde recém nascido demonstrou sua astúcia ao sair do berço e roubar um rebanho que estava sob responsabilidade de Apolo. No caminho, encontrou um casco de tartaruga e fabricou a lira. Quando foi descoberto por Apolo, isentou-se de punição ao oferecer o instrumento como presente ao deus. Essa história pode ser encontrada em um dos hinos homéricos (coleção de trinta e três hinos gregos que são atribuídos a Homero) e nas *Metamorfoses*, de Ovídio. É frequentemente representado com capacete e sandálias aladas, e carrega o caduceu, um bastão que tem asas em sua extremidade superior e duas cobras entrelaçadas em sua extensão, ao qual são atribuídos poderes mágicos e curativos.

Segundo Harvey (1987), “era também o deus das estradas, e nelas erigiam-se Hermas em seu louvor”. (p. 268) Tais hermas eram uma espécie de obelisco muito comum nas estradas, nas esquinas e em frente às casas de Atenas.

A palavra hermenêutica deve sua etimologia às épocas tardias do culto ao deus, em que é considerado o intérprete dos desígnios de outros deuses e relacionado à magia. Faivre (1998) relaciona o papel da hermenêutica ao princípio simbólico dos astutos

furtos realizados por Hermes. Ao lembrar que o deus rouba apenas para “repor em circulação” (p. 449) questiona o seguinte “Afinal, trazer à luz tesouros ocultos não é próprio da hermenêutica?” (p. 449)

Suas habilidades de enganador com as palavras e hábil comerciante relacionam-se com o poder do discurso, fazendo-o ser reverenciado por poetas e filósofos, como Horácio, que “coloca-se sob a proteção particular de Mercúrio” (FAIVRE, 1998, p. 449)

Principalmente influenciada pelo Evemerismo, corrente que acreditava que os deuses um dia foram pessoas que se destacaram em meio a seu povo e com o passar do tempo foram divinizadas, a imagem de Hermes foi, segundo Faivre (1998), adquirindo um tom menos lúdico. A partir do século I e do contato cada vez maior do mundo clássico com o Egito, surge a figura do Hermes-Trismegisto, a quem são atribuídos vários escritos. Na época da renascença, a descoberta do Hermes-Trismegisto levou à elaboração de um conjunto doutrinário que resultaria no esoterismo.

A Alquimia praticada em Alexandria, até por volta do século VI e depois retomada pelos árabes, vê em Hermes-Mercúrio o seu fundador. Ele é citado em textos árabes ou latinos “não apenas como personagem, mas, também, como é o caso de Mercúrio, em expressões tais como *spiritus mercurius* para designar uma substância ou uma propriedade das coisas. Mercurius é ao mesmo tempo a *prima materia*, a *ultima materia* e o próprio processo alquímico” (FAIVRE, 1998, p. 452).

Dada a sua competência de condutor de almas, é comparado ao Virgílio da *Divina Comédia*, de Dante. Ainda segundo Faivre, os princípios do Hermes-Mercúrio (ligado à imagem do mensageiro e condutor) e do Hermes-Trismegisto (ligado à razão e à inspiração) acompanharam a literatura e o saber até o século XX, recebendo atenção de escritores e pensadores de todas as épocas, inclusive a Idade Média.

As figuras de Cupido, Mercúrio e Diana são retomadas no conto, a nosso ver, como elementos cuja função é criar uma imagem divinizada da atriz Lautá. Como figuras do universo clássico, são citadas enquanto representantes do sublime, e tal fato nos leva a identificar o procedimento de retomada intertextual por amplificação.

A fim de refletir a respeito do humorismo contido na comparação de Lautá aos deuses gregos (ou, no caso de Cupido, à relação dela com este), é interessante lembrar o modo como a mulher é retratada nas obras moravianas. Sabemos que os personagens que povoam as narrativas de Alberto Moravia geralmente são observados do ponto de vista da futilidade, da vaidade, da mesquinhez e de outros tantos vícios. Geralmente integrantes da camada correspondente à burguesia, personagens femininos e masculinos tendem a uma futilidade por vezes ingênua e sempre alienada. No caso das mulheres, com grande frequência prezam a moda acima de qualquer outro valor. Lautá é um exemplo deste tipo de personagem, e o conto mostra sua indiferença para com o inusitado elemento do poço e do misterioso rapaz que lá se debatia.

Partindo do princípio de que o humorismo, segundo Pirandello, visa comparar a ideia finita ao universo infinito, consistindo em um sentimento do contrário que nasce a partir da reflexão, percebemos que, ao relacionar a atriz às figuras gregas, sua futilidade é evidenciada, visto que Lautá não parece representar os valores simbólicos do amor (como Cupido), da pureza (como Diana) e da astúcia (como Mercúrio). Dessa forma, a sobreposição do universo fútil da mulher ao sublime evocado pelos deuses gregos acentuaria, de forma humorística, o abismo entre ambos. Um detalhe que comprova tal relação é a descrição da atriz, exposta anteriormente, em que ela é comparada a manequins de cera, e não a estátuas de mármore. Enquanto estas são representações artísticas do mundo clássico, aqueles são instrumentos que servem aos interesses da

moda, e, portanto, pertencem a outro universo, ou seja, estão de acordo com a imagem da futilidade relacionada à personagem.

A relação contrastante entre a futilidade da atriz e a idealização de sua figura por meio da comparação aos deuses dialoga, portanto, com o senso do absurdo, de que falamos anteriormente.

Passemos, então, a outro conto que retoma a Mitologia de forma similar à observada em “*L'albergo Splendido*”, isto é, como peças de decoração que aludem ao contexto burguês, e, articuladas à trama, à manutenção do status. O conto “*L'Albero in casa*”, traduzido como “A árvore dentro de casa”, representa também o que muitos críticos nomearam “a solidão do século XX”, ou seja, a falta de comunicação entre as pessoas. Em várias obras de Moravia, tal problema é apresentado por meio do olhar sobre a vida conjugal.

O conto traz o elemento sobrenatural de uma árvore que, repentinamente, nasce dentro da sala do casal Odenato e Carina. O casal é descrito como abastado e mora em um prédio antigo no centro da cidade. Apesar de se darem muito bem, discordam em um aspecto: ele é um homem inclinado à vida civil, urbana e doméstica e ela é afeiçoada à natureza. Apesar da simplicidade da discordância, o narrador afirma que, em algumas famílias burguesas, estes contrastes mínimos às vezes encobrem um conflito maior, como seria o caso de Odenato e Carina. O marido, poder-se-ia dizer, “representava uma civilização racional, humana, urbana, etcétera, etcétera; e a mulher exatamente o contrário”³⁹ (MORAVIA, 1986a, p. 237).

Certo dia, perceberam que no canto de um pequeno salão de que dispunham em casa nasceu um pequeno arbusto. O marido, alegando que a planta não combinava com a decoração (a lareira estilo Império e o aparador estilo Luis XV cheio de estatuetas

³⁹ (...) il marito rappresentasse una civiltà razionale, umana, cittadina, eccetera eccetera.; e la moglie il contrario giusto. (MORAVIA, 1989, p. 222)

rococó e porcelanas de Sèvres) quis arrancá-la de lá, mas a mulher convenceu-o a não fazê-lo, já que era uma oportunidade de ficar mais próxima à natureza. Carina havia argumentado que as árvores eram sagradas, ao que o marido respondeu o seguinte:

Se se tratasse de um carvalho, árvore nobre com cujos ramos coroavam-se os antigos guerreiros, ou de um louro consagrado às musas, ou de uma oliveira piedosa e pacífica, ou de um cipreste funéreo mas pensativo, ou pelo menos de um pinheiro que no fim do ano poderia ser enfeitado de velinhas e guirlandas; mas aquela árvore ali não se sabia de onde vinha e que espécie era”⁴⁰ (MORAVIA, 1986a, p.328).

A planta crescia cerca de meio metro por dia, e ainda que Carina buscasse em tratados de botânica, não conseguiu encontrar qualquer classificação para ela. Em poucos dias, já apresentava um caule lenhoso e chegava até o teto.

A árvore tinha quatro galhos principais. Um estava ao lado do aparador escondendo providencialmente o vidro que Odenato quebrara; o segundo estava do lado da lareira acima da qual Psiquê, que enfeitava o relógio de pêndulo de estilo Império, quase desaparecia entre o verde; o terceiro, o mais grosso talvez porque mais livre para estender-se à vontade, avançava suas folhagens quase até o meio do salão; o quarto, finalmente, elevava-se verticalmente espremido contra o canto do teto.⁴¹ (MORAVIA, 1986a, p. 240)

Um dia Carina chamou as amigas para verem sua árvore, que era por ela cuidada zelosamente. As amigas, a princípio embasbacadas, teceram comentários invejosos depois que se recompuseram, dizendo que se tratava de uma excentricidade de gosto duvidoso. O marido, por sua vez, resignava-se. Porém, trancado em seu escritório com os amigos, queixava-se do incômodo. Para ele, o lugar dos homens é na cidade e o das árvores nos bosques.

⁴⁰ “Ancora fosse stato una quercia, nobile albero delle cui fronde si incoronavano gli antichi guerrieri, o un alloro sacro alle muse, o un ulivo pio e pacifico, o un cipresso funereo ma pensoso, o anche magari un abete da ornarsi a fine d’anno di candelette e ghirlande, ma quell’albero lì chissà da dove era piovuto e che alberaccio era” (MORAVIA, 1989, p. 223).

⁴¹ “L’albero aveva quattro rami principali. Uno sporgeva dalla parte della credenza nascondendo providenzialmente il vetro infranto da Odenato, il secondo da quella del camino sul quale la Psiche che adornava il pendolo Impero scompariva ormai nel verde, il terzo più grosso forse perché più libero di stendersi a suo agio avanzava le sue fronde fin quasi del mezzo del salone, il quarto infine si levava verticalmente shiacciato contro l’angolo del soffitto”. (MORAVIA, 1989, p. 225)

Em certa noite de verão, o casal foi acordado com um estrondo: a árvore fizera um rombo no teto, irritando Odenato, que, no entanto, não se atreveu a protestar. Quando o outono chegou, enchendo o salão de folhas amarelas, Carina providenciou uma poda para que a árvore suportasse o inverno, e parecia tão feliz quanto uma mãe que vê o primeiro corte de cabelo de um filho. Em vista da alegria da mulher, Odenato fingiu admiração, mas em seu íntimo concluiu que a natureza é uma complicação que deve ser mantida longe da civilização.

Neste conto, temos a referência às musas e à Psiquê, que é feita, como dissemos anteriormente, da mesma forma como a Esfinge e o Grifo são retomados no conto “*L’Albergo Splendido*”. Lembremos que, no conto anteriormente analisado, os monstros são citados como peças de decoração estilo Império, um estilo de decoração que se utiliza de figuras da Mitologia greco-romana como ostentação da grandiosidade. A mobília da sala de Odenato e Carina, por sua vez, também apresenta elementos estilo Império, e o marido afirma que, se em vez de uma árvore estranha, nascessem ali louros consagrados às musas, combinariam com a decoração.

O ramo de louro é, primeiramente, consagrado ao deus Apolo, e, como o deus é frequentemente acompanhado pelas musas, o louro também as representa. Em “*L’albero in casa*”, a nosso ver, Psiquê e as Musas (estas já estudadas no capítulo anterior) são consideradas como representantes da grandiosidade clássica, esvaziadas dos valores simbólicos da arte e retomadas segundo as virtualidades semânticas adquiridas com a inserção decorativa no estilo Império. Como vertente do estilo neoclássico, tal conceito artístico pode ser considerado um movimento cultural ligado à ascensão da burguesia, em meados do século XIX. Portanto, o conto nos apresenta o desejo de manutenção do status burguês representado pelo incômodo do personagem Odenato mediante à árvore que não combinava com a decoração.

Sabemos que, para Moravia, a decoração é a arte sem significado, gratuita, nascida de interesses não artísticos. Outros estilos decorativos convivem na sala do casal, como as já citadas estatuetas rococó, as porcelanas de Sévres e o aparador estilo Luis XV, formando, a nosso ver, um conjunto exemplar do *bom gosto* burguês. Temos, assim, um esvaziamento não só do significado dos Mitos no estilo Império, comentado há pouco, mas também do propósito artístico de cada um dos estilos que compõem a decoração e, juntos, passam a compor a imagem da ostentação.

Tal ostentação está intimamente ligada ao desejo de manutenção do status da burguesia, pois o conto não alude ao seu próspero momento no século XIX, mas ao tempo de crise, já na década de 1930. A árvore, que aos poucos vai tomando conta da sala e da casa dos personagens, propõe a imagem de tal declínio:

Nessas condições não é de se estranhar que uma noite Odenato tenha encontrado a árvore nada menos que na cama. Isso mesmo. Um galho, entrando pela porta arrebitada, alongara-se até o tálamo do estudioso. Os dois cônjuges ficaram assim separados por uma barreira de folhas e de galhos. Além disso, Odenato queixava-se que a árvore crescia até em cima dele, incomodando-o com empurrões nas costas e nas pernas.⁴² (MORAVIA, 1986a, p. 241)

O personagem Odenato, portanto, deve conviver com o elemento que aos poucos destrói seus bens materiais, representados pela decoração e pela casa, e rouba-lhe o espaço. A árvore que acaba por colocar-se entre os dois na cama também traz ao texto a discussão a respeito do relacionamento entre eles.

Dissemos anteriormente que Moravia observa uma relação conflituosa entre marido e mulher como forma de apresentar os temas da falta de comunicação e da crise. Desentendimentos conjugais são frequentes na obra moraviana, e os casais dificilmente

⁴² “In tali condizioni non è da stupirsi che una di quelle notti Odenato si trovasse l’albero addirittura nel letto. Proprio così. Un ramo, entrando per l’uscio schiantato, si era allungato fin sul talamo dello studioso. I due coniugi si trovarono così divisi senza rimedio da una barriera di fronde e di rami. Odenato si lagnava inoltre che l’albero gli crescesse addirittura addosso, incomodandolo con certi spuntoni nel dorso e nelle gambe.” (MORAVIA, 1989, p. 226-7)

chegam a um acordo. Neste conto, a inicial aparência de harmonia é dissipada pelo aparecimento da árvore: “a árvore, em si mesma insignificante, oferecia a oportunidade de desabafar antigos rancores” (MORAVIA, 1986a, p. 238)⁴³.

O marido, então, vendo que seria impossível persuadi-la a retirar a árvore da casa, desiste, ainda que continue descontente, e limita-se a conversar sobre o assunto apenas com os amigos. Portanto, a crise burguesa, representada pela imagem da árvore que se apropria da casa, é estendida à relação conjugal.

O conto propõe, então, um contraste entre natureza e civilização, acreditamos, de modo humorístico. O primeiro indício do humor pirandelliano é o de que a reflexão acerca destes valores é explícita desde o início da narrativa: a apresentação inicial do casal protagonista, lembremos, é exatamente a de que, enquanto o homem representa a civilização racional e urbana, a mulher seria, conceitualmente, o seu contrário.

Considerando a crítica moraviana ao excesso de racionalidade (que tende a transformar-se em maquiavelismo) e ao conceito neocapitalista de civilização (descrito por Moravia como um sistema baseado na necessidade de consumo), o contraste observado entre natureza e civilização não é fictício, fato que também atesta a presença do humor.

Entendemos que, neste conto, a natureza de que fala Moravia represente algo fora do sistema neocapitalista, e, portanto, não corrompido. Este aspecto recai sobre a mulher, e, logo, contraria a caracterização feminina demonstrada nos contos anteriores, que retrata a futilidade e a alienação burguesa. No entanto, Carina demonstra o mesmo tipo de obtusidade, verificada nos contos anteriores, mediante a situação absurda, neste caso, a árvore que cresce um metro por dia e apropria-se de sua casa.

⁴³ “*L'albero, per sé insignificante, dava occasione di sfogarsi a molti antichi rancori*” (MORAVIA, 1989, p. 223)

Concluimos, então, que o conto satiriza humoristicamente o declínio da burguesia, e as figuras mitológicas fazem parte do complexo decorativo, funcionando como símbolo de status.

2.4. Pequenas biografias

Na maioria dos contos de *Racconti surrealisti e satirici*, Moravia retrata personagens históricos em momentos de recolhimento e reflexão. Nos quatro contos apresentados a seguir, as divagações conferem à narrativa um tom ensaístico, constituindo uma releitura de passagens históricas na qual Moravia veicula a própria ideologia e a crítica ao mundo moderno.

Em “*Antico furore*”, observamos a referência a Tito Lucrécio Caro, um poeta e filósofo latino que viveu durante o século I a. C. e escreveu o poema *De rerum natura* (sobre a natureza das coisas). Em seu poema, ele se propõe a traduzir a doutrina de Epicuro de Samos, da qual falaremos mais adiante, e a apresentar a chave para a felicidade com base no Epicurismo. Tal poema é uma obra importante da Literatura Latina, bem como o texto que consagra Lucrécio como filósofo atomista por sua afirmação, consoante com a filosofia de Demócrito, sobre o mundo ser feito de partículas. *De rerum natura* influenciou muitos pensadores desde então, e foi interpretado posteriormente como um dos textos fundamentais do anarquismo.

O primeiro pensamento narrado no conto é o de que Lucrécio, o personagem principal, estava enfastiado do gênero humano e acreditava que o mundo era melhor quando se acreditava nos deuses, e “os homens podiam pelo menos considerar-se o joguete desses ociosos e despreocupados imortais”⁴⁴ (MORAVIA, 1986a, p. 33). Por meio de fluxo de consciência, informa-se que, para Lucrécio, o que existe então é a política, que ele concebe negativamente como um sistema baseado no interesse pelo poder:

⁴⁴ “*gli uomini potevano almeno considerarsi lo zimbello di quegli oziosi e spensierati immortali*”. (MORAVIA, 1989, p. 31)

Mas perdida a crença nos deuses, desaparecidas as inocentes e vetustas superstições que faziam de toda a vida humana um só ritual, os homens cheios de desejos e de soberba recaíram sobre si próprios, e só restara a política. (...) Os interesses, em suma, determinavam até mesmo as atitudes mais ideais; quem praticara a usura, ou saqueara uma província, ou roubara o erário e possuía casas, escravos e terras, proclamava com boca sacrílega que queria defender até a morte a liberdade e o senado; quem, ao contrário, fora até ontem um servo fugitivo com as costas ainda vermelhas de chicotadas, um desesperado crivado de dívidas, um embusteiro de baixo escalão, clamava justiça, apontava para a miséria dos plebeus, reclamava reformas. Era uma luta sórdida, ainda que o objetivo evidente e frequentemente confessado fosse o poder.⁴⁵ (MORAVIA, 1986a, p. 33)

Podemos observar na passagem reproduzida acima um aspecto estrutural característico do humor pirandelliano: a descomposição causada pela reflexão ativa. É interessante lembrar que a obra de humor é frequentemente entremeada por contínuas digressões, pois a reflexão não se esconde, mas é explícita. Em todo tipo de obra humorística, a reflexão está presente durante todas as fases, desde a concepção até as fases finais da execução, coordenando e comparando elementos. A consciência, a saber, seria não uma potência criadora, mas “o espelho interior no qual o pensamento se mira” (1996, p. 131).

O Lucrécio moraviano, então, não via com bons olhos a política e seus jogos de interesse, e afirmava ser necessário “reconduzir o homem ao conjunto das forças naturais, torná-lo inocente e insignificante como os animais”⁴⁶ (MORAVIA, 1986a, p. 34). O narrador nos conta que Lucrécio desejava colocar suas concepções em seu poema, e libertar-se de suas inquietações graças à filosofia de Epicuro. No entanto,

⁴⁵ “*Ma sfumata la credenza negli dei, svanite le innocenti e vetuste superstizioni che facevano di tutta la vita umana un solo rito, gli uomini, pieni di voglie e di superbia erano ricaduti sopra se stessi, e non era rimasta che la politica. (...) Gli interessi, insomma, determinavano ormai anche gli atteggiamenti più ideali; chi aveva esercitato l'usura, o saccheggiato una provincia, o derubato l'erario e possedeva case, schiavi e terre, proclamava in bocca sacrilega di voler diffendere fino alla morte la libertà e il senato; chi invece fino a ieri era stato un servo fuggitivo dalle spalle ancor rosse per le frustrate, un disperato crivellato di debiti, un mestatore di basso rango, invocava giustizia, additava la miseria dei plebei, reclamava riforme. Era una lotta torbida; anche se la posta evidente e spesso confessata era il potere.*” (MORAVIA, 1989, p. 31)

⁴⁶ “*riconduurre l'uomo nel novero delle forze naturali, renderlo innocente e insignificante come gli animali*” (MORAVIA, 1989, p. 32)

perturbava-o o fato de que suas formulações não eram tão serenas quanto exige o espírito científico, sobretudo quando pensava no amor:

Queria tratar o assunto com frieza didática, como fazia com os átomos ou as erupções do Etna; queria reduzi-lo de paixão fatal a estímulo necessário e natural. Entretanto, ao descrever um amplexo ou ao falar da puberdade ou dos sonhos, não conseguia não deixar transparecer certos sentimentos (...) que lhe ficaram das amargas experiências de sua inquieta juventude (...) ⁴⁷ (MORAVIA, 1986a, p. 34)

Um de seus desejos era de que o amor fosse praticado de forma natural e inocente. Para saciar sua aspiração aos mistérios naturais, ele bebe uma espécie de poção do amor que lhe fora oferecida por uma mulher nômade que acampava perto de sua mansão. Como a poção não surtiu efeito, Lucrécio procurou novamente a mulher, mas viu que seu grupo já havia partido. Nesse momento, porém, foi tomado por um desejo ardente, e enlouquecido correu para casa.

Já em casa, no fundo de um quarto escuro, começou a gritar e a contorcer-se:

Dizia que era um deus e que Vênus, descida do Olimpo só para ele, estava deitada na cama ao seu lado. Vênus, ele gritava, Vênus em pessoa, vestida de seus cabelos, estava ao seu lado e lhe prodigava suas carícias. De Vênus vinha-lhe aquele desejo insaciável; aquela delícia inebriante; de Vênus procedia seu êxtase. Em pé na porta, sem ousar entrar no quarto, os criados estarecidos o olhavam contorcer-se e gritar. Assim, enquanto delirava sempre invocando e abraçando Vênus, e os familiares o olhavam da porta, passaram as horas da tarde. ⁴⁸ (MORAVIA, 1986a, p. 36)

Quando já havia anoitecido, Lucrécio agitava-se menos, e, por volta da meia-noite, os criados ouviram um último lamento, desta vez com voz humana. Correram

⁴⁷ “Avrebbe voluto trattarne con didattica freddezza come degli atomi o delle eruzioni dell’Etna; ridurlo da fatale passione a stimolo necessario e naturale. Invece non poteva fare a meno di descrivendo un amplexo sia parlando della pubertà o dei sogni di lasciare trasparire certi sentimenti (...) che gli erano rimasti dalle amare esperienze della inquieta giovinezza” (MORAVIA, 1989, p. 32-33)

⁴⁸ “Dicevache agli era un dio e che Venere, discesa apposta per lui dall’Olimpo, giaceva sul letto al suo fianco. Venere, gridava, Venere stessa, vestita dei suoi capelli gli stava al lato e gli prodigava le sue carezze. Da Venere gli veniva quell’insaziabile brama; quella ronzante delizia; da Venere procedeva la sua estasi. Ritti sulla soglia della porta, senza psare entrare nella camera, i servitori allibiti lo guardavano che si contorceva ed urlava. Così, lui farneticando e sempre invocando e abbracciando Venere, e quelli della famiglia guardandolo dalla porta, le ore del pomeriggio passarono.” (MORAVIA, 1989, p. 34)

para o quarto, e encontraram-no envolto em um lençol, com metade do corpo deslizado até o chão. Levantaram-no, e perceberam que tinha caído sobre a própria espada, e estava morto.

Temos, neste conto, a referência a Vênus, que dialoga com o tema do amor trabalhado no texto. Para analisarmos como ela é retomada, é preciso considerar que a referência é feita dentro de outra retomada intertextual, isto é, da morte do filósofo Lucrécio.

Segundo a concepção de Jenny (1979), observamos que o conto de Moravia retoma a vida e obra do filósofo por meio do procedimento de mudança de nível de sentido. Tal procedimento consiste em vislumbrar o texto retomado por outro ângulo sem que haja modificações no plano narrativo. Para fazer tal classificação, partimos do princípio de que o conto de Moravia não subverte as imagens construídas pelo poema de Lucrécio, nem os rumores históricos acerca de sua morte, mas adiciona algumas imagens como fruto de um novo olhar sobre o texto que retoma. Esta nomeação do procedimento intertextual utilizado, antes de representar uma classificação definitiva, servirá apenas como ponto de apoio para que possamos pensar a relação entre o conto “*Antico furore*” e os textos que ele traz à tona.

Segundo um dos escritos de São Jerônimo, Lucrécio teria enlouquecido devido a uma poção do amor e teria composto sua obra em intervalos da insanidade. E, aos 44 anos, teria se suicidado. Ainda que esta breve biografia de Lucrécio feita por São Jerônimo tenha sido considerada historicamente inconsistente, alguns acadêmicos não a descartam totalmente, pois observam no poema de Lucrécio certa desordem e um frenesi poético resultante de uma ansiosa exaltação.

Comentaremos a seguir alguns tópicos do poema *De Rerum Natura*, com especial atenção àqueles que dialogam com o conto de Moravia.

Sob a influência do filósofo Demócrito, Lucrécio afirma que o universo é feito de partículas que se movem em um infinito vazio, e, por este motivo, foi visto como atomista. Em relação ao comportamento humano, o filósofo expressa a opinião de que a civilização não é totalmente positiva. Os seres humanos desenvolveram-se a partir da selvageria, melhorando suas habilidades, mas chegarão à decadência. Tal ponto dialoga com a frustração do personagem do conto de Moravia em relação à civilização.

Nos trechos do conto que reproduzimos anteriormente, o personagem afirma que a política era baseada em interesses, e seu desejo era de que a humanidade retornasse ao inocente estado de selvageria. Dessa forma, esse aspecto da teoria do filósofo Lucrécio é retomado e interpretado no conto como uma crítica à política, e, como veremos mais adiante, também como crítica à dessacralização do homem. Tal observação nos serve de apoio para a identificação do procedimento de mudança de nível de sentido, proposta anteriormente.

Concordando com os preceitos do Epicurismo, o poema *De Rerum Natura* afirma que as pessoas em geral são impelidas a evitar a dor e a buscar o prazer.

Temos também no poema latino a observação de que os homens nascem com dois medos: o dos deuses e o da morte. Lucrécio parece ter a intenção de tranquilizá-los dizendo que os deuses não se interessam pelas ações do homem, e a morte não mais assustará quando a vida não mais existir. Além disso, acredita que, ao morrer, os átomos da alma e do corpo se transformam em outros elementos da natureza, como rochas ou flores. A preocupação com a morte está expressa nas divagações do personagem de Moravia: “Ora, Lucrécio era desinteressado, tinha amor infinito ao seu trabalho de escritor, e acima de tudo possuía o senso, dir-se-ia até o furor, da vida e da morte”⁴⁹ (MORAVIA, 1986a, p. 34).

⁴⁹ “Ora Lucrezio era disinteressato, portava amore infinito al proprio mestiere di scrittore, e soprattutto possedeva il senso, si vorrebbe dire il furore, della morte e della vita” (MORAVIA, 1989, p. 32)

O poema de Lucrécio inicia evocando a deusa Vênus:

Ó Mãe da prole de Eneias, prazer dos homens e deuses,
Alma Vênus, tu que habitas, sob estrelas vacilantes,
em mares plenos de naus e em terras prenhes de frutos!
É por ti que toda a raça dos viventes se concebe.^{50 51}

A referência à deusa no poema de Lucrécio foi importante para a construção da imagem de Vênus como alegoria, neste caso, da Natureza. Conforme observa Backés:

[a tradição latina propõe] *De rerum natura* de Lucrécio, com seu extraordinário prelúdio onde Vênus (...) é descrita como governante da natureza. Sem dúvida, não estamos longe da alegoria nesses versos: não é fácil distinguir o personagem invocado e a ideia abstrata da natureza, que retomará toda uma tradição filosófica. (1998, p. 21)

A retomada, no poema de Lucrécio e no conto moraviano, da deusa Vênus como alegoria, conforme assinalado por Backés, propõe a imagem do amor natural, não corrompido e livre.

A deusa Vênus, pela nomenclatura latina, ou Afrodite, pela nomenclatura grega, é uma das mais citadas ao longo da Literatura Clássica. Segundo Backés (1998), existe mais de um Mito em que Vênus pode ser encontrada, e, na maioria deles, a deusa ocupa o lugar principal. Entre eles, temos a passagem de seu amor com Anquises, a sua paixão por Adônis, a sua relação com Ares, sua intervenção no Mito de Psiquê, a rivalidade para com Hera – que resultou na guerra de Tróia, e muitos outros Mitos. Ainda segundo Backés, enquanto Hesíodo explica que a deusa nasceu das águas do mar em contato

⁵⁰ *Aeneadum genetrix, hominum diuumque uoluptas,
Alma Venus, caeli sub ter labentia signa
Quae mare nauigerum, quae terras frugiferentes
Concelebras; per te quoniam genus omne animantum* (LUCRETIUS, I, 1-4)

⁵¹ Tradução retirada de: PRADO, J.B.T. Canto e encanto: o charme da poesia latina. São Paulo: FFLCH-USP-SP, 1997. Tese de doutoramento policopiada. p. 112-3.

com o sêmen de Urano, Homero apresenta uma Vênus nascida da união entre Zeus e Dione.

No contexto romano, ela é considerada mãe de Cupido, o deus do amor cujo romance com a bela Psiquê foi dificultado pela deusa do amor. Cupido é regularmente associado ao seu correspondente grego Eros, ainda que ambos sejam diferentes em origem e natureza.

Para os gregos, Afrodite personificava o desejo, o amor e a fertilidade. Para a compreensão da figura da deusa do amor é válido fazer um panorama de sua imagem na progressão das épocas literárias desde a antiguidade, em que “a deusa compartilha da natureza primordial do Céu, enquanto força incoercível e coercitiva de acasalamento” (TORRANO, 1995, p. 46). Portanto, o princípio do amor que a deusa representava é diferente do conceito contemporâneo de amor, que remonta ao Trovadorismo. Conforme observa Campbell (1990), antes dos trovadores definirem o amor como o reconhecimento pessoal entre dois indivíduos, o princípio mitológico de amor, o Eros, era um impulso biológico impessoal e diferente do ato trovadoresco de apaixonar-se. Havia, paralelamente ao Eros, o princípio chamado Ágape, que representava o amor espiritual ao próximo, mas este também era impessoal e distante do amor como concebemos hoje.

Backés (1998) comenta a evolução do símbolo Vênus como narrativa assimilada pela cultura itálica. Desde os gregos, a imagem da deusa foi utilizada em inúmeros contextos, até o ponto em que a sua simbologia vem, de certa forma, condensada em uma única imagem: a deusa do amor. Backés também afirma que, ainda que o nome da deusa possa ser empregado como símbolo do amor, e “o nome próprio, ao ceder lugar a uma abstração, pode ser empregado como simples metonímia (...) [isto] representa a última etapa de um processo evolutivo, que consistiu em explicar os Mitos e

transformá-los em alegoria, até fazer desaparecer qualquer elemento concreto ou visível”. (1998, p. 20)

O alegorismo teria auxiliado a sobrevivência da deusa no imaginário latino. Vênus figura então na *Eneida*, de Virgílio, e é considerada a ancestral mítica dos romanos, e segundo Ovídio, nas *Metamorfoses*, César se torna um deus a pedido da deusa.

Conforme já dissemos, o princípio do amor que a deusa representava na tradição grega é diferente do conceito de amor que temos a partir do Trovadorismo. Mesmo assim, dadas as inúmeras reiteraões da figura de Vênus/Afrodite na literatura e o processo de interpretação alegórica que fez com que ela continuasse viva na tradição ocidental:

(...) em geral, a poesia medieval era mais favorável à deusa. Ela aparece mais frequentemente à sombra do personagem quase novo, apesar de seu nome clássico: o Amor. O Amor ao qual se dirigem os trovadores é uma figura humana, não uma simples ideia. (BACKÉS, 1998, p. 24)

A partir do Renascimento, que propõe a volta à antiguidade, a deusa é olhada do ponto de vista da luxúria, sendo a imagem da antiguidade mais detestada pelo clero. Segundo Backés (1998), essa época também representa um retorno ao platonismo, de modo que se vislumbram duas imagens do amor opostas entre si: uma delas é nobre e a outra é a do Cupido, relacionada à luxúria vista na Vênus pagã.

A retomada de Vênus e do amor, em “*Antico furore*”, remete então ao princípio grego do amor natural como força coercitiva da natureza, e representa, como explicaremos mais adiante, a busca por um estado não corrompido do homem. Como exemplo de tal retomada, podemos destacar, no conto, o seguinte trecho: “Mas era preciso agora tirar do amor toda humana tristeza; devolvê-lo à natureza; fazer com que a

vida se transformasse em um grande verão incendiado e silencioso”⁵² (MORAVIA, 1968, p. 35).

Tal retomada dialoga com a leitura feita por Moravia da doutrina de Lucrécio. Dissemos anteriormente que o conto, ao reler o pensamento do filósofo, inclui a crítica moraviana à política e à dessacralização do homem. Para Moravia, o mundo moderno opera uma instrumentalização do homem, tirando-lhe um caráter que já suspeitava haver desde quando vivia nas cavernas: o de ser, de alguma forma, superior aos outros animais e ter consciência da própria existência. Tal “centelha de humanidade” é explicada por Moravia com a teoria do homem como fim, já abordada anteriormente. Quando o homem, em suas várias atividades, é um fim em si mesmo, estaria consciente do caráter sacro observado por Moravia. No entanto, o mundo moderno, aos olhos do escritor, utiliza-se do homem como meio para alcançar fins que não o compreendem: “O caráter sacro do homem, hoje, não deverá ser buscado no que o homem é realmente, porque vimos que ele não é mais que um meio, ou seja, nada.”⁵³ (MORAVIA, 1964, p. 125).

A reflexão acerca de tais questões é, em vários momentos, sugerida pelo Lucrécio moraviano: o personagem afirma que todas as atitudes dos homens são baseadas em interesses, e estes querem defender até a morte a liberdade e o senado, que o poder é o maior de seus objetivos, que o mundo é corrupto, violento e hipócrita e, por fim, afirma que o homem deveria ser reconduzido a um estado de inocência.

A proposição da imagem de Vênus, aparece, então, como defesa do retorno a um estado não corrompido do homem, no qual este recuperaria a já comentada sacralidade, ausente, segundo Moravia, no mundo moderno.

⁵² “*Ora occorreva invece togliere ogni umana tristezza all’amore; renderlo alla natura; far sì che la vita diventasse tutta una sola estate incendiata e silenziosa*” (MORAVIA, 1989, p. 33)

⁵³ “*Il carattere sacro dell’uomo, oggi, non andrà comunque ricercato in quello che l’uomo è oggi realmente, poiché abbiamo veduto che l’uomo oggi non è che un mezzo ossia nulla*” (t.n.)

O humor pirandelliano, neste conto, é instaurado principalmente pelo evidenciamento da discussão proposta. Diferentemente da sátira, o humor, como se sabe, não apresenta o tom vituperante em chave didático-moral. O conto analisado, portanto, coloca em evidência o problema real da dessacralização do homem e, ainda que em chave alegórica (por meio da imagem da deusa Vênus), denuncia uma realidade dolorosa da qual o sujeito que humoriza é participante.

Como “*Antico furore*”, também “*L’immortale*” retoma um fragmento biográfico de um personagem histórico por meio de mudança de nível de sentido, pois nele é recontado o ataque conduzido por Heróstrato, o homem que, por volta de 350 a. C., incendiou o templo de Diana em Éfeso, uma das sete maravilhas do mundo antigo, com o único objetivo de alcançar a fama.

No conto de Moravia, cansado de ser motivo de zombaria na cidade, pois suas ideias nunca tinham sido levadas a sério pela população, Heróstrato resolveu fazer algo notório, para que seu nome fosse lembrado para sempre. O personagem gostaria de ser lembrado de maneira heroica, mas a única coisa que lhe ocorreu fazer para conseguir a almejada notoriedade foi incendiar o templo de Ártemis.

Pandini (1973) acredita que o conto seja uma alusão ao incêndio de Reichstag, o prédio do parlamento Alemão, evento que favoreceu o partido político de Hitler devido à atribuição da culpa ao partido comunista. Tal referência apontaria para a instância satírica do conto. De fato, algumas características da sátira estão presentes, entre elas a imagem caricaturizada de Heróstrato (com seus ralos cabelos negros e úmidos, seu nariz longo e triste, os olhos avermelhados sem cílios e o corpo magro e desajeitado), a suposta alusão a um evento histórico específico e o apelo ao cômico. Como exemplos deste último aspecto, podemos destacar suas tentativas frustradas de dirigir peças dramáticas:

Eróstrato dilapidava seu magro patrimônio para fazer representar alguns dramas horríveis; as pessoas, antes de ir à representação, abasteciam-se no mercado de bagaços e de ovos podres. De tal modo que os atores, para escapar à pontaria dos espectadores, várias vezes tinham de largar o drama ao meio e improvisar na hora um clássico de seu repertório. Em suma, Eróstrato era o palhaço involuntário da cidade inteira. (MORAVIA, 1986a, p. 23)⁵⁴

Temos também a passagem em que os concidadãos de Eróstrato disfarçavam-se de atenienses, indo bater à sua porta e anunciando em tom burlesco que Atenas honrava-lhe com o título de cidadão honorário.

No entanto, acreditamos que o conto “*L’immortale*” ultrapasse o âmbito da sátira, pois não apresenta o tom vituperante satírico descrito por Hansen (2011). A dissimetria (ou contradição) apresentada não parece estar a serviço de um sentido virtuoso ou do evidenciamento do contrário ideal. Tal constatação baseia-se na leitura, possibilitada pelo conto, de que Moravia busca propor uma discussão existencial, da qual falaremos mais adiante, e não apenas criticar (ou atacar) um evento histórico específico. Dessa forma, a reflexão proposta baseia-se nos moldes do humor pirandelliano, evidenciando uma incongruência real.

De fato, o episódio de Heróstrato serve de base para discussões atuais sobre o terrorismo: por exemplo, utiliza-se hoje o termo “Síndrome de Heróstrato”, que caracteriza atentados terroristas com o objetivo de auto-glorificação. Albert Borowitz (2005) cita vários atentados característicos da “Síndrome de Heróstrato”, entre eles o de explosão do Observatório inglês de Greenwich em 1894, o assassinato da Imperatriz Elisabete da Áustria, o assassinato de John Lennon, o massacre da Escola de Columbine, e o ataque às chamadas “Torres Gêmeas” do complexo do *World Trade*

⁵⁴ “*Erostrato aveva dilapidato il magro patrimonio per far rappresentare un paio di bruttissimi drammi; e la gente prima di andarci si era rifornita almercato di torsoli e di uova marce. Così che gli attori per sottrarsi al tiro degli spettatori avevano dovuto ogni volta piantare a metà il dramma e improvvisare lì per lì un classico del loro repertorio. Erostrato insomma era il buffone involontario della città intera*” (MORAVIA, 1989, p. 21)

Center, nos EUA. O tema do terrorismo como auto-glorificação já foi abordado também por grandes autores da literatura mundial e pensadores como Cícero, Chaucer, Montaigne, Cervantes, Sir Thomas Browne, Lord Byron, Victor Hugo, Gustave Flaubert, Jean-Paul Sartre, Alessandro Verri, Fernando Pessoa, Sigmund Freud e Mark Twain.

Segundo Borowitz (2005), Heróstrato e seus seguidores almejam fama e notoriedade não só por meio da publicidade de seu nome, mas do impacto de sua ação. Para tal, escolhem uma instituição ou vítima e, com o objetivo de causar o pânico público, frequentemente intendem absorver a fama da vítima. Assim, temos como exemplo “o homem que matou John Lennon” ou “o homem que incendiou o templo de Ártemis”. Tal ato criminal também se alia a motivos pessoais e ideológicos, mas sempre conserva como método a disseminação do pânico. Dessa forma, para Borowitz, a motivação primordial do que conhecemos como terrorismo remonta a Heróstrato.

Na releitura moraviana do caso de Heróstrato, podemos apontar um novo olhar sobre sua síndrome, de caráter mais existencial, levando em conta o conjunto da obra moraviana e a sua característica dialética da passividade/impulsividade, ligada à crítica ao gesto gratuito. Segundo Debenedetti (1985), a respeito de outra importante obra de Moravia, a coletânea de contos *L'imbroglia*, há uma mudança no típico quadro da passividade por meio da introdução de um personagem que representa um sopro de vida, e comporta-se de modo antagônico ao passivo. No entanto, é extremo, suas reações são histéricas e, mais que um ato, opera uma crise. Debenedetti o chama de personagem impulsivo. Tal ‘sopro de vida’ está geralmente relacionado do chamado gesto gratuito, tema que, segundo Tessari (1985, p. 124) é representado desde os primeiros contos de Moravia. Como exemplos de tal gesto, podemos citar o assassinato acidental de uma mulher, como em “*Delitto al circolo del tennis*”, ou a fuga da

realidade por meio da criação de fantasias, como em *“Il malato immaginario”*, conto abordado mais adiante.

A representação de tal tema, na obra moraviana, tem como principal objetivo o de criticar o gesto gratuito com o qual o indivíduo burguês busca em vão curar-se da própria indiferença, e criar artificialmente um sentido para a própria vida. Dadas as características do ato de Heróstrato, acreditamos estar diante de mais um exemplo do gesto gratuito e da impulsividade histórica de que fala Debenedetti. No entanto, podemos apontar outro aspecto importante do ato/crise operado pelo personagem no conto em questão: a racionalidade exacerbada, tema já abordado em contos anteriores. Para compreendermos melhor a sua articulação em *“L’immortale”*, podemos observar o modo como as figuras mitológicas são trabalhadas, pois retomam fundamentalmente a temática do heroísmo e da virtude.

Primeiramente, há no conto uma referência mitológica a Prometeu, titã que ludibriou os deuses a fim de beneficiar os homens com o fogo: “Em seguida, pelo resto da noite, não pararam de caçoar dele por causa desta sua novíssima extravagância, chamando-o destruidor de templos, comparando-o a Prometeu (...) (MORAVIA, 1986a, p. 27)⁵⁵.

Segundo Harvey (1987), Prometeu, filho do Titã Iápetos, construiu o primeiro homem a partir do barro e, roubando o fogo dos deuses para beneficiar sua criatura, ensinou várias artes aos homens. Como punição, Zeus mandou que Hefestos construísse Pandora, uma mulher perfeita e dotada pelos deuses dos mais diversos dons. Por fim, Hermes atribuiu-lhe a astúcia e ela foi dada de presente a Epimeteu, irmão de Prometeu. Este já havia previsto que a mulher traria transtornos, mas o irmão, pouco precavido, admitiu-a como esposa. Pandora, sob a responsabilidade de Epimeteu, abriu a caixa

⁵⁵ “Quindi per tutta la serata non cessarono di canzonarlo per questa sua nuovissima stravaganza, chiamandolo eversore di templi, paragonandolo a Prometeo(...)” (Moravia, 1989, p.25)

secreta que levava consigo e que continha todos os males que desde então afligem a humanidade.

Prometeu também ludibriou Zeus em outras ocasiões, e sua punição, que dá nome à tragédia de Ésquilo *Prometeu acorrentado*, foi ser preso junto a uma pedra no Cáucaso e, todos os dias, ter seu fígado (que se regenerava em seguida) devorado por uma águia.

De acordo com Joseph Campbell (1990), o personagem mitológico Prometeu pode ser considerado um verdadeiro herói. Segundo o mitólogo comparatista, o herói é aquele que se sacrifica em prol de um povo e cujo trajeto cumpre as seguintes etapas: a saída de casa (ou do ambiente que lhe é familiar); a viagem, geralmente cheia de adversidades; e o retorno ao ponto de partida trazendo consigo uma mensagem/prêmio ao povo/indivíduo beneficiado e apresentando sinais de maturidade e crescimento espiritual. No Mito de Prometeu, o benefício que o herói traz consigo como resultado de sua proeza é o fogo, símbolo da sabedoria divina, que passará a ser possuída pelos mortais. Castigado por enganar a Zeus, independente de suas nobres motivações, Prometeu pode ser considerado também um mártir. É citado em muitas obras clássicas, entre elas *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, que conta seu suplício e o castigo sofrido também pelos homens.

O herói Aquiles também é retomado no texto e reporta à discussão acerca do heroísmo. Em certo momento, o personagem do conto é abordado por seus concidadãos que, com falsa inocência, perguntam-lhe qual das notáveis vidas escolheria para si, a de Aquiles, Homero ou Péricles. Os dois últimos, ainda que não sejam heróis mitológicos, fazem parte da Cultura Clássica, e serão abordados mais adiante.

Segundo a análise de Curtius (1996) o heroísmo grego baseia-se no binômio *sapientia et fortitudo*, ou valor-saber, ou seja, no equilíbrio entre força e razão, cujo

principal representante é o Ulisses homérico. A imagem do herói ideal que Ulisses personifica remonta a uma tradição anterior de que os poemas homéricos são vestígio: a religião indoeuropeia pré-histórica. Ainda segundo Curtius, (1996) os indo-iranianos, celtas, germanos e itálicos possuíam um sistema, ao mesmo tempo metafísico e social, que dividia forças cósmicas e indivíduos segundo suas funções (soberania, guerra e fertilidade). Essa tríade deu origem, posteriormente, ao sistema de castas na Índia. A função do soberano, que se dividia no rei sábio, que institui as leis, e no audacioso e temível rei mágico, quando transposta do plano metafísico para o plano histórico, origina uma polaridade que foi retomada com tantas adaptações e interpretações diferentes que, segundo Curtius (1996), pode ser encontrada até em obras da Renascença.

Já que o nosso conceito de herói descende do herói homérico, e que a polaridade de que falamos representa, de um lado, a sabedoria (característica da velhice e personificada no personagem Nestor), e de outro, a audácia (característica da juventude e personificada em Aquiles), podemos afirmar que o binômio que Curtius (1996) nomeia como o binômio “valor-saber” pode ser encontrado em obras literárias muito recentes.

Homero e Péricles também são retomados como exemplos da proeza. O primeiro é considerado por muitos o “pai da retórica”, cujo atributo da eloquência pode ser considerado, segundo Curtius (1996) elemento heroico louvável. Já Péricles pode ser considerado um exemplo de heroísmo como figura política: um dos principais líderes democráticos de Atenas no séc. V a. C., foi conhecido por trazer benefícios à cidade no campo das artes, da arquitetura e da vida política. Em grego, seu nome (Περικλῆς) possui o mesmo sufixo de Hércules, que significa glória. Péricles aparece uma segunda vez no conto em contraposição a outra figura política: “Pensava ainda que os homens

conservam igualmente a lembrança dos que os beneficiam e dos que os prejudicam: Tanto Péricles como do tirano Pisístrato.” (MORAVIA, 1986a, p. 25)⁵⁶. Tal trecho é a transcrição de um pensamento do personagem Eróstrato, a quem não importava a natureza (positiva ou negativa) do feito com o qual almejava a notoriedade. Pisístrato, segundo Heródoto (2006, I, LIX) conquistou o poder de Atenas mais de uma vez (em reinados efêmeros) por meio de artimanhas.

Outros dois personagens gregos são contrapostos no conto: o político ateniense Alcebíades, sobrinho de Péricles e amigo pessoal do filósofo Sócrates, e Têrsites. Este último é um personagem da *Ilíada* que não se encaixa nos valores heroicos homéricos, não possuindo os atributos da força, beleza ou virtude: “Eróstrato queria tornar-se o Alcebíades da cidade, ficando famoso, na falta de coisa melhor, por suas esquisitices. Mas só conseguiu tornar-se um Têrsites.” (MORAVIA, 1986a, p. 24)⁵⁷

Todos estes personagens e heróis são trazidos ao texto pelo procedimento de amplificação, retomados pelas virtualidades ora do heroísmo, ora da falta deste. As contraposições Alcebíades/Têrsites e Péricles/Pisístrato mostram, segundo o raciocínio do personagem, que a notoriedade pode ser alcançada também com ações de natureza negativa, ou anti-heroicas, enquanto as figuras de Aquiles, Homero e Prometeu apresentam-se como os exemplos de heroísmo e virtude aos quais Eróstrato será conceitualmente oposto.

Poderíamos, então, considerar o ato do personagem como um exemplo da racionalidade exacerbada criticada por Moravia em “*L'uomo come fine*”; temos, por um lado, um plano lógico para o alcance do fim proposto, isto é, a destruição de um dos

⁵⁶ “Pensava ancora che gli uomini serbano egualmente memoria di coloro che li beneficiano come di quelli che li daneggiano: di Pisistrato tiranno come di Pericle” (MORAVIA, 1989, p. 23)

⁵⁷ “Erostrato aveva voluto diventare l'Alcibiade della propria città, rendendosi famoso, in mancanza di meglio, con le stranezze. Ma non era riuscito che a diventarne il Tersite” (MORAVIA, 1989, p. 22)

principais templos do mundo antigo atrairia forçosamente a atenção de todos para seu executor, e por outro a não consideração das consequências devastadoras de tal ato.

Como já demonstramos, a releitura moraviana da ação de Heróstrato confere ao personagem histórico o caráter da impulsividade histórica geradora do gesto gratuito, ligado à busca de um sentido. Moravia coloca em foco, pois, utilizando sua temática particular, o problema do niilismo, isto é, da crise operada pelo dissolvimento de critérios rígidos e pelo desaparecimento da ilusão da Verdade absoluta, que a nível individual esvazia o sentido da própria vida, conflito típico do indivíduo moraviano.

Podemos ver, então, a atualidade do discurso de Moravia sobre as já comentadas implicações psicológicas da síndrome de Heróstrato quando observamos as concepções do filósofo francês André Glucksmann a respeito do teor niilista do terrorismo de uma forma geral:

Hoje, o terrorismo global elimina as fronteiras geoestratégicas e tabus tradicionais. Os últimos segundos dos condenados de Manhattan, de Atocha, e do metrô de Londres nos mandaram duas mensagens: “Aqui, abandone toda a esperança”, a ordem dantesca carregada por uma bomba de efeito devastador; e “Aqui não há explicação”, o evangelho niilista dos oficiais da SS”⁵⁸ (2007, p. 1, t.n.).

Nas palavras de Glucksmann, podemos ver o panorama psicológico já testemunhado por Moravia em meados do século XX, em que a gratuidade dos gestos acompanha a perda de sentido.

O tema da busca pelo sentido adquire uma nova roupagem no conto seguinte, “*Il Sandalo di Bronzo*”. A impotência do indivíduo moraviano ao situar-se na realidade é proposta alegoricamente por meio do diálogo com um poeta fundamental do

⁵⁸ “Today, global terrorism eliminates geostrategic borders and traditional taboos. The last seconds of the condemned of Manhattan, of Atocha, and of the London Underground sent us two messages: “Here abandon all hope,” the Dantesque injunction carried by a bomb that wipes the slate clean; and “Here there is no reason why,” the nihilist gospel of SS officers.”

Decadentismo italiano, Gabriele D'Annunzio. Tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista político, as obras de Moravia e D'Annunzio estão em posições antagônicas. Este, consagrado principalmente pela sua poesia e prosa poética, tende muitas vezes ao hermetismo. É considerado um dos maiores poetas italianos, defendia fervorosamente as posições políticas de direita (portanto, fascistas), apoiava a entrada da Itália na primeira guerra ao lado dos Aliados e as políticas expansionistas italianas. Dessa forma, a retomada de uma obra de D'Annunzio por Moravia será feita, como se verá mais adiante, de modo a subverter os valores enunciados pelo poeta decadentista.

O personagem histórico retomado em *“Il sandalo di bronzo”* é o filósofo Empédocles, que nasceu em torno de 490 a. C., em Agrigento, e foi um dos primeiros chamados Filósofos da Natureza, pois refletia acerca da composição natural do mundo. Segundo sua teoria, tudo era formado por quatro princípios: água, ar, fogo e terra.

O filósofo moraviano retratado no conto, desde jovem, sentia estar predestinado a uma vocação especial, sentimento confirmado em seguida pela descoberta de segredos sobre a origem das coisas: “Empédocles chegou com perfeita certeza a penetrar segredos que não podem ser ditos com palavras humanas.” (MORAVIA, 1986a, p.7)

O trecho acima apresenta a primeira das várias alusões existentes no conto a uma das principais obras do escritor Gabriele D'Annunzio, a coletânea de poesias intitulada *Alcione*. Estruturada de forma a representar o ciclo natural das estações, a obra de D'Annunzio apresenta uma dimensão mítica que subverte o princípio de individuação e mostra a transformação do homem em natureza. A chamada mitopoese dannunziana coloca o verão como ponto alto da metamorfose, em que o humano perde a consciência e passa a fazer parte da natureza circundante.

Em termos psicológicos, a obra indicaria que somente por meio da dispersão do Ego na natureza pode-se ter a posse absoluta do real. Em um momento um pouco

anterior à chegada do verão, acontece a epifania do mito, no poema “*La pioggia nel pineto*” (2010, p.116). Este apresenta a imagem da chuva que cai sobre um casal que passeia em um bosque, e, como sinal de que a partir daquele momento adentrariam um espaço não humano, os primeiros versos trazem o convite a ouvir as palavras não-humanas advindas da natureza: “*Taci. Su le soglie/del bosco non odo/parole che dici/umane; ma odo/parole più nuove/che parlano goccioline e foglie/lontane*”

O personagem Empédocles afirmava então que a origem de todas as coisas estava fora do homem e dos deuses, ou seja, não era humana nem divina. Dotado dessa sabedoria suprema, via as preocupações dos homens de sua época com outros olhos: todas elas pareciam, então, insignificantes. O desejo do filósofo era o de ser cultuado como um deus: “Ele já era e já se sentia um semideus, como **Orfeu** no fundo de sua descida, como **Hércules** ao fim de seus trabalhos, como **Dionísio** em sua viagem desvairada.”⁵⁹ (MORAVIA, 1986a, p. 10) Ao tornar público seu desejo, não teve uma resposta positiva da população, que acusou-o de sacrilégio.

A partir deste momento, Moravia parece construir, em sua releitura da morte do filósofo, uma sátira do mito dannunziano da comunhão divina entre humano e natureza. Os concidadãos de Empédocles, tomando-o por insano, julgavam impossível vê-lo de outra forma se não humano, afinal “por acaso não lhe conheciam o pai, a mãe, os irmãos?”⁶⁰ (MORAVIA, 1986a, p. 9).

O ato que confirmaria sua natureza divina perante os homens, pensou então Empédocles, seria um triunfo sobre a morte. Assim como o indivíduo dannunziano, o personagem de Moravia pretende “transmutar-se em mito”.

O momento de demonstrar sua divindade chegou quando o vulcão Etna entrou em erupção, e, enquanto todos corriam para fugir e salvar seus pertences, Empédocles

⁵⁹ “Già egli era e si sentiva un semidio come Orfeo in fondo alla sua discesa, come Ercole alla fine dei suoi travagli, come Dioniso nel suo folle viaggio” (MORAVIA, 1989, p. 10)

⁶⁰ “non si conoscevano forse il padre, la madre, i fratelli di lui?” (MORAVIA, 1989, p. 9)

caminhava em direção ao fogo. Sabendo antecipadamente de tal erupção, o personagem via a ocasião da seguinte forma: “Ele sabia que naquele dia o fogo sairia de seu esconderijo para entrar em conúbio com outros elementos. Destas núpcias ele participaria; na harmonia assim criada, ele se perderia”⁶¹ (MORAVIA, 1986a, p.10). Tal pensamento, além de confirmar a imagem dannunziana da dispersão do Ego na comunhão com a natureza, traz a imagem das núpcias, que em um dos poemas de *Alcione*, o “*Ditirambo III*”, é o símbolo da metamorfose, poema em que o eu-lírico possui eroticamente o verão, este transfigurado em divindade feminina.

Provavelmente o indício mais explícito do diálogo com D’Annunzio é a utilização de uma imagem dannunziana por excelência, no vocábulo *ulivi*, forma arcaizante de *olivi*, no trecho a seguir: “Naquela noite, entre as pálidas oliveiras [tra i pallidi ulivi] que pareciam contorcer-se pelo terror da fuga impossível, as pessoas que abandonavam os casebres, curvadas sob o peso de seus pertences, viram-no em vários lugares, enquanto subia em direção à invisível boca trovejante”⁶² (MORAVIA, 1986a, p. 10). Porém, enquanto o poema dannunziano “*L’ulivo*” traz a imagem da oliveira consagrada a Deméter, e louva (retomando a forma franciscana *Laudato sia*) o vegetal na feliz hora da manhã, o conto “*Il sandalo di bronzo*” nos apresenta oliveiras pálidas, em uma imagem fúnebre, já que estão condenadas a queimar com a lava do vulcão. Tal teor é confirmado no trecho que se segue:

Viram-no quando observava a avalanche terrosa e incandescente arrastar as paredes de uma casa; ou quando escutava o crepitar das oliveiras, cujos troncos eram mordidos pela terra subitamente enraivecida; ou ainda quando mirava a fumaça esbranquiçada sobre as encostas escuras. Os seixos e as cinzas choviam sobre sua

⁶¹ “Egli sapeva che in quel giorno il fuoco sarebbe uscito dalle sue latebre per entrare in connubio con altri elemento. A questo spozalizio egli avrebbe partecipato.” (MORAVIA, 1989, p. 10)

⁶² “Nella notte, tra i pallidi ulivi che parevano torcersi per il terrore della fuga impossibile, la gente che lasciava i casolari, le spalle curve sotto il peso delle masserizie, lo vide in più luoghi mentre saliva verso l’invisibile bocca tuonante” (MORAVIA, 1989, p. 10)

cabeça nua; uma ou outra pedra incandescente tombava sibilando sobre a lama a seus pés.⁶³ (MORAVIA, 1986a, p. 10)

Também é bastante evidente, no trecho acima, a nova referência ao poema, também da obra *Alcione*, “*La pioggia nel pineto*”, no qual D’Annunzio nos apresenta a imagem da chuva fresca que lentamente coloca os indivíduos em comunhão com a natureza: “*piove su le nostre mani/ignude/su i nostri vestimenti/leggeri*”(2010, p.119). Já o conto de Moravia traz a imagem da chuva de cinzas que cai sobre a cabeça nua de Empédocles, indicando o caráter fúnebre de sua releitura.

O personagem, então, desapareceu, e, dias depois, encontrou-se apenas a sua sandália, flutuando sobre torrentes de fogo. Apesar de não ter sua glória ofuscada, Empédocles não alcançou o status de divindade: “O culto, por um instante admitido, esvaiu-se em uma lenda irônica”⁶⁴ (MORAVIA, 1986a, p. 11).

De fato, o filósofo Empédocles, segundo historiadores, atribuía a si mesmo poderes mágicos, e acredita-se que tenha se atirado no Etna para provar que era um deus.

Acreditamos, no caso de “*Il sandalo di Bronzo*”, estar diante do mesmo tipo de personagem impulsivo representado no conto anterior, ilustrando novamente a crítica moraviana ao *gesto gratuito*. Conforme já assinalado, o *gesto gratuito* é o meio pelo qual o personagem moraviano busca curar-se da própria indiferença, ou seja, uma ação que ao mesmo tempo tem um fim em si e proporciona ao indivíduo a ilusão ora de poder, ora de um significado à vida. Moravia acredita que esta busca ilusória seja um problema de sua época, e esteja ligada ao conflito de valores observado a partir da

⁶³ “*Lo videro mentre guardava la frana terrosa e infuocata travolgere le mura di una casa; oppure ascoltava il crepitio degli ulivi cui la terra improvvisamente rabbiosa mordeva i pedali; o anche considerava il biaccheggiare dei fumi sulle coste buie. I lapilli e le ceneri piovevano sul suo capo nudo; qualche masso incandescente piombava fischiando nel fango davanti il suo piede*” (MORAVIA, 1989, p. 10)

⁶⁴ “*Il culto adombrato un istante, svanì in una leggenda ironica*” (MORAVIA, 1989, p. 11)

primeira guerra mundial. Ele próprio explica, em *L'uomo come fine*, como o gesto gratuito influencia negativamente tanto a vida quanto a política e as artes:

A ação que tem um fim em si mesma tem um efeito profundamente degradante à índole humana. Ela substitui a natureza pelo mecanismo e rompe todo relacionamento real entre o homem que opera e a matéria sobre a qual opera. No amor, a ação com fim em si mesma leva ao vício, no trabalho à técnica, na política ao maquiavelismo, na moral ao dogmatismo, na Literatura à propaganda, na arte à decoração e etc. (MORAVIA, 1972, p. 134, t.n.)⁶⁵

No conto, é dito que Empédocles sentia-se como Orfeu, Hércules e Dioniso. Orfeu, habilidoso músico que ganhou de Apolo a lira, é retomado por Ovídio, Virgílio, Homero, Apolônio de Rodes e Pseudo-Apolodoro. O mais famoso mito em que participa é a descida aos infernos a fim de recuperar a amada Eurídice, morta por uma picada de serpente. Ao tocar tão habilidosamente sua lira a Hades, convenceu o deus dos infernos a devolver a vida a Eurídice. No entanto, uma condição foi imposta a Orfeu: a de que só deveria olhar sua mulher depois que estivessem completamente fora dos confins do inferno. Porém, não cumpriu tal condição, e perdeu-a para sempre. Desolado, Orfeu começou a vagar só pelos bosques e um dia foi dilacerado por mênades enlouquecidas. Os deuses, compadecidos, transformaram sua lira em constelação. A passagem retomada no conto moraviano, mais especificamente o fim da descida de Orfeu aos infernos, representaria o triunfo almejado por Empédocles. A imagem do triunfo também está presente no fim dos doze trabalhos de Hércules, do qual falaremos mais detalhadamente no capítulo 2.7. Já Dioniso nos parece retomado como símbolo da glória, esta também almejada pelo personagem moraviano.

⁶⁵ “L’azione fine se stessa ha un effetto profondamente disgregante sull’animo umano. Essa sostituisce il meccanismo alla natura e rompe ogni reale rapporto tra l’uomo che opera e la materia sulla quale opera. In amore l’azione fino a se stessa porta al vizio, nel lavoro alla tecnica, nella politica al machiavellismo, nella morale alla precettistica, nella letteratura alla propaganda, nell’arte alla decorazione e via dicendo”

Baco, ou Dioniso pela nomenclatura grega, é filho de Zeus com uma mortal, Sêmele. Após pedir a Zeus que se mostrasse tal como é, mesmo sabendo que a visão da forma verdadeira de um deus é fatal aos mortais, Sêmele teve seu pedido atendido. Tal como era esperado, a mortal foi fulminada pelo esplendor do deus. Ela já estava grávida, então Zeus terminou de gerar a criança em uma de suas coxas. Por isso, o nome Dioniso, etimologicamente, seria “aquele que nasceu duas vezes” (pela junção de *Δις*=dois; e *νοσος*=nascimento). Segundo Ovídio (2003), foi Hera (ou Juno) que, enciumada, incita em Sêmele o desejo funesto da visão de Zeus resplandecente. Para esconder a criança da fúria de Hera, o deus entregou-a, depois de nascida de sua coxa, aos cuidados da ninfa Nisa. Segundo Harvey (1987), Dioniso era acompanhado por um séquito de devotos, tanto homens e mulheres – estas denominadas bacantes – sátiros, silenos, mênades e bassáridas. O Mito de Penteu ilustra a natureza do séquito de Dioniso. Segundo a versão de Ovídio (2003), o deus adentrou Tebas e Penteu, então rei do lugar, recusou-se a cultuá-lo, irritado porque os habitantes da cidade renderam-se às suas celebrações festivas. O rei dizia não suportar o soar dos címbalos e os loucos tambores. Por fim, Penteu foi dilacerado por sua própria mãe, que, em meio ao frenesi dionisiaco, confundiu o filho com um javali. Tal Mito é representado na tragédia *As Bacantes*, de Eurípedes.

Ainda segundo Harvey, (1987) em uma época posterior aos escritos homéricos, ele é cultuado como um deus da vegetação que morre e ressuscita, e do vinho que alivia os sofrimentos dos homens, inspirando-os à música e à poesia. “Com ele entraram na religião grega os elementos de êxtase e misticismo presentes em seu culto” (HARVEY, 1987, p. 169).

No entanto, se considerarmos a macroestrutura do conto como uma alusão à busca do mito dannunziano, vemos que as figuras mitológicas representam a epifania do

mito, que ironicamente não será atingido. Moravia subverte, então, a imagem do super-homem dannunziano (ou seja, aquele que ultrapassa os limites do humano e busca a transcendência da própria natureza) e confirma a impotência do indivíduo, uma vez que o personagem Empédocles não alcançará o status de divindade.

A busca pelo mito também é o tema central do conto analisado a seguir. “*Il silenzio di Tiberio*” narra as divagações do imperador romano Tibério. *Tiberius Claudius Nero Cæsar* (42 a.C. – 37 d.C.) foi o sucessor de Augusto. A princípio não fazia parte da família *Julia*, mas tornou-se enteado de Augusto. Ocupou o cargo de tribuno antes de exilar-se em Rodes por motivos pessoais, segundo alguns historiadores. Foi chamado por Plínio, o Velho, de “o mais triste dos homens” e a população de Roma em geral sustentava uma imagem negativa de Tibério, acusando-o de impiedoso, tendo em vista as inúmeras execuções que ordenou em nome da política. Ao final de seu reinado, exilou-se por conta própria na Ilha de Capri. Sua morte, recebida com entusiasmo pela população romana, foi causada pelo seu neto Calígula, que assumiria o cargo depois. Ao contrário de seus antecessores, Tibério não quis ser aclamado como divindade e seu reinado parecia apático aos olhos do povo.

No conto moraviano, o momento retratado é o do derradeiro retiro na ilha de Capri, e o personagem Tibério tece divagações solitárias acerca do mundo, das divindades e da própria divinização como imperador. Sua maior preocupação, agora no fim da vida, é encontrar-se com uma divindade, e acredita que seu local de retiro em Capri é propício a tal encontro.

O diálogo com D’Annunzio pode ser visto logo no início do conto, na detalhada descrição do ambiente estival onde se desenvolve a narrativa:

Nos dias mais quentes da estação estival, quando sob a chama imóvel do sol o solo trincava como greda, pondo a nu as encostas rochosas, e pelas fendas ardentes

pululavam lagartos furtivos, e as plantas ressequidas não davam mais sombra, e as próprias cigarras cessavam seu canto e os limites do mar e do céu estavam envoltos em branco vapor (...)⁶⁶ (MORAVIA, 1986a, p. 19).

A imagem do meio-dia estivo dannunziano, expressa principalmente no poema “*Meriggio*”, que também pertence à coletânea *Alcione*, é subvertida no conto de Moravia, que a descreve como um espaço infértil de seca. Já no poema dannunziano o meio-dia é a hora do dissolvimento da identidade do eu-lírico, que entra em comunhão com o sol e os elementos naturais e, portanto, um momento de prazer. Tal contexto interpretativo, o de que Moravia subverte a imagem dannunziana do homem divinizado, ou mitificado, pode ser levado em conta ao analisarmos o diálogo com a Mitologia. Neste conto, três importantes referências à figuras mitológicas aparecem, e estão presentes no trecho abaixo:

Não, não era aquele mar que Tibério, desdenhoso das preocupações mundanas, espiava nos momentos de solidão, mas o mar aberto pelo lado da Sardenha, da Espanha e das **Colunas de Hércules**. Deste lado, os altos bastiões recortados da ilha pareciam de quartzo artisticamente talhado; o mar liso e reluzente sobre o qual se apoiavam, um cristal sólido e colorido; o céu, uma esfera ardente e ressoante. Mundo perfeito e absorto na própria harmonia, que dava a sensação de um prodígio suspenso e prestes a acontecer. **Ícaro** mancebo precipitando-se fulminante do céu para dentro do mar, ou **Vênus** emergindo vagarosamente das ondas, desnuda e ereta sobre sua concha, torcendo entre os dedos rosados os loiros cabelos molhados.⁶⁷ (MORAVIA, 1986a, p. 20)

Primeiramente, são citadas as colunas de Hércules, os montes localizados à entrada do estreito de Gibraltar e recebem este nome pois, desde os primórdios, se conta

⁶⁶ “*Nelle giornate più calde della stagione estiva, quando sotto la vampa immobile del sole il terriccio si sgretolava come creta mettendo a nudo le coste rocciose, e per le screpolature ardenti guizzavano i ramarri furtivi, e le piante aggrondate non davano più ombra, e le cicale stesse cessavano il loro canto e i termini del mare e del cielo erano avvolti in un bianco vapore simile a quello che si leva da una caldaia piena di acqua bollente (...)*” (MORAVIA, 1989, p. 17)

⁶⁷ “*No, non era quel mare che Tiberio sdegnoso delle cure mondane spiava nei momenti di solitudine, bensì il mare aperto dalla parte della Sardegna, della Spagna e delle colonne di Ercole. Da questa parte gli alti frastagliati bastioni dell’isola parevano di quartzo tagliato ad arte; il mare piatto e lucente sul quale poggiavano, un cristallo solido e colorato; il cielo, una sfera infuocata ed echeggiante. Mondo perfetto e assorto nella propria armonia che dava il senso di un prodigio sospeso e in procinto di accadere: Icaro garzoncello precipitante fulmineo dal cielo dentro il mare, oppure Venere emergente senza fretta dai flutti, ignuda e ritta sopra la sua conchiglia, in atto di torcere tra le dita rosee i biondi capelli fradici.*” (MORAVIA, 1989, p. 22)

que o herói ligou o mar Mediterrâneo ao oceano Atlântico com a força de seus ombros. As Colunas de Hércules, ou os Pilares de Hércules, já foram consideradas o extremo do mundo. A expressão “até as Colunas de Hércules”⁶⁸, de que há registros em Erasmo de Roterdã, designa tanto o limite físico do mundo quanto o ponto máximo que se pode chegar em uma arte ou uma ciência. Heródoto cita frequentemente as Colunas de Hércules como referência ao narrar os fatos que apresenta em sua obra, *História*: “Todos os outros mares onde navegam os Gregos, bem como o que se estende para além das colunas de Hércules e que se denomina Atlântida, e o da Eritrêia, formam, juntos, um só oceano.” (2006, Livro I, CCII)

A referência ao ponto que já foi considerado o limite físico do mundo, a nosso ver, nos remete simbolicamente ao momento em que o personagem Tibério é retratado, ou seja, no limite da própria vida.

Temos, depois, a referência à Ícaro. Há registros do Mito de Ícaro nos escritos de Apolodoro, Ovídio, Xenofonte, Diodoro, Virgílio e Horácio, entre outros. Em Ovídio, tanto nas *Metamorfoses* quanto na *Ars amatoria* conta-se a história de Ícaro, filho de Dédalo e da escrava Naucrátis. Dédalo, aprisionado por Minos por causa da sua ciência, sendo obrigado a prestar-lhe serviços longe de sua pátria, foi o responsável pela concepção do Minotauro, o monstro com o corpo de um humano e a cabeça de touro, nascido da união da esposa do rei Minos, Pasífae, e um touro. Tal relação foi possível graças a uma vaca de madeira, produzida por Dédalo a pedido de Pasífae. Minos o trancafiou no centro do labirinto, e alimentava-o com sacrifícios humanos.

Como punição por auxiliar Pasífae em sua união zoofílica, Minos encarcerou Dédalo e seu filho, Ícaro. O pai, muito engenhoso, construiu dois pares de asas para que eles pudessem fugir voando e reencontrar a pátria. No entanto, a fuga não foi bem

⁶⁸ **Ad Herculis columnas.** [Erasmo, Adagia 3.5.24]

sucedida, pois, ignorando a recomendação do pai para que não voasse muito alto, uma vez que o sol poderia derreter a cera de que eram feitas as asas, Ícaro caiu, e morreu.

Ícaro é uma das figuras principais no mito do super-homem dannunziano. Retomado em pelo menos dois poemas de *Alcione*, “*L’ala sul mare*” e “*Altius egit iter*”, é celebrado como exemplo do humano que vai além dos próprios limites, em uma alegoria da transcendência em busca da instância divina. Ainda que o poeta leve em consideração o fracasso de Ícaro, seu ímpeto de transpor limites bastou para que desempenhasse um papel fundamental na construção do mito dannunziano. Já a retomada de Ícaro no conto moraviano, se levarmos em conta o percurso literário acima exposto, traz à narrativa a imagem do fracasso e da impotência, já que o personagem Tibério passará o resto de sua vida esperando pela divindade, que nunca virá.

A terceira figura mitológica retomada no texto é a deusa Vênus, da qual já falamos mais detalhadamente a propósito do conto “*Antico Furore*”, e o momento referido por Tibério é o do nascimento da deusa.

As imagens de Ícaro e Vênus são trazidas ao texto, segundo a narrativa, como exemplos de prodígios que Tibério imaginaria acontecendo no ermo lugar em que se encontrava. O personagem, em suas divagações, busca algum elemento, acessível ao ser humano, que instaure a experiência do divino, e conclui que nenhuma das religiões existentes cumpre tal papel.

Tibério cita, então, a obra de Lucrécio, e diz que nenhuma das religiões se aproximaria da natureza misteriosa cantada pela obra, e nenhum elemento divino poderia ser esperado dos vícios e virtudes humanas.

Ao citar a obra lucreciana, Tibério admite que só a natureza apresenta o caráter sobre-humano que procura. Dessa forma, o personagem enuncia a crítica moraviana à

dessacralização do homem, e traz ao texto a discussão acerca do papel da religião neste processo.

Moravia, em *L'uomo come fine e altri saggi* (1964), afirma que o cristianismo propunha um caráter antropocêntrico e humanístico estendido a todos os homens:

O cristianismo tornou todos os homens, sem exceção, cristãos, e por isso, não podendo torná-los mais que cristãos, não tinha mais nenhuma função prática. Os homens que, hoje em dia, por meio de experimentos e destinos bizarros, são utilizados como meio para atingir fins desumanos, não são pagãos ou homens Neandertal, são cristãos. E seus carrascos também são cristãos. É com a gordura dos cristãos exterminados por outros cristãos que durante a última guerra era feito o sabão; é com suas cinzas que foram fertilizados os campos de outros cristãos. Hitler era nem mais nem menos cristão que o papa ou que Roosevelt⁶⁹ (t.n.).

O caráter generalizador do cristianismo, conforme observa Moravia, não pôde salvar o homem de sua servidão à medida que não lhe conferia nenhum caráter sacro e ritual que lhe impedisse a instrumentalização. O escritor acrescenta ainda que nos tempos modernos a Igreja, como instituição, parece determinar como finalidade a própria preservação, e assim coloca também o homem como meio. Dessa forma, o caráter sacro do homem não encontraria apoio no cristianismo, ou em nenhuma religião existente.

Dado tal percurso interpretativo, podemos afirmar que *“Il silenzio di Tiberio”* apresenta-se como uma negação do mito do super-homem dannunziano, confirmando a imagem moraviana da passividade e da inércia.

Acreditamos, pois, que tanto o conto em questão quanto *“Il sandalo di bronzo”*, anteriormente analisado, apresentam a instância humorística pirandelliana, uma vez que, antes de constituírem um exemplo de sátira, prestam-se à discussão de conceitos

⁶⁹ *“Il cristianesimo ha reso tutti gli uomini, senza eccezioni, cristiani e perciò non potendo renderli più che cristiani, non ha più alcuna funzione pratica. Gli uomini che oggi giorno, attraverso esperimenti e destini aberranti, vengono adoperati come mezzi per raggiungere fini disumani, non sono infatti né pagani né uomini del Neandertal, sono cristiani. È col grasso di cristiani sterminati da altri cristiani che durante l'ultima guerra s'è fatto del sapone; è con le loro ceneri che si sono concimati i campi di altri cristiani. Hitler era un cristiano né più né meno del papa o di roosevelt.”* (MORAVIA, 1964, p.114)

existenciais, subvertendo a imagem, já arquetípica na Literatura Italiana, da mitopoesie dannunziana, a fim de apresentar o típico indivíduo passivo (ou histericamente impulsivo) e alienado.

2.5 O elemento onírico

O sonho é um elemento de particular importância na narrativa moraviana, acreditamos que, em parte devido à influência da Psicanálise. Moravia desenvolveu-se em uma época em que não se podia mais ignorar as descobertas de Sigmund Freud, e elas começavam a fazer parte de toda cultura intelectual e filosófica. Segundo Dominique Fernandez (1985, p. 183), a obra moraviana não faz uma leitura detalhada de Freud, mas apresenta a experiência subjetiva de uma doutrina que era então bastante popular. O escritor e ensaísta francês acrescenta ainda que a influência da Psicanálise não se limita à importância dada por Moravia às questões sexuais, mas estende-se à consciência de que nenhuma relação interpessoal é simples e inocente e à pressuposição de uma complexidade afetiva intrínseca à natureza humana.

O tema do sonho, conforme observa Mascaretti (2007), aparece desde o primeiro romance de Moravia, *Gli indifferenti*, como um espaço de revelação e realização. No romance, o capítulo intitulado “*cinque sogni*” narra os sonhos dos cinco personagens e é indispensável à interpretação da relação entre eles. Em *Racconti surrealisti e satirici*, como é de se esperar, o sonho é ainda mais presente devido à nuance surrealista dos contos. No entanto, ainda segundo Mascaretti (2007), o onirismo não está na escritura, como prescreve André Breton, mas no tema. Em seu *Manifesto do surrealismo* (1924), o escritor francês propunha o surrealismo como a escrita automática, visando a libertação por meio da linguagem. Dessa forma, a linguagem surrealista seria a mesma linguagem do sonho.

Observamos, nos dois contos enfocados a seguir, duas maneiras diferentes de apresentar o tema do sonho: a primeira delas apresenta o espaço de revelação, de que

falamos há pouco, e a segunda utiliza o elemento onírico como elemento da narrativa fantástica.

No conto “*Sogno nell’Altana*”, cujo título é traduzido como “Sonho nas alturas”, o narrador é o personagem que conta que, durante um verão, um amigo pintor lhe emprestara o estúdio enquanto estivesse em viagem. O narrador, feliz com o espaço que lhe fora emprestado, faz uma detalhada descrição da rua onde o imóvel está situado, esta que ele considera, com toda a sua movimentação de pessoas, poética. O estúdio, que era na verdade uma varanda construída no teto de um edifício, dava a impressão de um observatório astronômico. Depois de olhar brevemente os quadros, concluindo que não eram bonitos, o narrador pega o livro *I promessi Sposi*, senta-se em um sofá, e começa a ler a parte em que o cardeal Frederico admoesta Dom Abbondio. Levado pelo calor, “nas primeiras horas da tarde e num mirante quente e luminoso como uma estufa”⁷⁰ (MORAVIA, 1986a, p. 93) adormece sobre o famoso livro.

Em seguida, tem um sonho “estranho e delicioso”⁷¹ (MORAVIA, 1986a, p.93). Nele, abria uma das janelas do estúdio, olhava para o céu, ensolarado, e observava que as únicas construções existentes ali eram campanários de diversos estilos, entremeados por terraços rodeados por jardins suspensos. Percebeu, assim, que, em cada um desses jardins, havia uma mancha escura com um brilho dourado. Aguçando a vista, constatou que as manchas eram, na verdade, mulheres, e assim as descreve:

Estas mulheres são todas jovens e lindíssimas, e fazem todas a mesma coisa, ou seja, ocupam-se com sua beleza; uma passa o pente na cascata ondulante da cabeleira; outra observa seu rosto no espelho de prata; uma estende diante de si a mão branca como leite e a contempla satisfeita; outra, inclinando a cabeça, ajeita em torno do corpo as pregas grandes e pesadas do vestido.⁷² (MORAVIA, 1986a, p.94)

⁷⁰ “*nelle prime ore del pomeriggio e in un’altana calda e luminosa come una serra*” (MORAVIA, 1989, p. 83)

⁷¹ “*Subito feci un sogno strano e delizioso*” (MORAVIA, 1989, p. 83)

⁷² “*Queste donne sono tutte giovani e bellissime, e fanno tutte la stessa cosa, ossia si occupano della loro bellezza; e quale passa un pettine nella cascata fluente della capigliatura; quale rimira il viso in uno specchio d’argento; quale stende davanti a sé la mano bianca come il latte e la contempla con*

A respeito de tal visão, o narrador faz a seguinte exclamação: “Cidade feliz (...) que possui tantas mulheres jovens e bonitas e tão serenamente ociosas!”⁷³ (MORAVIA, 1986a, p.94). Desejando ser notado por aquelas beldades, o narrador acena e grita, mas não consegue chamar a atenção delas. De repente, ouve-se um forte repicar de sinos, e ele acorda, ainda ouvindo os sinos que de fato batiam nas igrejas do bairro. Dando-se conta de que todo aquele vislumbre maravilhoso havia se transformado no estúdio quente e poeirento, observou que o livro de Manzoni havia caído no chão e aberto na página em que o personagem Frederico lamentava-se de sua mísera condição. “Mísera e terrível mesmo”⁷⁴ (MORAVIA, 1986a, p.94) pensou o personagem, dialogando com o livro. Levantando-se, então, do sofá e, com a irracional esperança de reencontrar o sonho, abriu a janela. Viu um belo panorama da cidade, mas muito diferente daquele do sonho: “em lugar das inúmeras e vaidosas **Vênus**, cenas familiares que davam uma animação íntima e curiosa em todas aquelas habitações descobertas.”⁷⁵ (MORAVIA, 1986a, p.95)

O conto termina com a seguinte conclusão do narrador-personagem, que observa:

Este curioso espetáculo muito menos esplendoroso que o sonho, acabou me agradando, conseguindo até consolar-me da desilusão. “Isso também é vida”, pensava, “e o sol não se recusa a iluminá-la”. Fiquei então sentado no peitoril da janela durante muito tempo, ora lendo, ora contemplando a cidade.

Finalmente o sol se pôs, as andorinhas saíram de sob os telhados e começaram a voar no céu vermelho e fresco; então fechei a janela, deixei o estúdio e desci para a rua.⁷⁶ (MORAVIA, 1986a, p.95)

compiacimento; quale chinando il capo aggiusta tutt'intorno a sé le grosse e pesanti pieghe del vestito.” (MORAVIA, 1989, p. 83-84)

⁷³ “*Beata città (...) che possiede tante giovani e bellissime donne e tutte così serenamente oziose!*” (MORAVIA, 1989, p. 84)

⁷⁴ “*Misera e terribile davvero*” (MORAVIA, 1989, p. 84)

⁷⁵ “*Invece delle innumerevoli e vanitose Veneri, scene familiari che davano una curiosa e intima animazione a tutte quelle abitazioni scoperte.*” (MORAVIA, 1989, p. 85)

⁷⁶ “*Questo curioso spettacolo tanto meno splendido del sogno, alla fine tuttavia mi piacque, riuscendo quasi a consolarmi della delusione. ‘è vita anche questa,’ pensavo, ‘e il sole non rifiuta di illuminarla.’ Stetti, così, a lungo seduto sul davanzale ora leggicchiando, ora contemplando la città. Poi il sole*

Neste conto, as mulheres que o narrador vê em sonho são chamadas de Vênus, constituindo a retomada intertextual da Mitologia greco-romana, a nosso ver, pelo procedimento descrito por Jenny como amplificação, ou seja, levando em conta suas virtualidades semânticas. Neste caso, a presença de Vênus parece nos reportar não à simbologia do amor, da fertilidade e da beleza feminina, mas à tradição literária que se inspira nos temas clássicos, entre eles a Mitologia.

Chegamos a tal conclusão observando o elemento chave para a compreensão do argumento deste conto: a obra de Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*. Com este romance, o autor revolucionou a Literatura italiana propondo um novo tipo de linguagem, diferente do “*classissistico-petrarchesco*” (PAZZAGLIA, 1992, p. 200) tradicional utilizado até então. A linguagem escolhida foi o florentino falado pela classe culta, abolindo-se assim a diferença entre língua literária e língua do uso, ou seja, entre intelectuais e povo.

I promessi sposi é classificado como romance histórico, e a História, para Manzoni, é não apenas o plano de fundo da narrativa, mas o meio de interpretação da alma humana na literatura. Juntamente com o aspecto histórico e o linguístico, o elemento religioso é de fundamental importância para a obra manzoniana. Sempre fiel ao cristianismo, o autor condena o classicismo e a imitação dos clássicos (que pressupõe a retomada da Mitologia), colocando a tradição literária sob a acusação de idolatria.

Moravia, observando o modo como Manzoni trabalha a religião em *I promessi sposi*, publicou o ensaio “*Alessandro Manzoni o l’ipotesi di un realismo cattolico*” (1964) no qual aponta, na obra manzoniana, elementos propagandísticos típicos do realismo socialista, e ressalta algumas peculiaridades do romance a fim de defender a

tramontò, le rondini uscirono da sotto i tetti e incominciarono a girare nel cielo rosso e fresco; chiusi allora la finestra, lasciai lo studio e discesi nella strada”. (MORAVIA, 1989, p. 85)

hipótese de que o escritor oitocentescos constrói o que nomeou “realismo católico”. Para Moravia, tanto o realismo socialista quanto o católico são baseados no contraste entre personagens negativos e positivos, e na conversão daqueles nestes. No entanto, grande parte dos personagens do romance sofre um tipo de corrupção, que, segundo Moravia, é a passagem do “bem” ao “mal”, que pode ser exemplificada pelo medo de Don Abbondio mediante as ameaças recebidas. Tal corrupção encontraria referência direta na realidade social italiana:

Don Abbondio, chegou o momento de dizê-lo, é o personagem perfeito de um gênero particular de corrupção italiana que, na falta de um termo mais preciso, chamaremos histórica. Ocorre continuamente, na Itália, em homens de toda classe, categoria, profissão, condição, poderosos ou não poderosos, ilustres e obscuros, inteligentes e estúpidos, velhos e jovens, ricos e pobres, todos os quais mostram medo de falar, de incomodar alguma autoridade, de descobrir-se, comprometer-se, de dizer o que pensam sobre qualquer problema.⁷⁷ (t.n.)

Pode-se ver, portanto, que a insistente crítica ao conformismo, da parte de Moravia, encontra lugar também em sua leitura de Manzoni. A corrupção, então, na ficção e na história, espalhar-se-ia como a peste, e os personagens infectados, segundo Moravia, não são dignos de ódio, mas de compaixão. O realismo católico manzoniano seria, por sua vez, a tentativa de superar a corrupção por meio da propaganda cristã.

O casal protagonista do romance, Renzo e Lucia, contrapor-se-iam à corrupção, ou, como observa Moravia, situar-se-iam fora da História. Dessa forma, o verdadeiro contraste entre o bem e o mal, em *I promessi sposi*, não aconteceria entre a santidade da Religião e o vazio dos não-religiosos, mas entre a pureza natural do povo e a corrupção da História e das classes que fazem a História. Por meio da simplicidade do casal, Manzoni representaria a Religião distante da Cultura e da Biblioteca (ou seja, o

⁷⁷ “Don Abbondio, è giunto il momento di dirlo, è il personaggio perfetto di un particolare genere di corruzione italiana che, in mancanza di un termine più preciso, chiameremo storica. Accade continuamente, in Italia, di imbattersi in uomini di ogni classe, categoria, professione, condizione, potenti e non potenti, illustri o oscuri, intelligenti e stupidi, vecchi e giovani, ricchi e poveri, i quali tutti mostrano di aver paura di parlare, di dispiacere a qualche autorità, di scoprirsi, di compromettersi, di lasciarsi andare a dire quello che pensano su qualsivoglia problema.” (MORAVIA, 1964, p. 188)

Conhecimento por meio da leitura), isto é, a religião dos humildes, que viria, segundo Moravia, “do coração e não da cabeça, do sentimento e não da razão” (1964, p. 198)

Ao situar o contraste manzoniano no âmbito social e não no religioso, Moravia representa, em “*Sogno nell’Altana*”, a imagem da simplicidade popular celebrada por Manzoni.

O sonho do personagem do conto ainda pode ser lido como vislumbre da tradição literária pré-manzoniana e dos valores pressupostos por ela, entre eles a imitação dos clássicos e a utilização dos mitos, aspecto representado pela imagem das mulheres identificadas como Vênus, e o uso de uma língua puramente literária. É por meio do sonho que existe a epifania, ou, em outras palavras, a revelação que conduziu o personagem, posteriormente desperto, a aceitar a realidade e a admitir que a trivialidade que estava diante dos seus olhos também era vida, e o sol não se recusava a iluminá-la. A realidade onírica do personagem, contraposta ao que ele vê enquanto desperto, constitui, portanto, não apenas o contraste social observado por Moravia na obra de Manzoni, mas também a revolução na linguagem literária, da qual falamos anteriormente.

A nosso ver, este conto não apresenta o contraste característico do humor segundo Pirandello (1996). Nos contos em que o humor é verificado, Moravia expõe uma contradição que não se situa apenas na ficção, mas encontra referência em contradições da vida em si. A ficção humorística vai além do escárnio, pois este somente ri, sem comiseração, enquanto aquela se coloca entre o riso e a dor. A referência à realidade, portanto, não é pressuposto único do humor.

Em “*Sogno nell’Altana*”, do qual fizemos uma leitura relacionada à realidade literária, o assunto não é apresentado por meio de contradição. Em outras palavras, a perplexidade causada, segundo Pirandello, pelas contradições da obra humorística, não

se faz presente, principalmente devido ao elemento onírico, que coloca barreiras nítidas entre a realidade e a fantasia do personagem. A realidade literária, com a qual o conto dialoga, também está, de certa forma, dividida pela inovação operada por Manzoni. Dessa forma, o diálogo com a Literatura é apresentando por Moravia em termos de movimento, ou progressão, e não de contradição.

O tema do sonho é trabalhado de forma diversa em *“Il vitello marino”*. Tal conto, traduzido como “O bezerro marinho”, é narrado em primeira pessoa, e inicia com o diálogo entre o narrador e um senhor, que informa sobre um estranho animal que acredita aparecer na região:

“O bezerro marinho”, explicou-me o velho senhor, aproximando-se da balaustrada e olhando para o mar, “é um verdadeiro bezerro, com chifres, casco e cauda, semelhante em tudo a um bezerro comum. Mora nas profundezas do mar e galopa pelas planícies e encostas submarinas. De noite sai do mar e vai comer uva nas videiras de Capri” ⁷⁸ (MORAVIA, 1986a, p. 293).

O narrador, incrédulo, responde “timidamente” que não há provas concretas da existência do tal bezerro, ao que o velho responde, entusiasmado, que um pescador certa vez havia pescado um, que estava morto, e seus chifres foram guardados para servir de prova.

Perturbado com a conversa, o narrador procura um lugar para ficar solitário e pensar. Caminha entre as videiras que o suposto bezerro saqueia, e encontra uma pequena praia na qual se deita depois de se banhar. Enquanto considerava o absurdo da ideia em oposição à respeitabilidade daquele velho senhor, quase adormeceu, mas alarmou-se com vozes que vinham de trás de uma rocha. Os interlocutores eram um homem e uma mulher, que conversavam a respeito de uma peculiaridade dela:

⁷⁸ “*“Il vitello marino”, mi spiegò il vecchio signore, avvicinandosi alla balaustra e guardando al mare, “è un vero vitello, con le corna, gli zoccoli e la coda, in tutto simile ad un vitello comune. Abita la profondità del mare e galoppa per le pianure e i declivi sottomarini. Di notte esce dal mare e va a mangiare l’uva nelle vigne di Capri”* (MORAVIA, 1989, p. 276).

“Você tem que reconhecer que esta nova moda dos vestidos longos foi uma verdadeira sorte para você...”

Uma voz feminina respondeu tranquilamente: “Oh, eu não esperei por ela... sempre usei saias longas e folgadas.”

Houve um longo silêncio. “Devo dizer-lhe”, continuou o homem, “que, embora já me tenha acostumado, essa sua particularidade continua me causando uma certa impressão.”

“Por quê?” respondeu a mulher com tom indiferente, “não tem nada de extraordinário... se todas as mulheres a tivessem, você acharia normal... você fica impressionado porque só eu tenho”⁷⁹ (MORAVIA, 1986a, p. 294)

A conversa continua, e, ainda que ambos relutem em dizer com todas as palavras qual é a peculiaridade da mulher que incomoda o homem, subentende-se que possui uma cauda. Na tentativa de explicar ao homem a origem desse membro, ela diz que sua mãe, quando estava grávida, tinha cinco gatos, e a convivência com eles teria influenciado o aparecimento da cauda. O homem, curioso e intrigado, pergunta como a mulher se sente em relação a ela. De maneira natural, a mulher responde que a cauda é tão normal quanto as mãos e os pés, e que tem a utilidade de expressar sentimentos. Em seguida, explica quais as reações do membro dependendo de suas emoções, fenômeno análogo ao observado nos gatos. Esta explicação leva o casal a discutir, já que o homem, aproveitando-se da capacidade de perceber os sentimentos da mulher por meio da cauda, infere que a mulher está insatisfeita. Ela, por fim, despede-se irritada e o narrador, após ouvir duas vezes o barulho de alguém mergulhando na água, mergulha também, e nada até que consegue ver duas cabeças com touca de borracha que se afastavam em direção ao alto mar.

⁷⁹ “*Ammeterai che questa nuova moda dei vestiti lunghi è stata per te una vera fortuna...*”

Una voce femminile rispose tranquillamente: “Oh, io non l’ho certo aspettata... ho sempre portato gonne lunghe e ampie”

Ci fu un lungo silenzio. “Debbo dirti,” riprese l’uomo, “che, sebbene ormai ci sia quasi abituato, questa tua particolarità tuttavia, mi fa sempre una certa impressione”

“Perché?” rispose la donna in tono indifferente, “in se stessa non è nulla di straordinario... setutte le donne l’avessero, ti sembrerebbe normale... ti fa impressione perché soltanto io ce l’ho” (MORAVIA, 1989, p. 277).

Na mesma noite, o narrador reencontra o velho senhor que havia lhe contado sobre o bezerro marinho, e relata o que ouviu. O velho não acredita, e o conto termina dessa forma:

“Como não é possível?!” exclamei; e repeti-lhe brevemente o diálogo que eu surpreendera de manhã na minha praia solitária. Ele ouviu com atenção minha história e em seguida declarou: “Não é possível... o bezerro marinho existe, muitas pessoas o viram... mas uma mulher com cauda... o senhor deve ter dormido e sonhado que ouviu o diálogo... eis o que aconteceu”.

“Quer dizer que o senhor não acredita em mim?”

“Não, o senhor teve uma alucinação... no verão, com o sol, isso acontece... se tivesse falado de uma **sereia**... eu nunca vi mas não há dúvida de que a **sereia** existe... mas uma mulher com cauda...”

Sacudiu a cabeça e riu com seus botões.

Melindrado, despedi-me e fui jantar.”⁸⁰ (MORAVIA, 1986a, p. 296)

Nesse último diálogo, temos a referência à sereia, cujas características comentaremos a seguir.

As sereias são seres com corpo de pássaro e cabeça de mulher. As referências mais significativas feitas a elas na literatura clássica estão na *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes, e na *Odisseia*, de Homero. Existem três versões de sua genealogia: Segundo Apolônio de Rodes, são filhas do deus-rio Aqueloo e da musa Terpsícore; segundo Apolodoro, nasceram da união deste mesmo rio com a musa Melpômene. Já o poeta grego Eurípedes afirma serem filhas de Gaia.

O canto das sereias, segundo o Mito, era tão irresistível que aqueles que, passando perto da ilha onde estavam localizadas, ficavam encantados e naufragavam. Dois heróis foram capazes de sobreviver aos seus encantos: Orfeu, durante a expedição dos argonautas, contada por Apolônio, e Ulisses, protagonista da *Odisseia*. O primeiro,

⁸⁰ “Come non è possibile?!” esclamai; e in breve gli riferii il dialogo da me sorpreso la mattina, dalla mia spiaggia solitaria. Egli ascoltò con attenzione il mio racconto e poi dichiarò: “Non è possibile... il vitello marino esiste, l’hanno veduto parecchie persone... ma una donna con la coda... lei si sarà addormentata e avrà sognato di udire quel dialogo... ecco quello che è accaduto.”

“Così lei non mi crede?”

“No, avrà avuto un’allucinazione... d’estate, col sole, può avvenire... tanto tanto, lei mi avesse parlato di una sirena... io non l’ho mai vista eppure è fuori dubbio che la sirena esiste... ma una donna con la coda...” (MORAVIA, 1989, p. 279)

sendo ele filho de uma musa, era conhecido por seu talento para a música e, ao tocar sua lira durante a passagem pela ilha das sereias, desviou a atenção da tripulação do navio e salvou a todos. Já Ulisses, aconselhado por Circe, pede que seus companheiros tapem os ouvidos com cera para que não sejam enfeitiçados pela sua voz. O alerta da feiticeira mostra que as sereias são monstros terríveis:

Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto
delas ouvir, nunca mais mulher nem os tenros filhinhos
hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa.
Enfeitiçado será pela voz das Sereias maviosas. (HOMERO, 1992, XII, 41-44)

Ulisses, tendo o desejo de ouvi-las, pede, não obstante o conselho de Circe, que os companheiros o amarrem ao mastro do navio. Feito isso, o encontro com as sereias é narrado a seguir:

Mas, ao chegar à distância somente de grito da praia,
com toda a força a remar, não passou nosso barco ligeiro
despercebido às Sereias, de perto, que entoam sonoras:
“Vêm pra perto, famoso Odisseu, dos Aquivos orgulho,
traz pra cá teu navio, que possas o canto escutar-nos.
Em nenhum tempo ninguém por aqui navegou em nau negra,
sem nossa voz inefável ouvir, qual dos lábios nos soa.
Bem mais instruído prossegue, depois de se haver deleitado.
Todas as coisas sabemos, que em Tróia de vastas campinas,
pela vontade dos deuses, Troianos e Argivos sofreram,
como, também, quanto passa no dorso da terra fecunda.”
Dessa maneira cantavam, belíssima. Mui desejoso
de as escutar, fiz sinal aos sócios que as cordas
me relaxassem; mas eles remaram bem mais ardorosos.
(HOMERO, 1992, XII, 184-194)

Segundo Grimal, (1987, p. 421), há especulações a respeito de sua origem dupla, e vários autores, inclusive Ovídio, acreditam que, outrora jovens comuns, foram metamorfoseadas em sereias por ação divina.

A expressão *canto da sereia* é utilizada em nossos dias para se referir a algo que produza uma atração irresistível.

Acreditamos, segundo a concepção de Jenny (1979), que a figura da sereia seja retomada pelo procedimento de amplificação, ou seja, trazida ao texto tendo em vista suas virtualidades semânticas. Segundo nossa leitura, ela não é retomada como símbolo da atração irresistível, mas é como representante do sobrenatural.

Para visualizar melhor como acontece a intertextualidade no conto, é importante trazer à tona os aspectos estilísticos deste. Assim, é mister proceder à caracterização do surreal, do fantástico e do maravilhoso.

Tomando por base os estudos de Tzvetan Todorov (2003), temos uma divisão entre o maravilhoso, o fantástico e o estranho. O filósofo e linguista búlgaro considera maravilhoso o gênero que engloba as narrativas cujo elemento sobrenatural faz parte da realidade da narrativa, e não é questionado pelos personagens, como os contos de fadas. Se o elemento incomum, no desenrolar da narrativa, vier explicado segundo as leis da realidade do leitor, estaremos diante do gênero estranho. O gênero fantástico estaria numa linha divisória entre os dois citados acima, pois, segundo Todorov, implicaria uma espécie de ruptura da ordem estabelecida, em que um acontecimento aparentemente sobrenatural causaria a hesitação, a dúvida, e duraria enquanto a incerteza a respeito de tal acontecimento durasse. Em “*Il vitello marino*”, acreditamos haver o elemento da dúvida proposto por Todorov, originado pela possibilidade, presente no conto, de que a visão do personagem tenha sido realmente um sonho. Lembremos que, ao contar ao velho senhor a respeito da mulher com cauda, o protagonista fica melindrado quando aquele levanta a hipótese do sonho, possibilitando-nos uma leitura que situe o conto no terreno do fantástico.

O termo *fantástico*, no entanto, suscita mais precisão. Segundo Rodrigues (1988), podemos visualizar duas linhas de pensamento a respeito do termo: uma que consideraria o fantástico *latu sensu*, e este seria o fantástico de todos os tempos, desde

Homero e passando por *As mil e uma noites*. Nesta corrente, não haveria divisão entre o fantástico e o maravilhoso. A segunda linha trataria o fantástico *stricto sensu*, ou seja, o fantástico nascido entre os séculos XVIII e XIX. Nesta corrente, na qual se encontra Todorov, “não se omite o fato de o jogo da ficção fantástica remeter ao debate de sua época sobre o real” (1988, p. 17).

Em seu estudo, apoiado no fantástico *stricto sensu*, Rodrigues (1988, p. 56) agrupa as correntes do maravilhoso em um bloco distinto do fantástico e define o maravilhoso surrealista segundo Breton (1924): a instituição do maravilhoso “como arma de combate contra a passividade e a submissão do espírito”. André Breton, como já foi dito anteriormente, em seu *Manifesto Surrealista* (1924) fala de uma escrita não-censurada, influenciado provavelmente pelos estudos de Freud:

Só com muita fé poderiam nos contestar o direito de empregar a palavra SURREALISMO no sentido muito particular em que o entendemos, pois está claro que antes de nós esta palavra não obteve êxito. Defino-a pois uma vez por todas. SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924)

Piero Cudini (1989), ao discutir o surrealismo presente nos contos de *Racconti surrealisti e satirici*, ressalta principalmente a seguinte característica: “Não existem rejeições no narrado, nenhuma aparência onírica, nenhum tom de estupefação.” (p. I) e define o surrealismo como a inserção do “anormal à norma sem a necessidade de justificá-lo, colocar a reagir com total naturalidade elementos entre eles absolutamente heterogêneos, evitar conotações surpreendentes, construir um todo que, narrativamente (e quiçá, em segunda instância, metaforicamente, ou alegoricamente), tem em si mesmo justificação, completude, autonomia.” (CUDINI, 1989, p. II).

Lembremos, para tanto, das reações dos personagens de “*Il pozzo*” e “*L'albergo splendido*”, que, mediante uma situação absurda, preocupam-se em manter uma fachada de normalidade e respeitabilidade, a fim de impressionar as pessoas de nível social mais elevado. A maior absurdidade, então, não é mais o ambiente grotesco, no caso de “*L'albergo splendido*”, ou um indivíduo sendo afogado dentro de um poço, mas o contraste entre a situação e a obtusidade dos personagens.

A reação natural ao elemento anormal, de que fala Cudini, é ocasionada pelo fato de que, tão logo o inusitado é inserido, Moravia tende a desviar a atenção do leitor com descrições fortemente realísticas. O surreal, então, passa a fazer parte do real. Dadas tais observações, vemos que Moravia não utiliza o procedimento de escrita automática prescrita pelo surrealismo de Breton, conforme já observamos no início do presente capítulo, mas trabalha o surreal em nível temático, combinando elementos que normalmente não pertencem à mesma realidade.

O conto “*Il vitello marino*” apresenta, porém, um olhar diferente sobre o elemento sobrenatural. O conto propõe, do início ao fim, a discussão acerca da aceitação do elemento sobrenatural, e contraria, portanto, o princípio da reação natural assinalada por Cudini. Entre os momentos que comprovam a falta de neutralidade mediante o sobrenatural, vimos anteriormente que o personagem sente-se atordoado com a história sobre o bezerro marinho. Em seguida, temos a discussão do casal, na praia, sobre a estranheza da cauda da mulher, e, por fim, o fato de que o velho senhor, o mesmo que acreditava no bezerro marinho, acha fantasiosa a existência da mulher com cauda.

Diante do exposto, temos um contraste, no comportamento do velho senhor, que o leva a aceitar alguns elementos sobrenaturais e outros não. É importante lembrar que, neste conto, não estamos no espaço burguês ou urbano, e tal fato é significativo na obra moraviana. Segundo Carlo Salinari (1985, p. 187), quando se trata de indivíduos

simples, do povo, eles são vistos como natureza, e não como consciência, e representam o lado negativo de tal aspecto: a superstição, a inércia, a ignorância e o lugar-comum.

Os elementos sobrenaturais em que o velho acredita são, então, o bezerro marinho e a sereia, que têm em comum o fato de serem sustentados, em maior ou menor grau, por uma tradição folclórica. Logo, são elementos nos quais o povo, representado pelo velho, está condicionado a acreditar. Dessa forma, a discussão proposta acerca da aceitação do sobrenatural passa necessariamente pela questão do condicionamento, reiterando a caracterização do povo, em Moravia, como representantes do lugar-comum.

Segundo tal leitura, confirmamos a hipótese de que as sereias, neste conto, são retomadas enquanto representantes de um bestiário folclórico sobrenatural, e, portanto, despidas de seus valores simbólicos, expostos anteriormente.

2.6 O contato com a realidade

Os personagens das principais obras de Alberto Moravia, conforme observa Pandini (1973) apresentam uma relação difícil com a realidade, e tentam em vão viver uma vida autêntica. O termo alienação, segundo Ottieri (1985, p. 190-191) é a definição desse conflituoso contato com a realidade, fenômeno fundamental do mundo moderno, que, ligado ao neocapitalismo, alastrou-se pelo mundo inteiro, desde o operário da Ford ao súdito de Stálin, do trabalhador ao patrão. Embora tal questão seja abordada, ou pelo menos tangenciada, em toda a obra moraviana, os dois contos enfocados a seguir constituem exemplos diretos da falta de alinhamento entre a realidade e a consciência do indivíduo neocapitalista.

O primeiro conto, “*Il misterioso*”, discorre sobre um excêntrico personagem, *Milone* (traduzido como Milão). Sua peculiaridade é a de envolver sua vida em uma bruma de mistério por meio de um comportamento sempre reticente. Milone nunca fala de sua família aos amigos de trabalho e vice-versa. Alguns poucos amigos de infância restantes, e algumas respeitáveis famílias que costuma visitar, não sabem ao menos se ele trabalha. Ao sair de casa, caminha como se fosse algum fugitivo, ou bandido, e alguém o seguisse, mesmo quando o destino é tão trivial quanto uma tabacaria ou um encontro com os amigos em um café. Logo no início, o narrador faz as seguintes observações:

Toda essa pantomima de homem perseguido não expressa senão seu constante desejo de esconder-se e cercar-se de mistério. Talvez por sua vida ser demasiado comum e seu futuro mais ou menos previsto e conhecido até a morte, ele sinta necessidade de cercar-se desse mistério, que por todos os meios procura tornar impenetrável. Milão vive com a mãe velha e gotosa e com a irmã solteira e já triste. Mas é impossível fazê-lo falar de sua família, é como se algum acontecimento dramático e inconfessável estivesse associado às suas origens; se ele resolver fazê-lo, falará

vagamente, com frases suspensas e sibilinas (...). O mesmo critério o guia no diligente ocultamento de sua residência. Nunca se soube onde fica sua casa; sempre, de dia ou de noite, ele cumprimenta bruscamente os companheiros e some por ruas transversais. (MORAVIA, 1986a, p.55-56)⁸¹

Inicialmente seus colegas atribuíram o comportamento à vergonha por uma origem demasiado humilde, mas depois descobriram que Milone não era nem pobre, nem rico, e que seu apartamento era comum, como tantos outros, em prédios amarelados. A preocupação em esconder toda e qualquer informação a seu respeito é tanta que ele nunca quis apresentar homem algum à sua irmã, que precisava de um casamento.

Outros acontecimentos triviais, na vida do personagem, recebiam tratamento similar. As ausências em função de necessidades naturais, ele justificava com desejo de solidão; as cartas que recebia, nunca as abria na presença dos outros e falava ao telefone sempre em tom baixo, abafando a voz com a mão como se quisesse entrar dentro do aparelho telefônico. As pessoas, a princípio, ficam curiosas:

Os amigos e os colegas de Milão, para dizer a verdade, normalmente não se interessariam por esse tipo de coisas. Entretanto, como é possível, pelo menos num primeiro tempo, não ficar preso no visgo do mistério miloniano? Ele é todo embebido, impregnado, gotejante de mistério. Basta vê-lo para sentir que aquele mistério atrai, provoca, invoca a curiosidade. Os olhos de Milão são velados de mistério, o palor de seu rosto parece conservar ainda algum terror, toda a sua pessoa é como que contraída. Para não falar da voz de Milão, essa sábia junção de frases inacabadas, de suspiros e interrupções, de alusões, de evasões⁸² (MORAVIA, 1986a, p. 57).

⁸¹ *“Tutta quella pantomima di uomo perseguitato non esprime altro che il costante desiderio di Milone di nascondersi e di circondarsi di mistero. Forse perché la sua vita è molto comune e il suo avvenire si può dire previsto e scontato fino alla morte, agli prova il bisogno di circondarsi di un mistero che con ogni mezzo si adopera a rendere impenetrabile. Milone vive con la madre vecchia e podagrosa e con la sorella nubile e ormai intristita. Ma è impossibile farlo parlare della propria famiglia, come se chissà drammatica e inconfessabile vicenda sia mescolata ai suoi natali; oppure se lo fa, sarà alla lontana, confrasi sospese e sibilline (...) Lo stesso criterio lo guida nel diligente occultamento della propria dimora. Nessuno ha mai saputo dove stia di casa; sempre, di giorno come di notte, egli saluta bruscamente la compagnia e se la svigna per le vie più traverse”* (MORAVIA, 1989, p. 50-51).

⁸² *“Gli amici e i colleghi di Milone, a dire il vero, normalmente non si interesserebbero a codesti suoi fatterelli. Senonché come è possibile, almeno neprimi tempi, non rimaner presi nel vischio del mistero miloniano? Egli ne è tutto imbevuto, impregnato, gocciolante. Basta vederlo, per sentire che quel mistero attira la curiosità, la provoca, l’invoca. Gli occhi di Milone ne sono velati, il pallore del suo viso pare ancora serbarne il terrore, tutta la sua persona ne è come rattrappita. Per tacere della voce di Milone,*

No campo amoroso, o narrador comenta que a pobre mulher que se interessasse por esta atmosfera de mistério morreria de ciúmes, pois

Com a habilidade do virtuose que depois de muitos preâmbulos chega finalmente à sua frase preferida, Milão multiplicará as ausências inexplicáveis, os compromissos **quiméricos**, os encontros inconfessáveis, os lapsos suspeitos, as alusões, os sinais e os indícios. Deixará crer que não uma, mas duas, mas três, mas quatro mulheres estão disputando seus avaros e sub-reptícios favores.⁸³ (MORAVIA, 1986a, p. 58)

Ao final do conto, o personagem é comparado ao jogador que esconde as cartas mais que possível, a fim de que seus companheiros ignorem se são boas ou ruins: “Mas aconteceu que, e Milão obscuramente deu-se conta disso, reunidos em grande segredo os poucos valetes, reis e ases que o destino lhe legou, não encontrou mais ninguém que quisesse jogar com ele.”⁸⁴ (MORAVIA, 1986a, p. 59) Com o passar do tempo, Milão é cada vez mais considerado um maníaco inofensivo, e ninguém mais perde seu tempo tentando decifrar seus mistérios.

A figura da Quimera, já apresentada em um capítulo anterior, corrobora com a imagem da fantasia que o personagem cria em torno de si. Outra figura mitológica é retomada no conto, a de Pandora, no seguinte excerto: “De dinheiro nem se fala: a carteira, Milão a abre em presença dos outros com a mesma precaução que teria se fosse

questa sapiente accolta di mezze frasi, di sospiri, di interruzioni, di allusioni, di evasioni” (MORAVIA, 1989, p. 52).

⁸³ *“Con abilità di virtuoso che dopo molti preamboli giunge finalmente alla sua frase preferita, Milone moltiplicherà le assenze inspiegabili, gli appuntamenti chimerici, gli incontri inconfessabili, i lapsus sospetti, le allusioni, le tracce e gli indizi. Lascerà credere che non una ma due, ma tre, ma quattro donne si disputino i suoi avari e subreptiziosi favori.”* (MORAVIA, 1989, p. 53)

⁸⁴ *“Ma è avvenuto, e Milone oscuramente se ne rende conto, che riuniti in gran segreto quei pochi fanti, re e assi che il destino gli ha largito, egli non ha trovato più nessuno che voglia giocare con lui.”* (MORAVIA, 1989, p. 54)

a funesta caixa de Pandora: na realidade, contém apenas algum dinheiro, uma carteirinha e alguns cartões de visita”⁸⁵ (MORAVIA, 1986a, p. 56).

Vejamos, então, algumas características de Pandora, sobre a qual já comentamos brevemente no capítulo 2.4 a propósito de sua relação com Prometeu. Tal figura Mitológica, citada em várias obras clássicas, é registrada e brevemente descrita em *O trabalho e os dias*, de Hesíodo:

Filho de Jápeto, sobre todos tão hábil em tuas tramas,
Apraz-te furtar o fogo fraudando-me as entranhas;
Grande praga para ti e para os homens vindouros
Para esses em lugar do fogo eu darei um mal e
Todos se alegrarão no ânimo, mimando muito esse mal
Disse assim e gargalhou o pai dos homens e dos deuses;
Ordenou então ao ínclito Hefesto muito velozmente
Terra à água misturar e aí pôr humana voz e
Força, e assemelhar de rosto às deusas imortais
Esta bela e deleitável forma de virgem (HESÍODO, 1981, p. 27)

Dada de presente a Epimeteu, irmão de Prometeu, como já sabemos, Pandora desobedeceu às instruções do Olimpo, abrindo a caixa, ou vaso, e disseminando os males da humanidade sobre a face da terra, restando apenas a esperança. Outras versões consideram Epimeteu cúmplice de Pandora em tal empreita. Na verdade, Pandora seria, ao contrário de um presente, uma punição aos seres humanos, por tentarem enganar a Zeus, na figura de Prometeu. É importante levar em conta as faltas de Prometeu para que se compreenda a simbologia de Pandora. Joseph Campbell (1990) afirma que o que mais se aproxima de Pandora em outras Mitologias é a queda de Adão e Eva. Em ambos os mitos há a advertência (seja por Zeus ou por Deus), seguida da quebra da proibição pela mulher, e a punição. No entanto, ao comparar os dois Mitos, o mitólogo pontua que, em Adão e Eva, o Mito é mais indulgente com a mulher, pois há a cooperação do

⁸⁵ “Non parliamo dei denari: il portafogli, Milone l’apre in presenza di altri con la medesima precauzione che se fosse il vaso funesto di Pandora: in realtà non contiene che pochi quattrini, una tessera e qualche biglietto da visita” (MORAVIA, 1989, p. 51)

homem e a serpente realiza a persuasão. Nas outras Mitologias, excetuando-se as duas em questão, ainda segundo Campbell, não há nada que coloque a mulher em posição de culpa. Ao analisarmos a comparação, presente no conto “*Il misterioso*”, da caixa de Pandora à carteira do personagem principal, constatamos uma inversão de valores. A caixa, encerrando elementos significativos à humanidade, é contraposta ao vazio da carteira. Tal vazio, na comparação, não seria um valor físico, mas conceitual, que podemos estender à falta de significado das ações do personagem. Quando se investiga o que existe por trás do invólucro de mistério que circunda o personagem, não se encontra nada de significativo que justifique a atitude misteriosa. Dessa forma, a caixa de Pandora é retomada pelo procedimento descrito por Jenny (1979) como *interversão dos valores simbólicos*, isto é, a retomada dos símbolos elaborados por um texto resultando em significações opostas no novo contexto.

A mania de Milone personifica o conflito entre indivíduo e realidade cuja solução imediata é a criação de uma fantasia, ocasionando assim a fuga de um ambiente e de uma realidade social provavelmente angustiantes. O conto apresenta, portanto, a imagem da alienação, de que falamos anteriormente, e alude, segundo a ideologia moraviana, a um fenômeno do mundo moderno. Tal ligação constitui, neste conto, o humor descrito por Pirandello (1996), pois faz com que a contradição entre fantasia e realidade ultrapasse o âmbito da ficção e aponte para um espaço extraliterário.

Não há, em “*Il misterioso*” e no conto, “*Il malato immaginario*”, cujas referências mitológicas analisaremos a seguir, o evidenciamento de um contrário ideal e abstrato, como seria típico do cômico e da sátira, mas, lembrando-nos do posicionamento de Moravia como *testemunha da realidade*, a constatação de uma incongruência real que assombra o indivíduo de sua época. Tal fato nos leva também a repensar o teor satírico de *Racconti surrealisti e satirici*, pois, como sabemos, a sátira,

diferentemente do humor, tem o objetivo de atacar uma instituição ou indivíduo mirando o objeto satirizado à distância e sem compadecimento. A nosso ver, ao reconhecer-se parte do sistema alienante neocapitalista, Moravia constrói uma crítica mais próxima do lamento, e, portanto, humorística, e mais distante do puro escárnio satírico.

Outro personagem que constrói e vive em meio a uma fantasia particular é o de “*Il malato immaginario*”. O conto nos apresenta-o como o hipocondríaco que não é nomeado, mas chamado apenas como bibliotecário. Toda vez que ele vê uma farmácia, é impelido a entrar, como se ouvisse “o chamado da divindade que, como outrora as **sibilas** em seus antros, está escondido lá dentro, invisível, porém presente, entre todos aqueles medicamentos bem empacotados”⁸⁶ (MORAVIA, 1986a, p. 51)

Assim, o bibliotecário vê o farmacêutico como um sacerdote, dotado de uma auréola mística. Ao descrever a reação do bibliotecário mediante os remédios expostos na farmácia, o narrador afirma o seguinte:

O bibliotecário é um pagão; naquele canto do Olimpo em que se refugiou, **Esculápio** o inclui entre os poucos fiéis sobreviventes. Magia da tipografia farmacêutica, por meio da qual, ao redor de uma garrafinha de um palmo de altura, se enrola todo um pequeno tratado de medicina; magia das etiquetas com caveira; magia das palavras científicas, compostas de longuíssimos radicais gregos e estampadas em caracteres microscópicos.⁸⁷ (MORAVIA, 1986a, p. 51)

Após a costumeira passagem pela farmácia, o bibliotecário chega a seu local de trabalho, e depara-se com a gaveta em que costuma guardar remédios: “O bibliotecário prefere não abrir aquela gaveta; um pouco pelo temor de que a vista daquele cemitério

⁸⁶ “*Il richiamo del nume che, come un tempo le sibille nei loro antri, se ne sta appiattato là dentro, invisibile eppure presente, tra tutte quelle credenze a vetri ricolme di farmachi bene impacchettati*” (MORAVIA, 1989, p. 47).

⁸⁷ “*È un pagano il bibliotecario, Esculapio in quell’angolo d’Olimpo dove si è rifugiato lo annovera tra i pochi superstiti fedeli. Magia della tipografia farmaceutica per cui intorno una bottiglietta non più alta di una spanna si trova arrotolato tutto un trattatello di medicina; magia delle etichette con la testa di morto; magia delle parole scientifiche composte di lunghissime radici greche e stampate a caratteri microscopici*” (MORAVIA, 1989, p. 47).

de remédios dissipe suas apreensões atuais, um pouco pela vergonha que lhe inspiram aqueles documentos de suas **quimeras** passadas”⁸⁸ (MORAVIA, 1986a, p. 52)

Naquele dia, o bibliotecário sentia uma dor no ombro, e, até o final do dia, a impaciência levou-o ao médico (como tantas vezes já acontecera) com a suspeita de pneumonia. E, como geralmente acontecia, terminou o dia sentindo-se embaraçado por ter incomodado o doutor por causa de um fantasma.

A alusão à quimera pode ser lida tanto como o monstro mitológico, que já caracterizamos anteriormente, quanto como ideia, fantasia inverossímil e utopia. Observemos, portanto, não obstante a diferença no lexema utilizado, que a referência à quimera é feita no plural, isto é, o narrador fala de *quimeras* passadas do personagem. Tal fato nos leva a crer que também neste conto não exista a referência direta ao monstro, mas aos princípios da imaginação inverossímil já cristalizados no lexema *quimera*.

Temos também neste conto a referência a mais duas figuras mitológicas: as Sibilas e Esculápio. As profetisas inspiradas por alguma divindade grega ou romana eram chamadas Sibilas. As mais conhecidas eram as Sibilas de Apolo, também chamadas Pitonisas. Existem várias sibilas famosas na Literatura Clássica, tanto como enunciadoras de profecias quanto como protagonistas de mitos próprios. Uma das Sibilas mais famosas era conhecida como Sibila Eritréia, e é responsável por várias profecias pertinentes à guerra de Tróia. Segundo Harvey (1987), ela teria pedido a Apolo para viver tantos anos quantos fossem os grãos de areia que cabiam em sua mão, mas se esqueceu de pedir que a juventude não a abandonasse.

As sibilas eram muito procuradas entre os gregos e romanos, que recorriam aos oráculos com os mais variados questionamentos: o destino de um filho, a prosperidade

⁸⁸ “*Il bibliotecario quel cassetto li preferisce non aprirlo; un po' per timore che la vista di quel cimitero di medicine dissipi de sue presenti apprensioni, un po' per la vergogna che gli ispirano quei documenti delle sue passate chimere*” (MORAVIA, 1989, p. 48).

da colheita, a própria morte, o resultado de uma guerra, o destino amoroso, etc. As respostas dos oráculos eram geralmente enigmáticas e deveriam ser interpretadas. Segundo Grimal (1987, p. 417), as sibilas influenciaram muito a religião e a vida dos romanos, e, durante a República até ao tempo de Augusto, existiam livros sibilinos com prescrições religiosas que eram conservados e consultados por magistrados em caso de calamidades ou eventos extraordinários.

Esculápio, ou Asclépio, era filho de Apolo e aprendeu a arte da medicina com o centauro Quíron. Segundo Harvey (1987), ele ressuscitou Hipólito a pedido da deusa Ártemis. Zeus, encolerizado por Asclépio ter interferido na ordem natural, fulminou-o com um raio. Homero considera-o o pai de Macáon e Podalêirios, cirurgiões do exército grego na guerra de Tróia. Cultuado como o deus da cura, foram-lhe construídos templos, um deles situado em Atenas.

As figuras mitológicas são retomadas pelo procedimento descrito por Jenny (1979) como amplificação, pois são trazidas ao texto devido às suas virtualidades semânticas e simbólicas. A nosso ver, a imagem da Sibila e de Esculápio constituem uma sacralização humorística da fantasia do personagem, isto é, representam simbolicamente o caráter ritual que o bibliotecário confere ao mundo farmacêutico.

Dissemos anteriormente que os dois contos, cujas referências mitológicas são analisadas no presente capítulo, ilustram o tema da alienação, fenômeno social denunciado pela obra moraviana. Os indivíduos, mantendo um relacionamento conflituoso com a realidade, buscam em vão, por meio de fantasias e gestos gratuitos, criar um sentido à própria vida. No caso de *“Il malato immaginario”*, a fantasia escolhida é especialmente significativa para a discussão da alienação, pois traz o tema da cura. De acordo com Tessari (1985), o indivíduo moraviano, com gestos gratuitos, busca curar-se da própria indiferença, e acreditamos que a fantasia, cujo objetivo é

proporcionar uma reconfortante fuga da realidade, também constitui a busca por tal cura. Acreditamos, portanto, que o bibliotecário, ao buscar a cura para doenças imaginárias do próprio corpo, almeja inconscientemente dotar-se de um horizonte, e projeta no mundo farmacêutico, segundo nossa leitura, o status de divindade capaz de curá-lo da alienação.

2.7 Sociedades alternativas

Observamos que os dois contos a seguir dialogam entre si enquanto são ambientados em terras imaginárias e mostram sistemas políticos e modos de vida fantasiosos, constituindo assim uma crítica indireta ao contexto histórico, político e social da década de 30 italiana. Em “*La vita è un sogno*” poderíamos destacar, sem dúvida, o tema onírico também presente em contos trabalhados anteriormente. No entanto, o que mais nos interessa neste conto é a representação da fantasiosa sociedade sonhada pelo protagonista. Se, nos outros contos em que o elemento onírico aparece (como “*Sogno nell’Altana*”), o sonho é responsável pela revelação e constitui um momento de ação em meio à inércia característica dos personagens moravianos, neste conto ele é a forma de domínio do tirano, e, portanto, parte integrante da alegoria da ditadura.

O narrador de “*La vita è un sogno*” é um viajante que expõe suas impressões a respeito da ilha dos sonhos. Eis o seu primeiro contato com o lugar:

No vigésimo dia de navegação, avistamos ao longe a Ilha dos Sonhos. Ou, melhor dizendo, ouvimos, já que antes mesmo que se perfilassem no horizonte as montanhas da ilha, nós ouvimos, vasto e interminável como o céu, o ronco do estranho monstro que governa a ilha e cujo nome é Cruuurrr. À primeira vista, este nome pode parecer bizarro e de etimologia misteriosa. Na realidade, não passa de uma expressão onomatopaica que imita com perfeição o alto rumor que o monstro produz, dormindo no fundo de seu palácio. Poderá até parecer cômico, como uma careta; mas posso assegurar que na boca dos habitantes da ilha, que não o pronunciam sem um tom misto de terror e de reverência, ele assume um aspecto particularmente tétrico.⁸⁹ (MORAVIA, 1986a, p. 267)

⁸⁹ “*Il ventesimo giorno di navigazione avvistammo da lontano l’Isola dei Sogni. O, per meglio dire, la udimmo. Poiché, ancor prima che si profilassero all’orizzonte le montagne dell’isola, udimmo, vasto quanto il cielo e come esso indeterminato, il russare dello strano mostro che governa l’isola e che ha nome Chruuurrr. Questo nome parrà forse bizarro, a prima vista, e di misteriosa etimologia. In realtà esso non è che un’espressione onomatopeica che imita alla perfezione l’alto rumore che fa il mostro dormendo in fondo al suo palazzo. Potrà anche sembrare comico, come un versaccio; ma posso*

O narrador conta que, apesar dos moradores da ilha estarem conformadamente acostumados com o ronco de Cruuurrr, os viajantes não o suportam por muito tempo: uns tentam tapar os ouvidos com cera, outros procuram abafar o som com músicas alegres, e todos procuram permanecer na ilha pelo menor tempo possível. Durante a breve estadia do narrador, ele descobre a história de Cruuurrr.

O narrador compara, então, a concepção do monstro à do Minotauro: “Cruuurrr, ao que parece, **como o antigo Minotauro de Creta**, é um monstro nascido do conúbio antinatural da filha do rei com uma toupeira.”⁹⁰ (MORAVIA, 1986a, p.268). O narrador nos lembra que as toupeiras daquele país são maiores que as comuns, e comenta que alguns moradores acreditam que tais animais já dominaram a ilha em uma época distante, e que foram expulsas por ação de imigrantes. Ele considera improcedente este último dado, alegando ser apenas um boato. E, assim, prossegue:

Quanto ao conúbio: a princesa, passeando por estas colinas em meados de um verão, entrou por acaso na galeria subterrânea de uma dessas toupeiras e apaixonou-se monstruosamente pelo toupeirão que vivia no fundo do buraco, enrolado sobre si mesmo, com o focinho entre as patas e os olhos cerrados. Dizem que para enganar o animal que só é cego em plena luz, mas que enxerga muito bem no escuro, ela mandou costurar sobre seu corpo nu a pele de uma toupeira esfolada; daí, transformada em toupeira fêmea, na época dos amores das toupeiras, penetrou de costas na galeria e ali, no escuro e debaixo da terra, do mesmo modo que Pasífae com seu touro em plena luz do dia, conseguiu ser possuída pelo toupeirão⁹¹. (MORAVIA, 1986a, p. 268)

assicurare che in bocca agli abitanti dell'isola, i quali non lo pronunziano senza un tono misto insieme di terrore e di riverenza, esso prende un aspetto particolarmente tetro” (MORAVIA, 1989, p. 249).

⁹⁰ “*Chruuurrr, dunque, come l'antico Minotauro di Creta, è un mostro nato, a quanto pare, dal connubio innaturale della figlia del re con una talpa*” (MORAVIA, 1989, p. 250).

⁹¹ “*Quanto al connubio: la principessa, girando per queste colline un giorno di mezza estate, entrò per caso nella galleria sotterranea di una di queste talpe e s'incapricciò monstruosamente del talpone che se ne stava in fondo alla buca, arrotolato sopra se stesso, il muso tra le zampe e gli occhi chiusi. Dicono che per trarre in inganno l'animale il quale è cieco soltanto in piena luce ma al buio ci vede benissimo, ella si facesse cucire nuda nella pelle scuoiata di una talpa; quindi, trasformata in talpa femmina, all'epoca degli amori delle talpe, penetrasse a ritroso nella galleria e lì, al buio e sottoterra, allo stesso modo che Pasifae nella piena luce del sole con il suo toro, riuscisse a farsi possedere dal talpone*” (MORAVIA, 1989, p. 250).

O fruto da união nasceu então já coberto de pelos, com garras e roncando em um sono profundo, fato que motivou seu nome. Já que, ao nascer, Cruuurrr provocou a morte de sua mãe e o rei, tomado pela vergonha, morreu pouco tempo depois, surgiu o problema da sucessão ao trono. A população, julgando que o poder deveria ser assumido por algum parente próximo da família real, reconhecia que Cruuurrr era inapto ao trono. No entanto, em uma “manobra engenhosa”⁹² (p. 269), o monstro tomou as rédeas do governo, e seu modo de persuasão é diferente do que se vê em outros governos:

No sono eterno de Cruuurrr, parece que existia, como existe ainda agora, uma capacidade, como direi?, de coerção e de domínio muito superior à dos outros governos que não dormem, com toda a sua polícia, seus burocratas e seu exército. Eu disse sono, mas diria melhor se dissesse sonhos.⁹³ (MORAVIA, 1986a, p. 269)

Tudo o que Cruuurrr sonhava acontecia. O primeiro sonho foi que todos os notáveis da ilha subiriam em uma torre e atirar-se-iam. Assim eles procederam, motivados por um estranho magnetismo. Após isso, sonhou que os ministros se pusessem de cabeça para baixo, e depois foi a vez de toda a população andar sobre as palmas das mãos. “O monstro sonhava e ela [a população] estava irremediavelmente à mercê de seus sonhos”⁹⁴ (MORAVIA, 1986a, p. 270)

Ele continuou a dormir e outros sonhos vieram, nem sempre tão absurdos. Por exemplo, quando Cruuurrr sonhou que todas as lojas da ilha comesçassem a oferecer mercadorias a um preço baixíssimo, concluiu-se que estava sonhando com a abundância.

⁹² “*La maniera è ingegnosa e val la pena di essere raccontata.*” (MORAVIA, 1989, p. 251).

⁹³ “*Pare, dunque, che ci fosse, come c’è tuttora, nel sonnoeterno di Chruuurrr, una capacità, come dire? Di coercizione e di dominio assai superiore a quella degli altri governi che non dormono, con tutte le loro polizie, i loro burocrati, e i loro eserciti. Ho detto sono; meglio mi esprimerei dicendo sogni.*” (MORAVIA, 1989, p. 251)

⁹⁴ “*Il mostro sognava, e loro erano, senza rimedio, in balia dei suoi sogni.*” (MORAVIA, 1989, p. 252)

Houve, certa vez, o sonho de que os homens tirassem as calças e fossem trabalhar com as nádegas à mostra. Em seguida, as mulheres, que se divertiram zombando dos homens naquela situação, também tiveram que andar sem suas vestes, sendo igualmente motivo de zombaria e até mesmo violentadas.

Um sonho que acontece com certa frequência é o da falta de respeito, bem como o dos prêmios e das punições. O primeiro consiste na revolta de filhos para com os pais, mulheres para com os maridos, alunos para com os professores, empregados para com os patrões e etc. Monumentos públicos, templos e símbolos da nação eram emporcalhados e, quando o sonho terminava, a população voltava ao normal e levava vários dias para limpar a sujeira. O outro sonho consistia em recompensar os criminosos e punir os honestos.

Outros sonhos são elencados pelo narrador, até que ele resolve fazer a distinção entre os sonhos e os pesadelos de Cruuurrr. Aqueles são mais longos, porém mais suportáveis, ao passo que os pesadelos, motivados talvez por algum problema de digestão do monstro, são extremamente misteriosos e angustiantes. Nestes, Cruuurrr parece disseminar ora o medo, o remorso e até uma espécie de alegria injustificada e paradoxal que causa tanto horror quanto medo. O pesadelo mais característico é o da apatia, no qual os súditos de Cruuurrr são acometidos por uma inércia que parece “a morte dentro da vida” (MORAVIA, 1986a, p. 274)⁹⁵

Perguntaram então aos habitantes da ilha qual o motivo da sujeição ao terrível monstro, e eles responderam que ninguém se atreveria a derrubá-lo devido à sua ascendência real e às convicções religiosas da ilha. Além disso, Cruuurrr nem sempre sonhava, e esses períodos em que não exercia seu poder duravam até cinco anos. “Os habitantes falam dessas épocas como de momentos raros e privilegiados de sua

⁹⁵ “È la morte, insomma, dentro la vita.” (MORAVIA, 1989, p. 256)

atribulada existência. E dizem ‘quando Cruuurrr não sonhava’, como nós dizemos ‘no tempo das vacas gordas’ e outras frases igualmente expressivas de uma mítica idade de ouro.”⁹⁶ (MORAVIA, 1986a, p. 274)

Às vezes, tentavam influenciar os sonhos de Cruuurrr, oferecendo-lhe alimentos de fácil digestão e colchões de plumas para dormir, criando um ambiente agradável e disponibilizando belas moças para saciar sua voluptuosidade, já que alguns pensavam que os sonhos dependiam de “instintos eróticos reprimidos e que, satisfazendo-se a libido, estes sonhos ou cessariam completamente ou perderiam seu vigor”⁹⁷ (MORAVIA, 1986a, p. 275) Neste último fato, vê-se a jocosa menção à concepção freudiana da satisfação da libido como solução aos tormentos da psique humana. Nenhuma de tais tentativas, no entanto, obteve sucesso, e “muitos aventaram a ideia de que esta iniciativa nada mais era que um sonho de Cruuurrr, sonho luxurioso ao qual os habitantes da ilha se submetiam justamente no momento em que tinham a ilusão de serem livres”⁹⁸ (MORAVIA, 1986a, p. 275). Se assim fosse, tudo seria um sonho de Cruuurrr, inclusive, segundo alguns, a própria existência da ilha, hipótese que o narrador considera menos plausível e séria que as outras.

Observando o fato de que, assim que Cruuurrr assumiu o trono, todos os habitantes cessaram completamente de sonhar, muitos imaginam que o suplício da população cessaria quando eles voltassem a sonhar. No entanto, o narrador reconhece que esta é possivelmente uma utopia, e comenta outra hipótese:

“Ao lado dessa escola, existe outra muito menor que pretende que Cruuurrr poderia ser suplantado por qualquer pessoa capaz de sonhar mais poderosa e

⁹⁶ “*Gli abitanti parlano di queste epoche come di momenti rari e privilegiati della loro travagliata esistenza. E dicono ‘quando Chruuurrr non sognava’ come da noi si dice ‘al tempo che Berta filava’ e altri simili frasi espressive di una mitica età dell’oro*”. (MORAVIA, 1989, p. 256-257)

⁹⁷ “*istinti erotici, come si dice, repressi, e che, sfogandosi la libidine, questi sogni o cessassero affatto o perdessero di vigore*.” (MORAVIA, 1986a, p. 257)

⁹⁸ “*più di uno ha avanzato l’idea che questa iniziativa non fosse altro che un sogno di Chruuurrr, sogni lussurioso che gli abitanti dell’isola subivano proprio nel momento in cui si illudevano di esserne liberi*.” (MORAVIA, 1989, p. 257)

eficazmente que ele”⁹⁹(MORAVIA, 1986a, p. 275) Pensam até em outro Cruuurrr, “mais forte e de sonhos mais vastos”¹⁰⁰(MORAVIA, 1986a, p. 275), ideia perigosa que talvez ameaçasse a ilha com uma desordem ainda mais profunda.

O narrador lembra, então, que dois anos antes de sua chegada à ilha, sete rapazes desta última linha de pensamento planejaram uma conspiração para destronar a toupeira. Então, disfarçados de guardas e desembainhando suas espadas no quarto secreto de Cruuurrr, descobriram que até a conspiração era um sonho do monstro. “Um dos conspiradores fincou a espada nas costas de um companheiro. Outro se prosternou chorando diante do leito. Um terceiro pôs-se subitamente a andar de quatro e abraçou perdidamente o urinol real. Os outros improvisaram pelo quarto uma espécie de cirandinha maluca”¹⁰¹ (MORAVIA, 1986a, p. 276)

A resignação do povo é apoiada pelos sacerdotes, que consideram o suplício um castigo por um pecado ou uma falta, ao passo que os momentos de paz seriam prêmios por boa conduta.

A narrativa termina contando a única esperança do povo: a de que Cruuurrr envelheça, e com a idade seus sonhos percam a força.

O título do conto alude a uma obra da dramaturgia barroca espanhola, “*La vida es sueño*”, escrita por Pedro Calderón de la Barca. A peça simboliza a angústia do homem seiscentista que descobre não ser mais o centro do universo (em outras palavras, percebe a queda do humanismo renascentista). Sua trama desenvolve-se em torno de um rei que deixa seu filho encarcerado mediante o conselho de um oráculo. Quando o rei decide trazê-lo de volta ao palácio, utiliza um artifício: convence-o de que o cárcere era

⁹⁹ “*Accanto a questa scuola, ce n’è un’altra, molto più esigua, la quale pretende che Chruuurrr potrebbe essere soppiantato da qualcuno capace di sognare più potentemente e più efficacemente di lui.*” (MORAVIA, 1989, p. 258)

¹⁰⁰ “*più forte e di sogni più vasti.*” (MORAVIA, 1989, p. 258)

¹⁰¹ “*Uno dei congiurati ficcò la spada nelle reni ad un compagno. Un altro si prosternò piangendo di fronte al letto. Un terzo, addirittura, buttatosi carponi abbracciò perdutamente il regale vaso da notte. Gli altri improvvisarono per la stanza una pecie di pazzo girotondo.*” (MORAVIA, 1989, p. 258)

um sonho. No entanto, o príncipe comete muitos erros enquanto “desperto”, e o rei prende-o novamente. Com tal obra, Calderón questiona o conceito de realidade, e procura transmitir a mensagem de que, sendo a vida sonho ou não, é indubitavelmente efêmera, e a única preocupação que cabe ao homem é fazer o bem.

Moravia, ao retomar Calderón, parece referir-se ao mesmo sentimento de perda que caracteriza o contexto da peça barroca. Um dos indícios mais claros deste fato é a observação de que os habitantes da Ilha dos Sonhos não mais sonhavam. No entanto, o escritor italiano recontextualiza tal sentimento de perda enquanto alude humoristicamente ao totalitarismo fascista. A imposição da vontade de Cruurrr lembra a supremacia do poder ditatorial de Mussolini, mas outros elementos também apontam para tal contexto político, como, por exemplo, o sonho a respeito de abundância, no qual as lojas passaram a vender mercadorias a um preço baixíssimo, a construção de obras públicas (representada pelo sonho da construção do cais), a religião como instrumento do poder (no conto, os sacerdotes apoiam a submissão do povo ao déspota), e a censura.

A respeito deste último aspecto, sabemos que Moravia foi vítima da censura fascista no final dos anos 30, e, sendo um procedimento presente não só durante a ditadura de Mussolini, mas observável em todo regime totalitário, também é utilizado por Cruurrr. Um dos sonhos, que não foi contado no resumo acima, era de que todas as pessoas achassem algo de pernicioso nas letras do alfabeto, e ficou proibido que elas fossem expressas, qualquer fosse a maneira: escritas, faladas, pintadas, etc. Quando o sonho acabou, os habitantes da ilha encontraram suas bibliotecas destruídas, as ruas sem nome e as lojas sem letreiros. Tal sonho também pode fazer referência à política fascista de abolição dos dialetos, que visava fortalecer a unificação italiana por meio do incentivo à língua padrão nacional.

O atentado narrado ao final do conto nos lembra o ponto de vista que alguns historiadores têm sobre alguns dos mais famosos atentados e golpes de estado da história: Quando se revela, no conto, que o atentado fazia parte dos sonhos de Cruuurrr, lembramos que alguns historiadores, sobretudo os contemporâneos, acreditam que exista a estratégia política de criar uma imagem vitimizada de uma nação ou de um político por meio de um atentado forjado, aumentando assim a popularidade da suposta vítima. Um atentado contra Mussolini, feito pelo estudante Anteo Zamboni, em 31 de outubro de 1926, é bastante controverso e levanta discussões como a acima formulada. O estudante, de apenas dezesseis anos, foi linchado em praça pública e a ditadura fascista foi instaurada formalmente pouco tempo depois.

Dissemos anteriormente que o conto alude humoristicamente ao totalitarismo fascista. Em outras palavras, a contradição fundamental exposta na narrativa, entre um tirano e um povo que a ele se submete voluntaria e resignadamente, não é fictícia, enquanto denuncia um problema político real. É característica do humor, segundo Pirandello (1996), a simultaneidade entre a consciência de uma realidade incongruente (ou dolorosa) e a capacidade de mostrá-la como objeto cômico. A sátira, neste conto, é acompanhada de um teor desolado já foi observada por Cudini (1989) e comprova a nossa hipótese de que *“La vita è un sogno”* ultrapasse o âmbito do satírico, operando uma crítica humorística:

É a visão de uma realidade onde não há lugar para nenhuma esperança, e neste tipo de visão (e, implicitamente, de juízo) participam, com plena evidência, por responsabilidades diferentes, todos os diferentes níveis sociais. A forte sátira sociopolítica cobre-se, também, de um desolado e profundo senso moral. (p. XII)

Vejamos, então, o Mito retomado neste conto. Segundo Peyronie (1998), a figura do Minotauro, o touro de Minos, aparece sempre ligada ao Mito de Teseu, o jovem que o matou. Minos, a fim de se tornar o soberano de Creta, havia prometido

sacrificar a Poseidon um maravilhoso touro branco que saíra do mar. Porém, não cumpriu a promessa, guardando o touro para si, e foi punido.

A figura do Minotauro aparece em Ovídio como dotado de um horrendo aspecto, renunciando o terrível adultério de sua mãe. Já na Idade Média, segundo Peyronie (1998) associaram o Mito a uma simbologia cristã, colocando o Minotauro no papel do anjo decaído, enquanto Teseu encarnaria as virtualidades de Jesus. O que nos interessa neste tipo de simbologia é o caráter negativo da figura do monstro, que se apresentaria como o oposto simbólico do Centauro. Enquanto este é dotado da virilidade animal nos membros inferiores e conserva a cabeça e, por conseguinte, a racionalidade humana, aquele é dotado da cabeça irracional de um touro, representando a bestialidade humana.

A união de Pasífae com o touro foi bastante retomada e, sobretudo a partir do século XIX, evocava o tema da culpa ligada à sexualidade, principalmente a feminina. O Mito interessou também a Nietzsche, que proclamou, segundo Peyronie (1998), ter uma peculiar curiosidade pelo labirinto e a vontade de conhecer o *senhor Minotauro*. Para o filósofo, o Mito seria uma vasta metáfora da consciência.

A nosso ver, o conto “*La vita è un sogno*” retoma o Mito segundo o procedimento de amplificação (JENNY, 1979). As virtualidades semânticas do mito do minotauro retomados neste diálogo são, portanto, a irracionalidade e a inconsciência, características presentes tanto no modo de governar de Cruuurrr e também na resignada submissão do povo. Nesta narrativa que, segundo Cudini (1989, p. XII) é ao mesmo tempo reflexão política e moral, o povo apresenta-se como inerte e ignorante. O monstro, por sua vez, não tem a necessidade de agir diretamente, ou impor sua vontade por meio de palavras ou ações. Em outras palavras, sua força coercitiva é tão irracional quanto o Minotauro.

Tal força do Minotauro, neste conto, é retomada como símbolo do líder extremo, constituindo, a nosso ver, uma crítica à ditadura de Mussolini. Moravia satiriza, portanto, a sujeição, ainda que involuntária, do povo ao poder do líder fascista.

Novamente a presença de um país imaginário é notada, desta vez no conto “*Paese senza morte*”, traduzido como “Um país sem morte”, em que é narrada a situação de um país no qual a ciência está tão avançada que conseguiram um meio de vencer a morte: ninguém mais morre, e, para balancear, ninguém mais nasce. Narra-se o processo de passagem de uma fase a outra da vida: o ser humano não envelhece gradativamente, mas em quatro grandes saltos: da infância à adolescência, desta à vida adulta, depois à velhice, e depois volta à infância. Há um determinado instinto que rege cada fase da vida; a fome para a infância, a curiosidade para a adolescência, o medo para a idade adulta e o tédio para a velhice.

Todo o país é governado pelos velhos, que, em uma época pré-histórica, em que a morte reinava, dividiram a vida nessas quatro idades e são eles que trabalham para manter o equilíbrio entre os indivíduos: para cada criança que se torna adolescente, um adolescente deve se tornar adulto e assim por diante. Diferentemente do que acontece no desenvolvimento do indivíduo em nossa sociedade, nesse país as etapas da vida são muito diferentes entre si e facilmente identificáveis, e o narrador do conto se propõe a descrever as características de cada uma. Ao fato das etapas serem bem definidas e estanques o narrador também atribui o fato de ninguém desejar realizar a passagem:

com exceção naturalmente dos velhos, nos quais tal desejo manifesta-se como característica exclusiva. Por outras palavras, poder-se-ia dizer que as três primeiras idades não têm qualquer senso do passado ou senso histórico. Ao passo que os velhos, incapazes de viver uma vida original, têm apenas esse.¹⁰² (MORAVIA, 1986a, p. 148)

¹⁰² “*All’infuori naturalmente dei vecchi, nei quali tale desiderio si manifesta come carattere esclusivo. In altri termini, si potrebbe dire che le tre prime età non hanno alcun senso del passato o storico. Mentre i vecchi, incapaci di vivere una loro vita originale, non hanno che quello*” (MORAVIA, 1989, p. 134)

A descrição dos indivíduos que estão na fase da infância nos apresenta a grotesca imagem de bebês que têm o dobro do tamanho de uma pessoa adulta, e, presos em jaulas que formam um complexo parecido com um zoológico, são dotados de extrema ferocidade. Para alimentá-los, uma ovelha viva é introduzida na jaula, e é abatida pela criança em meio à imundície e às ossadas de refeições anteriores.

Já os adolescentes concentram-se em uma espécie de labirinto, que encerra uma série de celas dentro das quais existe um objeto “cuja busca e cuja posse faz com que os adolescentes, eternamente excitados por um furioso instinto, corram sem descanso como se estivessem possuídos”¹⁰³ (MORAVIA, 1986a, p. 149). Eles estão nus, e correm como os corredores das antigas Olimpíadas. Cada jovem, assim que encontra o objeto que estava procurando, seja ele um livro, um maço de baralho, um bastão de comando ou um cálice de vinho, tem sua curiosidade e paixão extintas, e iniciam a busca por um novo objeto.

Assim que se tornam adultos, o comportamento muda: “Quanto aos adultos, estes evitam cuidadosamente ceder aos ferozes apetites dos meninos, às sensuais curiosidades dos adolescentes. Agir daquele modo seria para eles não apenas errar, mas até mesmo cometer um delito”¹⁰⁴ (MORAVIA, 1986a, p. 150).

Os adultos ficam aglomerados junto a um muro branco no qual se encontra uma portinha, que raramente se abre para engolir um indivíduo, e o medo do que possa existir do outro lado os deixa estáticos, “apertados uns contra os outros, inativos, com o

¹⁰³ “*per ricercare e possedere il quale gli adolescenti, spinti eternamente da un loro furioso istinto, si aggirano senza posa come invasati.*” (MORAVIA, 1989, p. 135)

¹⁰⁴ “*Quanto agli adulti, essi si guardano bene dall’indulgere, ai feroci appetiti dei bambini, alle sensuali curiosità degli adolescenti. Agire a quel modo sarebbe per loro non soltanto errare, ma addirittura commettere un delitto.*” (MORAVIA, 1989, p. 136)

espírito suspenso e pleno de cálculos, remorsos e apreensões”¹⁰⁵ (MORAVIA, 1986a, p. 150)

Nessa espera, conversam em voz baixa sobre o que existiria atrás do muro, e criam explicações fantasiosas, a maioria delas pessimistas, imaginando que do outro lado um monstro os espera. Outra característica apresentada é a de que os adultos, envoltos no medo, abandonaram os campos, em que a plantação já está tomada pelo mato, e suas casas estão em ruínas. Terminada a exposição dessa imagem, a nosso ver, apocalíptica, do abandono a que está entregue o mundo dos adultos, passemos aos idosos:

Os velhos estão perfeitamente cômicos de que constituem o extremo resultado de um longo desenvolvimento, cujos pormenores conhecem muito bem; e o tédio desta consciência, aliado à incapacidade de viver uma vida própria como as outras idades, impele-os a voltar a ser criança, determinando assim aquele movimento circular de passagem de uma idade para outra, sem a qual a estirpe em breve se extinguiria.¹⁰⁶ (MORAVIA, 1986a, p. 151)

O ambiente em que vivem os idosos é um vasto hospital, onde aqueles que estão à espera da infância auxiliam os outros na passagem. Esse é o lugar onde acontece o processo de rejuvenescimento, que começa por um procedimento psíquico que consiste em apagar as lembranças que lhes povoam a memória e os escrúpulos que “atulham a consciência”¹⁰⁷ (MORAVIA, 1986a, p. 152). O objetivo de tal procedimento é tornar o velho mais obtuso, rude e de certa forma bestial. Todo o processo de rejuvenescimento, que é complexo e demorado, termina com a fase física, levada a cabo no bisturi. O

¹⁰⁵ “La paura di quel che ci possa essere al di là del muro li tiene fermi, stretti l’uno contro l’altro, inattivi, con l’animo sospeso e pieno di calcoli, di rimorsi e di apprensioni.” (MORAVIA, 1989, p. 136)

¹⁰⁶ “I vecchi si rendono perfettamente conto di essere l’estremo risultato di un lungo sviluppo di cui conoscono a menadito i particolari; e il tedio di questa consapevolezza, insieme con l’incapacità di vivere una loro vita come le altre età, li spinge a tornare bambini, determinando così quel movimento circolare di passaggi da un’età all’altra senza i quali la stirpe in breve si estinguerebbe.” (MORAVIA, 1989, p. 137)

¹⁰⁷ “I ricordi che gli affollano la memoria.” (MORAVIA, 1989, p. 138)

narrador, que se nega a descrever todos os detalhes do que ele chama de metamorfose monstruosa, assim conclui a narração:

Basta dizer que a certa altura o paciente é fechado numa espécie de casulo de ataduras, que só se soltarão ao final, quando a transformação estiver ultimada. Então as faixas cairão e onde antes havia um **Nestor** encanecido e enrugado haverá uma criança soltando vagidos já ferozes. Rapidamente, no maior segredo, os velhos de plantão que governam o país providenciam a transferência do recém-nascido para uma jaula e, por meio de simples enxertos, sua consequente passagem para as outras idades. Assim o círculo se fecha e o ciclo recomeça.¹⁰⁸ (MORAVIA, 1986a, p. 152)

Neste conto podemos ver representada a massificação da sociedade e a perda da humanidade, tema já representado em “*La Verità sul fatto di Ulisse*”. Os indivíduos deste fictício país estão, poderíamos dizer, bestializados por meio de um contraditório progresso científico. Lembremos que o conceito de progresso científico popularizou-se a partir da Revolução Industrial, ocorrida na Inglaterra no século XIX, então país mais influente da Europa. A vida, a partir deste momento, como se sabe, mudou profundamente em inúmeros aspectos. Um deles, com o qual parece dialogar a narrativa moraviana, é o aspecto demográfico: o aumento da produtividade da terra (ligado ao sistema de Norfolk) e as melhores condições de vida levaram à quebra do chamado “Vínculo Malthusiano”, que prevê uma relação rígida entre o tamanho da população e a quantidade de recursos disponíveis.

Segundo a teoria populacional de Thomas Malthus, momentos de expansão demográfica são seguidos de drásticas depressões demográficas, movimento ocasionado não só pela quantidade de recursos (que permanece estanque, determinando a queda no número de indivíduos) mas por fatores sanitários, ocasionando o aumento da taxa de

¹⁰⁸ “*Basti dire che ad un certo punto il paziente viene chiuso in una specie di bozzolo di fasciature che non si scioglieranno che alla fine, quando la trasformazione sarà ultimata. Allora le bende cadranno e là dove un tempo c’era un Nestore canuto e grinzoso vagirà già feroce un infnte. Subito, nel più gran segreto, i vecchi di turno che governano il paese provvederanno a trasferire il neonato in una gabbia e ad operare, per mezzo di semplici innesti, i passaggi conseguenti nelle altre età. Così il cerchio è chiuso e il ciclo ricomincia.*” (MORAVIA, 1989, p. 138)

mortalidade em regiões superpopulosas. A Teoria Malthusiana é, a partir da Revolução Industrial, superada pelo aumento da produção, da expectativa de vida e pela queda na taxa de mortalidade infantil.

Sabemos que existe uma diferença de tempo de cerca de um século entre as mudanças acima comentadas e a escritura de *“Paese senza morte”*. Não obstante, a Itália teve um desenvolvimento industrial tardio em relação à maioria dos países europeus, e, na primeira metade do século XX, ainda era predominantemente rural, e o país absorvia mais lentamente o novo modo de vida posterior à Revolução Industrial. Tal contexto é útil para a compreensão da angústia retratada por Moravia no conto analisado, da qual falaremos mais adiante.

Para tanto, vejamos uma breve leitura de cunho mitológico que pode ser feita a respeito de *“Paese senza morte”*, relevante também à discussão a respeito das figuras mitológicas retomadas:

Segundo Campbell (1990), há inúmeros exemplos, nas diversas Mitologias mundiais, de uma idade primordial utópica. No caso da tradição greco-romana, esta seria chamada, conforme classifica Hesíodo (1981) de *a Idade de Ouro*. Platão, em *O Banquete* (2003), também conta que, em um tempo primordial, não existia a morte e, não havendo a necessidade de procriação, todos os seres eram hermafroditas e completos. O término dessa idade primordial da bem-aventurança, tanto na Mitologia greco-romana quanto em outras em que este tema está presente, é marcado pelo início da morte dos indivíduos e pela separação dos sexos ocasionada pela necessidade de reprodução. Outra separação ocorrida nessa etapa se dá entre o bem e o mal, de modo que os indivíduos posteriores à Idade de Ouro (ou, de forma genérica, à utopia primordial) já não são mais amorais e encontram-se corrompidos.

O conto de Moravia parece encerrar o anseio ao retorno a tal idade primordial, que é satisfeito, conforme descrito, pelo avanço científico. A ciência motivaria, segundo a narrativa, o triunfo sobre a morte. Tal como no conceito mitológico de idade do ouro (ou, segundo Campbell, idade do sonho), os indivíduos do conto não possuem uma vivência histórica linear (como a da nossa sociedade atual) mas vivem no tempo cíclico enunciado pelos Mitos de Criação que contam o que acontece *antes da história*.

No entanto, Moravia constrói uma idade de ouro corrompida, pois a bem-aventurança, neste país, dá lugar às angústias da fome, da curiosidade, do medo e do tédio, revelando, de forma satírica (e, como veremos mais adiante humorística) um aspecto contraditório do progresso científico.

Neste conto, podemos destacar uma referência ao herói semideus greco-romano Hércules, feita na seguinte passagem: “Os meninos, do mesmo modo que **Hércules**, Gargântua e outros nomes igualmente prodigiosos, podem desde logo definir-se como pequenos monstros, dotados de extraordinária voracidade e ferocidade.” (MORAVIA, 1986a, p. 148)¹⁰⁹

Hércules, do qual já falamos brevemente em capítulos anteriores, é um dos principais heróis da Mitologia greco-romana. Nascido da união de Zeus e Alcmena, é, portanto, um semideus. Em muitos momentos, aparece como vítima do cruel ciúme de Hera, esposa traída de Zeus. Foi a deusa quem provocou o acesso de loucura que levou o herói a matar a esposa Mégara e seus filhos. Passada a loucura, Hércules colocou-se a serviço do rei Euristeu em busca de redenção, completando doze trabalhos que de uma forma alegórica representam seu crescimento espiritual.

Segundo Paul Harvey,

¹⁰⁹ “I bambini, come già Ercole, Gargantua e altri simili uomini prodigiosi, si possono, senza più, definire piccoli mostri dotati di straordinaria voracità e ferocia”. (1989, p.134)

Na religião romana, inspirado provavelmente no Heracles grego, com o qual foi identificado desde épocas remotas e cujo Mito fora trazido para a Itália por colonos gregos da Magna Grécia. É possível, entretanto, que Heracles tenha sido superposto a Recárano, herói lendário italiano semelhante, dotado de grande força física, substituindo-o com o decurso do tempo. (1987, p. 268)

Existem muitos mitos relacionados a Hércules, entre eles a criação da via láctea, a expedição dos Argonautas, entre outras batalhas e façanhas. De um modo geral, não obstante os doze trabalhos sejam a representação da *paidéia* grega que visava formar indivíduos completos e sadios de corpo e de mente, a imagem de Hércules chegou aos nossos dias como um símbolo de força física.

Há referências a Hércules na *Ilíada*, de Homero, na *Teogonia*, de Hesíodo, entre outras obras clássicas; e três tragédias gregas são dedicadas a ele: duas de Eurípides e uma de Sófocles. Heródoto, em sua obra *História*, cita-o abundantemente e conta algumas de suas façanhas, além de investigar uma possível origem egípcia do herói.

Outro personagem a que o conto faz referência é Nestor, que, na saga homérica, era filho de Neleus e rei de Pilos. Segundo Harvey (1987) “desempenha um papel importante na *Ilíada* como um homem já idoso, sendo apresentado como príncipe ponderado e indulgente, gárrulo e amigo das reminiscências aconselhando moderação na querela dos chefes gregos” (p. 355). A principal característica desse personagem mitológico seria a sabedoria característica do ancião (no conto “*Paese senza morte*”, os idosos são comparados a ele no ápice de sua velhice).

Tanto Hércules quanto Nestor parecem ser trazidos ao texto por meio do procedimento nomeado por Jenny (1979) como amplificação. Nesta perspectiva, Hércules é citado no texto tendo-se em vista a virtualidade da força física e vigor, e Nestor devido à sua imagem de ancião sábio. Se levarmos em conta apenas a força física de Hércules, vemos que, conceitualmente, Hércules e Nestor travam uma espécie de oposição entre si: O primeiro, sendo citado no início no conto e comparado à fase da

infância, e o segundo, sendo citado ao final do conto e comparado à fase da velhice, indicariam o início e o fim do processo de evolução dos indivíduos retratados no conto. No entanto, percebemos a ironia na comparação dos indivíduos aos heróis mitológicos: Observemos que, em *Paese senza morte*, os indivíduos não estão livres das angústias mundanas e estão presos em seu ciclo físico de metamorfoses. Se considerarmos o percurso espiritual desenvolvido pelo herói Hércules, podemos perceber que a imagem do herói não coincide com a das crianças a que ele é comparado no conto, pois, no decorrer do desenvolvimento dos indivíduos na narrativa, não está presente a busca da evolução espiritual. A comparação dos idosos a Nestor, ao final do conto, acontece de forma similar. Lembremos que, antes de serem comparados a Nestor, os personagens moravianos já passaram pelo processo de apagamento da memória e tornaram-se rudes e obtusos, características opostas à sabedoria evocada por Nestor.

Se a comparação a Hércules e a Nestor, é irônica, ou seja, implica o fingimento retórico (mencionado no capítulo introdutório do presente trabalho) entre o que se diz e o que se pretende dar a entender, o conto “*Paese senza morte*”, como um todo, é humorístico, e não irônico. A contradição entre progresso científico e perda da humanidade não é fictícia, mas real, uma das características fundamentais do humor segundo Pirandello (1996). O autor testemunha e denuncia, por meio da alegoria surrealista, o lado negativo do progresso, seu impacto sobre a individualidade, e a crise de valores que acompanha a transformação do modo de vida europeu.

Dissemos anteriormente que, devido ao desenvolvimento tecnológico tardio da Itália, no início do século XX a população do país ainda acostumava-se ao novo modo de vida. A angústia advinda da transformação é colocada em discussão por Moravia sobretudo na crise de valores. Esta é evidente nas atitudes dos indivíduos retratados: os adolescentes, tão logo acham o objeto procurado, perdem o interesse e partem para uma

nova busca (provavelmente uma crítica ao consumismo); os adultos vivem amedrontados (constituindo a imagem da inércia e alienação) e, por fim, os idosos são obtusos e seu único desejo é voltar à infância (este último desejo aponta para a supervalorização da juventude, ou o sonho de juventude eterna, observável também nos dias atuais).

O progresso científico chegou, portanto, com muitas promessas, e a maior delas foi o utópico vislumbre do alívio do sofrimento humano. No entanto, como humoristicamente sugere a narrativa moraviana, é contraditório o fato de que, com o desenvolvimento, novos problemas são apresentados ao indivíduo, estes de ordem moral, culminando na perda da própria humanidade.

3. Conclusões

Concordamos com uma pequena definição dada por Moravia aos seus contos surrealistas e satíricos: a de que são, na verdade, invólucros de celofane. Tal afirmação diz respeito à dissimulação da polêmica que encerram, artifício por meio do qual o autor poderia exprimir-se sob a vigilância da ditadura. No entanto, como pudemos comprovar, a sua denúncia continua operante em *Racconti surrealisti e satirici*. A mudança de sua forma narrativa habitual, segundo Tessari (1985), não acontece somente por motivos de autodefesa, mas também devido a uma evolução do seu discurso artístico.

Ao retomar a Mitologia greco-romana, Moravia justapõe duas realidades distintas: a realidade que caracteriza o viver fascista e, conforme também assinalado por Tessari (1985, p. 130) uma realidade que provém “de cima”, de um mundo antiquíssimo e legendário. Podemos acrescentar que tal fenômeno é possibilitado principalmente devido à versatilidade simbólica dos Mitos, e Moravia dialoga com os deuses e narrativas mitológicas em busca de padrões e temas que representem o panorama existencial do qual é testemunha. Porém, antes de constituir uma fonte imensa de imagens, a Mitologia funcionou como uma dinâmica superfície textual também modificável por meio do diálogo intertextual.

Portanto, para cumprir nosso objetivo de estudar a relação intertextual entre *Racconti surrealisti e satirici* e a Mitologia greco-romana, verificamos o trabalho crítico de assimilação e transformação (descrito por Jenny, 1979) que ocorre no corpus estudado. Assim, pudemos verificar como Moravia retomou determinados Mitos

clássicos de modo crítico, levando em conta suas virtualidades semânticas e simbólicas, as quais dialogam com a realidade testemunhada.

O primeiro conto cujo diálogo com a Mitologia foi estudado, “*La verità sul fatto di Ulisse*”, retoma por meio de paródia o encontro entre o herói Ulisses e o ciclope Polifemo. Ao assimilar o mito em sua narrativa, Moravia retoma a virtualidade semântica da racionalidade e inverte os papéis entre humano e monstro. O novo olhar sobre o Mito de Ulisses enuncia, então, a crítica à instrumentalização do homem sob o regime fascista, bem como sua perda de identidade sob o sistema desumanizador neocapitalista.

Já em “*Il punto di morte*”, conto que satiriza o papel da crítica literária e sua relação com a arte, as Musas e a Quimera são assimiladas, respectivamente, como símbolos da arte e da imaginação. No entanto, adquirem um sentido de crise, já que a relação entre arte e crítica testemunhada por Moravia é conflituosa.

Observamos também vários casos em que as figuras mitológicas aparecem despidas de seus valores simbólicos, sendo retomadas como representantes da estética burguesa que recorre aos temas clássicos para fins de ostentação e manutenção do status. Dessa forma, tanto em “*L'albergo splendido*” como em “*L'albero in casa*”, figuras como o Grifo, a Esfinge e Psiquê são retomadas como “*status symbol*” e, portanto, a realidade mitológica colabora na construção da crítica à futilidade.

Em “*Il vanitoso*”, “*Il pozzo*” e “*Il misterioso*” também pôde ser observada tal denúncia. Nestes contos, as figuras de Narciso, Diana, Mercúrio, Cupido e Pandora são retomadas como símbolos da grandiosidade clássica, e aparecem contrapostas a uma realidade diversa, e, quando comparadas às motivações fúteis e vazias dos personagens, caracterizam a denúncia moraviana a tal realidade existencial.

O conto “*Sogno nell’Altana*” apresenta mais um exemplo de retomada intertextual em que o mito é despido de seu valor simbólico enquanto parte da Cultura Clássica e integrado na argumentação do conto moraviano. Neste caso, a deusa Vênus não traz a imagem do amor, mas o vislumbre da tradição literária que imita os textos clássicos. A deusa é retomada de modo diverso já em “*Antico Furore*”, conto no qual a temática do amor é retomada para a construção de uma fábula própria, veiculando a crítica à dessacralização do homem operada pelo mundo moderno.

Ao retomar heróis mitológicos em “*L’immortale*” e “*Paese senza morte*”, Moravia questiona os valores de heroísmo e virtude, denunciando a passividade dos indivíduos e a gratuidade de seus gestos. A temática da passividade e da impotência é mais uma vez representada na retomada de Ícaro em “*Il silenzio di Tiberio*”. Neste caso, o conto retoma o personagem mitológico levando em conta também seu percurso literário, propondo uma nova leitura que subverte as virtualidades semânticas adquiridas a partir da leitura dannunziana do mito de Ícaro.

Como exemplos de retomadas intertextuais que colaboram para a discussão da alienação, ou seja, da perda de contato com a realidade, tema bastante corrente na obra de Moravia, podemos citar a Sereia em “*Il vitello marino*”, cuja retomada integra também a discussão acerca do teor surrealista do conto. Já em “*Il malato immaginario*”, a imagem da obsessão por doenças, por parte do personagem, adquire um caráter sacro por meio da jocosa contraposição entre a farmácia e o templo da Sibila.

Por fim, a figura do Minotauro em “*La vita è un sogno*” é retomada e assimilada de modo a representar alegoricamente o líder abusivo, colaborando com a crítica moraviana ao fascismo e à total sujeição da população ao ditador.

Diante do exposto, podemos constatar o olhar crítico que define o trabalho intertextual, uma vez que o diálogo não apenas adicionou novas leituras aos contos

moravianos, mas também projetou uma nova luz sobre os mitos retomados, atualizando-os e recontextualizando-os.

A respeito da verificação do humorismo nos contos, que tínhamos como objetivo secundário, pudemos concluir que o modo como Moravia denuncia certas incongruências não são fruto de um olhar que objetiva captar e representar a idealidade e a essência dos indivíduos. Ao contrário, conforme vimos em nossas análises, o sentimento do contrário pirandelliano é sugerido no reconhecimento de que o ideal é abstrato e o indivíduo incompleto. Dessa forma, quando se fala em conto satírico moraviano, reportamo-nos a um tipo de narrativa ligada de alguma forma ao contexto histórico, mas que não pressupõe necessariamente o modelo vituperante característico da sátira, já que a relação com o contexto, como foi verificado, acontece de forma humorística.

Assim, pudemos comprovar a nossa hipótese ao constatar que o diálogo com os mitos colabora para a composição das discussões propostas pelos contos e, sem dúvida, enriquecem as possibilidades interpretativas despertadas pela leitura dos *Racconti surrealisti e satirici*, de Alberto Moravia.

4. Bibliografia

AGAMBEN, G. Paródia. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 36-49.

ABDALA JÚNIOR, B. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.

ASOR ROSA, A. *Storia della letteratura italiana del Novecento*: Roma, Newton Compton, 1994.

BACKÉS, J. L. Afrodite. In: BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al, prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 20-25.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARANELLI, L., SICILIANO, E. *Racconti italiani del novecento*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001.

BOROWITZ, A. Terrorism for self-glorification: The Herostratos Syndrome. In: _____. *Collected Essays of Albert Borowitz 1966-2005*. Legal Studies Forum Volume 29, Number 2, 2005, p. 1001-1008.

BRANDÃO, J. de S. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. 2 vols. Petrópolis, Vozes, 1991.

BRETON, A. *Manifesto do Surrealismo*, 1924 Retirado de <http://www.culturabrasil.pro.br/breton.htm> em 14 de maio de 2010 às 6h33min.

BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekind et al, prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CAMPBELL, J. *O poder do Mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

CAVAGLION, A. Introduzione. In: MORAVIA, A. *L'automa*. Milano: Bompiani, 1998. p. 3-10.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CUDINI, P. Introduzione. In: MORAVIA, A. *Racconti surrealisti e satirici*. Milano: Bompiani, 1989, p. I-XV.

CURTIUS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: EDUSP, 1996.

D'ANNUNZIO, G. *Alcione*. Torino: Giulio Einaudi, 2010.

DEBENEDETTI, G. Personaggio e intrigo. In: TESSARI, R. *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana. Storia e Antologia della critica*. Firenze: Le Monnier, 1985, p. 179-181.

DETTI, T., GOZZINI, G. *Storia contemporanea: II. Il novecento*. Milano: Bruno Mondadori, 2002.

DIEL, P. *O simbolismo na Mitologia grega*. Trad. Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *O Mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1999.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Trad. J. B. de Mello e Souza. Versão para eBook eBooksBrasil.com, 2005

FAVRE, Y. A. Narciso. In: BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekind et al, prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 747-750.

FAIVRE, A. Hermes. In: BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekind et al, prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 448-466.

FERNANDEZ, D. Moravia e la psicanalisi. In: TESSARI, R. *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana. Storia e Antologia della critica*. Firenze: Le Monnier, 1985, p. 182-183.

FRYE, N. *Fábulas de identidade*. Estudos de Mitologia poética. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

GLUCKSMANN, A. *From the H-Bomb to the Human Bomb*. Retirado de: http://www.city-journal.org/html/17_4_modern_terrorism.html em 2 de maio de 2011, 12:07.

GOTLIB, N. B. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GRIMAL, P. *Mitologia*. Trad. Pier Antonio Borgheggiani. Brescia: Paidea, 1987.

HAMILTON, E. *Mitologia*. Trad. Jeferson L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HANSEN, J. A. Anatomia da Sátira. In: THAMOS, M. VIEIRA, B. V. G. (org.). *Permanência Clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011, p. 145-169.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e latina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HERÓDOTO. *História*. EBooksBrasil, 2006.

HESÍODO. *O trabalho e os dias*. São Paulo: Iluminuras, 1981.

_____. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. *Ilíada*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

_____. *Odisseia*. São Paulo : EDUSP : Ars Poetica, 1992.

JENNY, L. et alii. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49.

KOHLER, D. Ulisse. In: BRUNEL, P. (cura) *Dizionario dei miti letterari*. Trad. Gianfranco Gabetta. Milano: Bompiani, 1995. p. 28-33.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1970.

LUCRETIUS. *On the Nature of Things*. Trad. William Ellery Leonard. The Project Gutenberg EBook. Retirado de <http://www.gutenberg.org/dirs/7/8/785/785.txt> acesso em 21 de julho de 2010, às 21:36.

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

MAYERSON, P. Myths and Mythographers of Greece and Rome. In:_____ *Classical Mythology in Literature, Art and Music*. Focus Classical Library, 2001, p. 4-16.

MILANO, P. Gli ultimi personaggi femminili. In: TESSARI, R. *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*. Storia e Antologia della critica. Firenze: Le Monnier, 1985, p. 196-198.

MORAVIA, A. *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano, Bompiani, 1964.

- MORAVIA, A. Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico. In: _____. *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964. p. 185-196.
- _____. *Contos surrealistas e satíricos*. Trad. Álvaro Lorencini e Letícia Zini. São Paulo: Difel, 1986a.
- _____. *Entrevista sobre o escritor incômodo*. Realizada por Nello Ajello. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986b.
- _____. *Racconti surrealisti e satirici*. Milano: Bompiani, 1989.
- OTTIERI, O. La contemplazione. In: TESSARI, R. *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*. Storia e Antologia della critica. Firenze: Le Monnier, 1985, p. 190-192.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Manuel Maria Barbosa du Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- _____. *A arte de amar*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1992.
- PANDINI, G. *Invito alla lettura di Moravia*. Milano: Mursia, 1973.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZZAGLIA, M. *Ottocento e novecento*. 2ª. Ed, vol. 3. Bologna: Zanichelli, 1992.
- PEYRONIE, A. Minotauro. In: BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekund et al, prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 645-650.
- PLATÃO. *O banquete*. Pará de Minas: Virtualbooks, 2003.
- PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- RAMOS, C. (Org.) *Mitos: perspectivas e representações*. Campinas: Alínea, 2005.

RIBEIRO JR., W. A. *Afrodite e Eros*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0179. Consulta: 21/07/2010.

RODRIGUES, S. C. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SALINARI, C. La normalità. In: TESSARI, R. *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*. Storia e Antologia della critica. Firenze: Le Monnier, 1985, p. 186-188.

SANGUINETI, E. Il borghese onesto e la sua arte. In: TESSARI, R. *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*. Storia e Antologia della critica. Firenze: Le Monnier, 1985, p. 205-208.

SPAGNOLETTI, G. *Storia della letteratura italiana del Novecento*. Roma: Newton Compton, 1994. p. 419-429.

SQUAROTTI, G. B. (dir) *Letteratura italiana: lineamenti, problemi, autori*. 2ª ed. Firenze-Messina: G. D. Anna, 1987.

TÁVOLA, A. *Comunicação é Mito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

TESSARI, R. *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*. Storia e Antologia della critica. Firenze: Le Monnier, 1985.

TORRANO, J. O Mundo como função de Musas. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 8-79.

VERNANT, J. P. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.

VICKERY, J. Literature and Myth. In: ARRICELLI, GIBALDI (orgs.) *Interrelations of literature*. New York: The Modern Language Association of America, 1982, p. 65-76.

VIRGÍLIO. *A Eneida*. São Paulo: Atena, 1958.

VITTORINI, E. La moralità. In: TESSARI, R. *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana. Storia e Antologia della critica*. Firenze: Le Monnier, 1985, p. 65-76.

WEBB, R. Poetry and rhetoric. In: PORTER, Stanley E. (org). *Handbook of classical Rhetoric in the Hellenistic period 330 B.C. – A.D. 400*. New York, Köln: Brill, 1997, p. 336-345.