UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

UMA VIDA, *SENILIDADE* E *A CONSCIÊNCIA DE ZENO*: UM ESTUDO DA PARÓDIA SVEVIANA AOS HERÓIS DA TRADIÇÃO LITERÁRIA ITALIANA

MARIA TERESA NUNES SANCHES

2016

MARIA TERESA NUNES SANCHES

UMA VIDA, SENILIDADE E *A CONSCIÊNCIA DE ZENO*: UM ESTUDO DA PARÓDIA SVEVIANA AOS HERÓIS DA TRADIÇÃO LITERÁRIA ITALIANA

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do Título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras, Área de concentração - Teoria da literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto.

Orientação: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos

São José do Rio Preto

2016

Sanches, Maria Teresa Nunes.
Uma vida, Senilidade e a Consciência de Zeno : um estudo da paródia sveviana aos heróis da tradição literária italiana / Maria Teresa Nunes Sanches. -- São José do Rio Preto, 2016
247 f.

Orientador: Maria Celeste Tommasello Ramos
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura italiana - Séc. XIX - História, Crítica - Teoria, etc. 2. Svevo, Italo, 1861-1928 - Crítica e interpretação. 3. Paródia. 4. Heróis na literatura. 5. Identidade política. 6. Nacionalismo na literatura. 7. Metaficção. I. Ramos, Maria Celeste Tommasello. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 850.09"18"

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

UMA VIDA, SENILIDADE E *A CONSCIÊNCIA DE ZENO*: UM ESTUDO DA PARÓDIA SVEVIANA AOS HERÓIS DA TRADIÇÃO LITERÁRIA ITALIANA

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do Título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras, Área de concentração - Teoria da literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto.

Orientação: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos – Orientadora (UNESP – IBILCE – São José do Rio Preto – SP)

_____

Prof. Dra. Adriana Lins Precioso (UNEMAT – Sinop – MT)

_____

Prof. Dra. Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade (UNESP – FCL – ASSIS – SP)

_____

Prof. Dra. Giséle Manganelli Fernandes (UNESP – IBILCE – São José do Rio Preto – SP)

_____

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher (UNESP – IBILCE – São José do Rio Preto – SP)

São José do Rio Preto

20/05/2016

AGRADECIMENTOS

O Senhor é a minha força e o meu escudo;
Nele o meu coração confia, e dele recebo ajuda.
Meu coração exulta de alegria,
e com o meu cântico darei graças.
(Salmos 28:7)

À minha família, marido, filhos e noras, pelo incentivo, apoio, compreensão, paciência e confiança;

Aos meus pais, Dorival Nunes e Iracema Ferreira Nunes (*in memorian*);

À Prof. Drª Maria Celeste Tommasello Ramos, com especial carinho, pela orientação segura e competente;

À Prof. Drª Lucia Granja, que me apresentou a Eric Hobsbawm e inspirou esta tese;

Ao Prof. Dr. Álvaro Hattnher e à Prof. Dra. Adriana Lins Precioso, pelas sugestões oferecidas no Exame Geral de Qualificação;

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca, sempre atenciosos e gentis, e, especialmente ao Secretário Elton Luiz Jitiako, do Departamento de Letras Modernas, pelo gentil auxílio na solução de problemas de editoração;

Ao Dr Riccardo Cepach, curador do Museu Sveviano, da cidade de Trieste - Itália, pela hospitalidade e generosa atenção a nós dispensada durante nossa permanência;

À FAPERP - Fundação de Apoio à Pesquisa e Extensão de São José do Rio Preto e ao Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto – UNESP, pelo auxílio financeiro concedido, contribuindo para nossa estadia em Trieste.

Aos meus pais, Dorival Nunes e Iracema Ferreira Nunes (*in memorian*), dedico estas páginas.

UMA VIDA, SENILIDADE E *A CONSCIÊNCIA DE ZENO*: UM ESTUDO DA PARÓDIA SVEVIANA AOS HERÓIS DA TRADIÇÃO LITERÁRIA ITALIANA

RESUMO

A pesquisa que propomos neste tabalho objetiva o estudo do processo de construção de personagens anti-heróis nos romances *Una Vita* (1892), *Senilità* (1898) e *La coscienza di Zeno* (1923), de Italo Svevo. Nossa tese é a de que as obras revisam o conceito de Identidade Nacional Italiana ao tematizar a crise dos personagens protagonistas e/ou narradores nas obras estudadas, num contexto político-social em transformação acelerada na Itália do final do século XIX, início do século XX, por meio da ironia e da paródia. A trajetória dos personagens e os elementos narrativos que os caracterizam estimulam a discussão sobre o conhecimento de si mesmo, instaurando questionamentos a respeito dos postulados empreendidos por autores da tradição literária italiana que tinham por objetivo construir o sentimento de patriotismo e Identidade Nacional para os italianos. Nossa hipótese de trabalho fundamenta-se no conceito cunhado por Linda Hutcheon intitulado "Metaficção historiográfica", por observarmos que os textos se oferecem como discursos que entrelaçam as funções do literário, do histórico e do teórico. Tomamos como base, ainda, autores da Historiografia literária italiana, da história, teóricos da teoria literária, bem como aqueles que fazem parte da fortuna crítica do escritor. Entre eles, destacamos: De Sanctis (1997), Raimondi (1998), Campbell (2007, 1990), Eliade (1963, 1069, 1972), Hobsbawm (1995, 2008, 2014), Hall (1999), Anderson (2008), Galasso (1997, 2012), Bechelloni (1991), Bollati (1983) e Della Loggia (1998).

PALAVRAS-CHAVE: Italo Svevo. Mito. Herói. Paródia. Nacionalismo. Identidade.

UNA VITA, SENILITÀ AND *LA COSCIENZA DI ZENO*: A STUDY OF A SVEVIAN PARODY OF THE TRADITIONAL ITALIAN LITERARY HERO

ABSTRACT

The present study aims at analysing the composition of the antihero character in the novels *Una Vita* (1892), *Senilità* (1898) and *La coscienza di Zeno* (1923), by Italo Svevo. Our hipothesis is that those novels review the concept of national identity by bringing about the protagonists' and the narrators' crisis within a context of accelerated political and social transformation in Italy, by the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, by the means of irony and parody. The performance of the characters and the narrative elments of the story stimulate the discussion on self consciousness, raising questions regarding statements made by traditional italian authors seeking to fabricate the feeling of patriotism and National Identity for italian people. Our hypothesis is based on the concept of historiographic metafiction by Linda Hutcheon. This theory was chosen as we percieved that the novels can be seen as a discourse that assemble literary, historical ant theoretical functions. We also based our study on works by authors from Italian literary historiography, historical studies, literary theory as well as those that constitute critical readings of Italo Svevo's work. The most important theoretical studies used in our analysis are by De Sanctis (1997), Raimondi (1998), Campbell (1990, 2007), Eliade (1963, 1069, 1972), Hobsbawm (1995, 2008, 2014), Hall (1999), Anderson (2008), Galasso (1997, 2012), Bechelloni (1991), Bollati (1983) e Della Loggia (1998).

KEYWORDS: Italo Svevo. Myth. Hero. Parody. Nationalism. Identity.

Assim como precisam de uma bandeira e de um hino, os Estados nacionais também precisam, para estabelecer-se como nações modernas, de um mito fundador, que é geralmente proporcionado pela história dos ancestrais". (HOBSBAWM, 2007, p. 67)

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO

UM QUÊ DE AUTOBIOGRAFIA NOS ROMANCES..... 10

1 TRADIÇÃO LITERÁRIA E IDENTIDADE - A FORMAÇÃO DA LITERATURA E DA LÍNGUA NACIONAL 29

2 O HERÓI SVEVIANO - MITO E REALIDADE 47

2.1 O herói 47

2.2 O herói nacional 62

2.3 Mitos, Paródia, Ironia e Humorismo 70

2.4 O herói nos romances 74

2.4.1 *Uma vida* 74

2.4.2 *Senilidade* 93

2.4.3 *A consciência de Zeno* 105

3 O HERÓI SVEVIANO - NACIONALISMO E IDENTIDADE NACIONAL ... 129

3.1 Nação e Nacionalismo 134

3.2 Igreja e Família 143

3.3 O (estereó) tipo do caráter italiano - "*l'arte di arrangiarsi*" 192

3.4 A questão da língua representada nos romances 203

4 A GRANDE GUERRA - TRIUNFO DO NACIONALISMO 221

5 CONCLUSÕES 232

6 BIBLIOGRAFIA 237

INTRODUÇÃO

UM QUÊ DE AUTOBIOGRAFIA NOS ROMANCES

Este estudo dá prosseguimento à pesquisa desenvolvida no Mestrado, um estudo comparativo entre a representação literária e histórica das sociedades brasileira e italiana, nos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis e *A consciência de Zeno* (1923), de Italo Svevo.

A proposta de prosseguimento do estudo, agora centrado na criação de Italo Svevo, tem como *corpus* os romances *Uma vida*, *Senilidade* e *A consciência de Zeno*. A pesquisa se propõe a examinar de que maneira os protagonistas dessas narrativas podem se configurar como expressões do modo anti-heróico de representação, ou, de que forma suas trajetórias subvertem o modelo clássico de heroísmo e os possíveis significados subjacentes a esses percursos.

Os capítulos que se seguem procurarão mostrar as estratégias de criação do autor que, por meio de um discurso ambíguo, irônico, por vezes humorístico, se distancia da memória mítica e dos autores da tradição italiana, ao colocar, no centro de suas narrativas, protagonistas que não se inserem no imaginário coletivo formado pela literatura, por serem indivíduos em busca de sentidos para a existência, em luta entre a realidade e o ideal, entre a vontade de fazer e a inércia constitucional, condição doentia que leva à falência, encarnados em Alfonso Nitti, Emilio Brentani e Zeno Cosini. Observa-se, nessas narrativas, a trajetória de personagens que evoluem de um pessimismo individual, para o social, ou seja, para a conclusão de que ninguém sabe viver e que a vida não passa de uma farsa.

A hipótese de trabalho fundamenta-se no que Linda Hutcheon denominou de "Metaficção historiográfica", uma vez que se evidencia a evolução no processo de escrita sveviana, estabelecendo uma relação intertextual e paródica com as tradições literárias da Itália que tinham o objetivo de construir o sentimento de patriotismo e identidade nacional para os italianos, ao inserir, na urdidura de seus textos, o questionamento desses conceitos, na construção de personagens, situações, tempos e espaços que problematizam o sentido de pátria e o de nação.

O conceito de pátria possui valor simbólico, implicando valores, vínculos afetivos e culturais. A palavra pátria remete para o sentimento de pertencimento à terra dos pais, à origem, ao local de nascimento, ou àquele que se adota. Metaforiza a ligação entre um grupo humano que se identifica por possuir uma memória coletiva, real ou imaginária, que compartilha os mesmos mitos de origem, a mesma língua e o mesmo território. O patriotismo nasce dessa relação de amor pela pátria.

Chauí (2000, p. 15), afirma que essa denominação antecedeu a invenção histórica da nação, entendida como uma organização política, ou Estado-nação, a partir dos anos 1830. Hall (1999, p. 49-50) escreve que "uma nação é uma comunidade simbólica" capaz de dar origem ao sentimento de identificação nacional e lealdade. Para ele, "uma cultura nacional é um discurso - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos". Hobsbawm (2008, p. 19) ressalta "o elemento de artefato, da invenção e da engenharia social que entra na formação das nações".

Nossa hipótese é a de que, por meio da paródia, o autor realizou um jogo intertextual com o passado, revisitando e, ao mesmo tempo, subvertendo-o pelo humor e pela ironia, considerando que os sentidos sobre a nação são produzidos pelas histórias contadas, isto é, constituem memórias que interligam o presente ao passado e as imagens que (in) formam a identidade de um povo. Como Metaficção historiográfica, os textos dos romances se oferecem como discursos que entrelaçam as funções do literário, do histórico e do teórico. Por meio de narrativas que mostram personagens em crise de identidade, ("eu") fracionados, fracassados e contraditórios, Italo Svevo evidenciou o caráter fragmentário não só da arte, mas do sujeito moderno que anunciava.

Na obra *Poética do pós-modernismo*: *história*, *teoria*, *ficção* (1991, p. 21-22), Hutcheon chama de Metaficção historiográfica os romances que, "ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos". Segundo ela, "a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e conteúdos do passado".

Acrescenta a autora (1985, p. 11-13) que a tendência que os "sistemas humanos têm para se referir a si mesmos, num processo incessante de reflexividade" fez ressurgir o

interesse pela paródia, pois ela se tornou "uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade". Nesse processo de "virar-se para dentro", a paródia ocupa lugar relevante, necessitando de seu intertexto, a fim de confirmar e, ao mesmo tempo, subverter os textos parodiados por meio da ironia.

Hutcheon, ainda, (1985, p. 17) traz um novo conceito de paródia, afastando-se da concepção tradicional de recurso estilístico que deforma o discurso com o qual dialoga, da "imitação ridicularizadora". Para ela, ao tentar afirmar seu lugar na difusa tradição cultural ocidental, o homem incorpora o velho ao novo num processo de desconstrução/reconstrução por meio de recursos estilísticos como a ironia e a inversão: "A paródia [...] é repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança".

Essa autora (1991, p.141) afirma que tanto a história como a ficção são formas de escrita "identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagens ou de estrutura". Veremos adiante que os textos svevianos são caracterizados por se constituírem narrativas nada transparentes em sua linguagem e estrutura, como assinala a estudiosa.

Os protagonistas dos romances estabelecem de alguma forma uma relação com a escrita: Alfonso Nitti deseja, sem sucesso, escrever um tratado de Filosofia; Emilio Brentani escreveu um romance, mas não conseguiu prosseguir na carreira literária. Já Zeno, o narrador-personagem do último romance, escreve, realmente, as suas próprias memórias. A obsessão pela escrita como fuga ao ócio, numa forma de organização daquilo que aparentemente não tem sentido numa realidade incontrolável, evidencia-se ao longo das leituras.

Essa obsessão pode ser constatada também, por exemplo, no conto "Argo e seu dono", publicado em 1934, que focaliza a relação complexa entre um cão e seu dono. Nesse conto, Svevo, por meio da aproximação ao fantástico, realiza um jogo entre verossimilhança e realismo, problematizando a questão da língua italiana, focalizando, também aspectos paradigmáticos do comportamento humano, em chave irônica, paródica e humorística, remetendo o leitor às fontes clássicas da literatura italiana, tal como fez nos romances.

No romance *Uma Vida*, o protagonista é Alfonso Nitti. Trata-se de um camponês que migra para a cidade em busca de emprego. A narrativa tem início com uma carta

escrita pelo próprio personagem à mãe, na qual revela todo seu mal-estar íntimo, a inconformidade por se encontrar tão longe de suas raízes, lamentando-se de que a remuneração pelo trabalho realizado no banco não lhe permitia ajudá-la financeiramente, devido ao alto custo de vida na cidade, por isso desejaria voltar para a vida tranquila no campo, o que lhe possibilitaria ajudá-la no trabalho e ainda sobraria tempo para ler seus poemas preferidos, bastaria seu consentimento e ele estaria pronto para partir. A vida na cidade se revela frustrante e infeliz e, assim, sentindo-se derrotado, após a morte da mãe e por ter sido preterido pela amada, Nitti opta pelo suicídio.

No segundo romance, *Senilidade*, a narrativa se desenvolve em torno de quatro personagens centrais: Emilio Brentani, Stefano Balli, Angiolina e Amália. Da relação amorosa com Angiolina emerge a inaptidão e imaturidade do protagonista Emílio. É interessante como o narrador ironicamente apresenta o personagem principal, Emílio, referindo-se à mesma idade com que a personagem Dante, de *A Divina Comédia*, teria alcançado sua maturidade: *"nel mezzo del camin",* porém, Emílio tem os ombros curvados pela responsabilidade assumida em relação à família, constituída de uma única irmã, Amália, e por ter ainda na alma a insatisfação e a amargura de não ter-se realizado no amor.

É o narrador quem afirma (SVEVO, 1982, p. 11) que o protagonista levava na alma um grande medo de si mesmo e que ele próprio suspeitava de sua fraqueza de caráter, além disso, exercia um trabalho mal-remunerado e tinha veleidades literárias. Esperava da arte a fortuna, o êxito, mas o narrador afirma que a época das grandes energias para ele já havia passado. A história é estruturada em torno da indagação psicológica e introspecção do personagem central, na qual predominam a ilusão e o engano, com jogos de auto-ilusão.

A narração do desespero do personagem constitui-se em uma metáfora da incapacidade à vida: é mais um inapto, expressão da crise do personagem que reflete a do homem contemporâneo; tal como o personagem-narrador do romance *A consciência de Zeno*. Texto híbrido, misto de autobiografia e diário, no qual o narrador rememora o passado por meio da escrita, como forma de se curar de suas neuroses. Nessa narrativa não-linear, o personagem-narrador fala de si mesmo, de sua vida passada, desde a infância, juventude, casamento, negócios, amores e desamores, culminando com a

narrativa em forma de diário, fechando o romance com uma espécie de profecia apocalíptica para a humanidade.

A produção artística de Italo Svevo, especialmente as três narrativas mencionadas, traz à tona um panorama histórico complexo, resgatando uma história nacional também complexa, uma vez que os personagens vivenciam suas jornadas num território reivindicado pela Itália, mas dominado pelo Império Austro-Húngaro, fato que somente se reverteu após a Primeira Guerra Mundial. Mobilizando simbologias e arquétipos, como a própria literatura enquanto modo de instauração da memória nacional, igreja e religiosidade, os poderes institucionais, entre eles o casamento, o caráter do italiano, a cultura artística (o ato de escrever e produzir literatura, a música), a política e o pensamento, assim como a questão da linguagem dialetal, suas relações com a língua oficial e os costumes, elementos significativos para a construção de uma identidade para os italianos, que o autor, por meio da ironia, da paródia e da intertextualidade, a nosso ver, discute.

Acreditamos ser fundamental o estudo da construção do personagem, o "herói inapto", nas obras citadas, pois tais atos revisam o conceito de herói, ao representar criticamente indivíduos em constante conflito com o próprio eu e com o meio social em que vivem. Buscaremos, para confirmar nossas hipóteses, verificar e comparar as estratégias narrativas utilizadas nos romances para formular o panorama histórico em que os personagens circulam em que subjaza o questionamento aos conceitos de nacionalismo e identidade nacional por meio das suas ações no mundo, com base naquilo que Hutcheon (1985, p. 22) chamou de paródia como "processo integrado de modelação estrutural, de revisão, reexecução, inversão e 'transcontextualização' de obras de arte anteriores".

Hutcheon (1985, p. 73-74), assinala que a ironia pode ser interpretada por meio de uma operação efetuada a um nível microcósmico, semântico, e a paródia, a um nível macrocósmico, ou textual. Isto é, a ironia sobrepõe contextos semânticos, enquanto a paródia, contextos textuais, ou transcontextualiza.

Intentamos, assim, comprovar que, por meio da ironia e da experimentação que foi amadurecendo ao longo de sua escrita, as correntes do pensamento do século XIX são instauradas e desafiadas na *práxis* literária sveviana. Provar tal hipótese constitui nosso objetivo geral.

Quanto aos objetivos específicos, ao focalizar a construção do personagem-herói nos três romances, pretendemos analisar as respectivas trajetórias, para verificar em que medida pode ser lida como metáfora do modo heróico; uma antítese principalmente do herói danunziano, que tinha como escopo de vida a fé no futuro, acreditava na glória e revelava um incondicional amor à pátria e, dessa forma, desvelar os questionamentos aos conceitos de nacionalismo e identidade Italiana subjacentes à tessitura dos romances em estudo; que a língua (gem) tem papel significativo nesse desenvolvimento e os romances, representações dessa condição; examinar como os textos refletem a autoconsciência de Italo Svevo ao representar no mundo da escrita artística o homem, a vida, o esfacelamento da realidade e estabelecer relações entre as obras para a verificação da relevância dos romances para uma leitura da construção do conceito de inaptidão, de incapacidade de o sujeito viver diante de uma realidade indecifrável, imprevisível e multifacetada.

Por tudo isso, e pelas diversas leituras da fortuna crítica do autor, acreditamos tratar-se de obras abertas podendo também ser interpretadas como metáforas das condições políticas, mantidas pelas forças austríacas; um questionamento sobre nacionalismo e identidade nacional italiana, e é isso que pretendemos provar em nossa análise.

A construção de uma obra literária esteticamente original, narrativas singulares, destacando-se nelas um labiríntico jogo narrativo, às vezes de forma chaplinesca, provocando no leitor e na crítica estranheza diante de seus textos, fez com que Italo Svevo, que passou pelo processo de legitimação de sua arte, ganhasse destaque e suas obras vêm estimulando novos estudos acadêmicos como a presente tese e outras pesquisas ligadas ao LIOA, grupo de pesquisadores da “Literatura Italiana e Outras Artes”.

O enfoque que se visa a dar nesse estudo, salvo melhor juízo, não foi ainda explorado nos romances svevianos, fator que, a nosso ver, traz originalidade à presente pesquisa. Assim, esperamos que os resultados deste trabalho contribuam para a ampliação do campo das pesquisas em literatura italiana e estimulem novos estudos sobre a produção literária desse autor e de outros. Em relação à história ou aos aspectos históricos enfatizados nos romances, nossa pesquisa contempla períodos anteriores devido à

complexidade da questão de formação da ideia de nação, nacionalidade e identidade nacional italiana.

Para as análises sobre nacionalismo, identidade nacional e suas relações com a literatura italiana, no primeiro capítulo, serão abordadas a memória constituída pela história da literatura e da língua italiana tendo em vista a complexidade do tema. Para tanto, colocamos no centro de nossas reflexões as lições do crítico De Sanctis, sem deixar de mencionar outros estudiosos, pelo fato de termos nele visualizado uma perspectiva de pesquisa relativa à origem e ao desenvolvimento da consciência italiana a fim de encontrar o seu sentido na tradição literária, reconhecendo que ela constitui o lugar das representações e das reflexões.

Raimondi (2000, p. 21), a respeito da *Storia della letteratura italiana* de autoria de De Sanctis, conclui: "*senza dubbio in quest'opera vive una dinamica che, da pagina a pagina, conduce verso il mondo moderno, con una tensione ricca di operazioni verbali e certo favorita dalla particolare scrittura desanctisiana*".[1]

No segundo capítulo, realizamos um estudo crítico do percurso dos protagonistas dos romances, trilhando os caminhos do herói, sua gênese mitológica, finalidades e funções, a fim de estabelecermos os paralalelos com a representação paródica, irônica e, por vezes, humorística, do modelo clássico, verificando em que medida eles se constituem em veículo de crítica à literatura nacional, à realidade social e à burguesia do tempo histórico representado nas narrativas.

A abordagem específica das relações entre nacionalismo e identidade nacional realizada no capítulo terceiro, a partir da perspectiva da história e do papel da literatura, delineando o cenário dessas questões quando transplantadas para o "caso italiano", busca suporte nos estudos de Hobsbawm (1995, 2008, 2014), Hall (1999), Anderson (2008), Galasso (2012), Bechelloni (1991), Bollati (1983), Della Loggia (1998) e outros.

O eixo condutor de nossas análises é o herói nacional ligado ao nacionalismo. Por esse motivo, na sequência, tendo estabelecido as considerações teóricas necessárias, empreenderemos a leitura dos textos svevianos mencionados com vistas à identificação dos arquétipos relativos à formação de uma identidade nacional para os italianos e o papel de seus protagonistas nessa luta, buscando comprovar nossa hipótese de que eles foram modelados com a finalidade de se constituírem veículos da crítica sveviana aos

[1] Sem dúvida, nesta obra vive uma dinâmica que, de uma página a outra, conduz ao mundo moderno com uma tensão rica de operações verbais formada pela escrita especial desanctiana. (tradução nossa)

preceitos empreendidos por literatos de prestígio quanto à construção do sentimento de nacionalismo e identidade nacional, por meio da criação de heróis.

Finalizaremos nossas análises com a abordagem crítica presente no último capítulo do romance *A consciência de Zeno*, "Psicanálise", discutindo o triunfo do nacionalismo sobre as nações europeias, especialmente a italiana, que culminou na Primeira Grande Guerra, verificando a possível transformação que o fato histórico operou sobre a visão e interpretação da condição humana, na consciência do personagem-narrador Zeno.

Por fim, os resultados das análises empreendidas serão apresentados no texto conclusivo da tese, iniciado por uma parte dedicada ao enfoque teórico acerca das relações mencionadas entre nacionalismo, identidade, literatura e história, e a construção do conceito de sujeito (herói).

Consideramos relevante, neste momento, introduzir um trecho dedicado à vida e obra de Italo Svevo, o criador que vivia nos subterrâneos da alma de Ettore Schmitz, um sólido comerciante triestino que, no entanto, se preocupava, paralelamente, com problemas bem diversos do lucro e dinheiro. Esse outro era um analista refinado do coração humano, um observador da mediocridade da vida e das razões tão ínfimas que governam os homens e suas ações, conforme assinala Ghidetti (1992, p. 10). Um escritor que sentia uma necessidade premente de escrever para se sentir vivo e livre; que, ao mergulhar no mundo da imaginação, da fantasia e do sonho, tangia a realidade mesma. Por isso, destacamos alguns aspectos biográficos do autor que, transfigurados, possam ser apreendidos na leitura das obras, pois, entendemos, com Umbro Apollonio (1954, p. 1), no Prefácio à obra *Italo Svevo*. *Saggi e pagine sparse*, que "*molte persone reali sono recriate nei suoi romanzi e nei suoi racconti, e tutte sono viste sullo schermo dei suoi interessi speculativi*".[2]

Uma incomparável ascensão, embora lenta. Assim se pode resumir a luta do escritor Italo Svevo para ser reconhecido pela crítica literária e a sua colocação entre os grandes da literatura italiana e europeia. Somente o tempo fez justiça a um autor que tinha por único defeito não ser compreendido e assimilado pela ideologia e pelo gosto da Itália de seu tempo, por não estar de acordo com a Tradição Literária italiana. Na sua época, fazia-se referência a Carducci, Verga, Pascoli, Fogazzaro e D'Annunzio e somente

[2] Muitas pessoas reais são recriadas em seus romances e contos, e todas são vistas sob a ótica de seus interesses especulativos. (tradução nossa)

Pirandello abordava uma problemática existencial tal como Svevo o fez. Nenhum romancista ousava experimentar técnicas narrativas de modo a superar o Naturalismo por meio da análise interior dos personagens. Sua poética se diferenciava do estilo dos poetas e escritores da época, assim como sua formação intelectual.

Sua obra foi considerada, posteriormente, original, na contramão das tradições, caminho que ele mesmo escolheu para se reconhecer como artista e ser reconhecido. Nunca foi um escritor ou literato por profissão e nem mesmo um artista da palavra que tenha se tornado um mito do Decadentismo, ao contrário, sua condição de ex-bancário que se tornou sólido industrial, lhe permitiu a afirmação de independência econômica e a publicação de seus romances às suas próprias expensas.

Aron Ettore Schmitz era seu nome real.[3] Nascido em 19/12/1861, na cidade de Trieste, localizada num território então parte do Império austro-húngaro, que se sentia italiano assim como sua cidade se definia italiana para sempre. Identidade sugerida pelo pseudônimo Italo Svevo, que alude à raiz da nação materna e traduz o sentimento de marginalidade pessoal.

Moloney (1998, p. 23), ressalta que Svevo, nos anos de sua formação cultural e intelectual, não era um cidadão italiano. Escrevia de Trieste, visando ao público italiano com o qual sentia possuir afinidades, buscando se inserir numa tradição à qual não pertencia legalmente. Sua escolha pela língua italiana não foi gerada apenas pelo sentimento de italianidade, pois foi, sobretudo, uma decisão política, assim como a sua adesão ao movimento *Irredentista*.[4]

Segundo Cavaglion (2000, p. 56), Svevo, assim como a sua família, falava o dialeto triestino. Trieste, na época, era uma cidade formada por múltipla etnia, mais do que outras, na qual a comunicação se fazia por meio de uma variedade de línguas. O contato direto com a língua italiana falada sempre foi muito reduzido no cotidiano de Svevo. Nascido em território austríaco, visitou algumas cidades da Itália apenas após os

[3] Aron (Hector) Schmitz foi o sexto filho, dos oito sobreviventes (dezesseis no total) gerados por Francesco Schmitz e Allegra Moravia, nascido numa bela casa na *Via dell'Acquedotto* 10. Segundo o próprio Svevo escreveu, em seu Profilo autobiográfico, sobre a origem judaica da família, o pai era um "assimilado" desde a juventude ao ambiente triestino (GHIDETTI, 1992, p.37, 39). A raiz judaica do escritor foi pouco mencionada por Svevo, mesmo em sua própria escritura autobiográfica.

[4] Movimento político antiaustríaco que expressava, no século XIX, o desejo de anexar regiões consideradas italianas, como Trieste e Venezia Giulia. Segundo Moloney (1998, p. 23), Svevo aderiu à causa do *Irredentismo triestino*, tornando-se porta-voz do movimento como colaborador do jornal "*L'Independente*", tendo sido censurado e perseguido pelas autoridades austríacas. De modo geral, o *Irredentismo* expressava o desejo italiano de efetivar a união nacional, libertando as terras sob domínio de outras nações.

cinquenta anos de idade. Sobre o domínio de uma língua estrangeira, quando aprendia o inglês, Svevo declarou que havia dificuldades intransponíveis para alguém que falou apenas o Dialeto por quarenta anos.

Quanto à sua educação, Ettore Schmitz, juntamente com o irmão Adolfo, o mais velho, a partir de 1867, passou a frequentar uma escola israelita em Trieste, fato que comprova sua origem judaica (pai de origem húngara e mãe italiana, ambos judeus), onde adquiriu as primeiras noções elementares de língua italiana e aritmética. Seu pai, convencido de que um bom comerciante deveria dominar quatro línguas, e um comerciante de Trieste, deveria conhecer perfeitamente o alemão e o italiano, em 1872, enviou os irmãos a uma escola comercial privada na Alemanha. Pouco tempo depois, juntou-se a eles o irmão mais jovem, Elio, admirador e principal testemunha da obsessão pela escrita desenvolvida por Ettore, germen do desejo de poder se transformar num escritor famoso. Suas horas livres foram dedicadas aos estudos de clássicos como Schiller, Goethe, Jean Paul (Friedrich Richter) e Turgenev; no colégio, conheceu Shakespeare e seu filósofo preferido, Schopenhauer. Elio escreveu em seu diário que nem Napoleão teve um admirador tal como ele admirava Ettore.

Quando retornaram a Trieste em 1878, os irmãos encontraram a cidade em plena crise político-econômica. A ocupação militar da vizinha Bosnia-Erzegovina alimentava paixões nacionalistas inesperadas. Pela primeira vez, os triestinos foram convocados a empunharem armas para anexar à Austria súditos eslavos. A situação se agravou quando o parlamento vienense tomou a decisão de abolir o porto franco e grande parte da burguesia da cidade não interpretou o evento como uma oportunidade para desenvolver uma nova e dinâmica economia industrial, mas como um abuso contra a autonomia e a italianidade.

Depois de abandonar o projeto de aperfeiçoar a própria língua e os conhecimentos literários em Florença, Svevo, obedecendo ao pai, se matriculou no Instituto Superior de Comércio "*Revoltella*" de Trieste, em 1879, onde, anos depois, trabalhou ensinando correspondência comercial em língua alemã e francesa. Nesse período em que frequentou o instituto como aluno, continuou, paralelamente, a cultivar seu interesse literário, ao ler obras clássicas italianas.

Segundo Vanrolsem (MCMXCIV, p. 435), a sua competência linguística favoreceu a sua admissão no Banco Union de Viena, responsabilizando-se pela

correspondência comercial internacional. Pelo mesmo motivo foi aceito na redação do Jornal "*L'Indipendente*", que acolhia os melhores escritores da cidade.

Com a falência financeira da família, em 1880, Svevo abandonou os estudos e se empregou num banco a fim de contribuir com o orçamento familiar, vindo a conhecer, assim, a entediante rotina bancária (que fez parte, de forma estilizada, de seu primeiro romance, *Uma vida*), sem abandonar o desejo de se dedicar à vocação literária, tornando-se mais forte durante as noites de estudo na Biblioteca Civica, onde se aprofundava na leitura da literatura italiana: Machiavel, Boccaccio, De Sanctis, Carducci, e também os franceses, Daudet, Zola, Stendhal e Ernest Renan, bem como do alemão Schopenhauer.

Segundo Ghidetti (1992, p. 91), merece atenção especial o último artigo dedicado ao fumo, publicado no jornal "*L'Indipendente*", por sua implicação autobiográfica. Nele, Svevo, assinando Ettore Samigli, fez uma longa divagação sobre o vício do fumo e as dificuldades de superá-lo, com o mesmo desencanto e senso de humor que marcou, posteriormente, a saga de Zeno, no terceiro romance, declarando: "*Giacché si fuma, vale meglio fumare allegramente perché fa meno male*".[5]

Em setembro de 1886, morreu o irmão Elio, ainda muito jovem, depois de longo sofrimento causado pela doença nefrite. Neste ano difícil da sua vida, à consciência de que a dor é parte da vida, se juntou a solidão interior e às dúvidas sobre seu futuro de escritor, a preocupação com a própria saúde, uma vez que fumava demais.

Ettore Schmitz, em 1887, escreveu o ensaio "Del sentimento in arte" e a primeira composição do romance *Um inepto*, depois intitulado *Uma vida*, publicado em 1892, adotando, a partir de então, o pseudônimo com o qual ficou mundialmente conhecido.

De acordo com Stasi (2009, p. 32-33), é destes tempos a amizade com o pintor Umberto Veruda, vindo de Viena, no qual o escritor se inspirou para construir o personagem de Stefano Balli, no romance *Senilidade*. Com este amigo Svevo continuou a discutir e a cultivar seus interesses artísticos, dedicando-se a difundir a ópera, a frequentar o Círculo Artístico, o Círculo Musical, a Sociedade de Minerva, onde os maiores literatos italianos faziam conferência. Segundo essa estudiosa, Veruda introduziu cor na cinzenta vida do empregado bancário Ettore Schmitz. Svevo admirava o amigo por considerá-lo um símbolo da liberdade de vínculos, a encarnação do veradeiro artista que, não obstante a incompreensão da sociedade burguesa vivia para a sua arte com admirável

[5] Uma vez que se fuma, é melhor fumar alegremente porque faz menos mal. (tradução nossa)

coerência. Veruda morreu em 1904 e Svevo, conforme Bon (1977, p. 20), Svevo se inspirou nessa figura boêmia para modelar Balli, o escultor do romance *Senilidade*.

Svevo se sentia atraído pela cultura italiana enquanto literato, mas também enquanto judeu. Vindos para Trieste de várias partes do império, salvo raras exceções, os judeus se sentiam italianos e muitos se uniram ao movimento *Irredentista*. Era uma forma de hiper-patriotismo que podia ser encontrado em outras cidades italianas, mas em Trieste, o fenômeno se apresentava com maior dimensão, porque era uma maneira de se inserir na vida da cidade, de reencontrar uma identidade, também uma maneira de reagir ao antissemitismo difundido em Viena e em toda a Áustria.

Em Trieste não havia tradição de cultura, reconhecem os estudiosos. Ghidetti (1992, 16-17), ressalta que o caso Svevo, antes de ter sido um "caso" europeu ou italiano, foi um "caso" triestino e, como tal, somente pode ser entendido mediante o mergulho no interior da realidade histórico-social da cidade. Uma história pontuada por significativo e agressivo desenvolvimento comercial e financeiro de acordo com os modelos ingleses e franceses, estrutura que caracterizava o território citadino como uma "ilha", uma "cabeça sem corpo", incapaz de estabelecer relações orgânicas com sua população camponesa.

No declinar do século XIX, a imagem de precariedade da condição intelectual de Trieste, de inferioridade reconhecida, por não possuir "grandes mestres do passado", restou-lhe o destino de ser autodidata. Assim, o itinerário da literatura se desenvolveu com atraso, paralelo à literatura nacional italiana e a par de uma tensão oratória e exortação típica dos modelos *Risorgimentali*. Para compensar esta falta, desenvolveu-se na cidade o interesse pela informação e pela discussão política difundida por meio de jornais. Declara Ghidetti (1992, p. 18), Trieste era uma cidade italiana na língua e nos costumes marcada pelo renascimento de uma consciência nacional italiana no curso dos anos.

Bon (1977, p. 5) traça o quadro do contexto triestino à época, afirmando que se tratava de uma cidade etnicamente e historicamente italiana até 1919; encravada entre o mar e as montanhas, pertencia ao Império austríaco, onde se localizava o seu principal porto e o terceiro do Mediterrâneo. Esta condição excepcional proporcionava o encontro de povos que reproduziam um multilinguismo e o multinacionalismo característicos da monarquia. Havia uma maioria de italianos, uma minoria alemã, um proletariado esloveno e uma comunidade judaica de importância para o quadro econômico da cidade.

Deste contraste nasceram problemas importantes, por exemplo, o relacionado à instrução secundária. De fato, em Trieste, a criação de uma universidade ocorreu apenas após a unificação no Reino da Itália, forçando muitos triestinos a cursarem a universidade na Itália ou na Áustria.

Escreve Vittorini (2003, p. 12-13) que, em artigo publicado no jornal "*L'Indipendente*", sobre Daudet e Verga que, assim como no conto "Uma luta" (1888), depois no conto "O assassino da via Belpoggio" (1890), Svevo revelou sua obsessão: escrever, ter a pena nas mãos, escrever e reescrever, sempre, porque "fora da pena não há salvação", numa alusão bem-humorada à máxima cristã: "fora da igreja não há salvação". Nas páginas de seu diário Svevo afirmou que era um homem impotente, que não sabia pensar sem a pena na mão. Para ele, escrever era uma maneira de conhecer a si mesmo e de efetuar a *catarsi* interior. Enfim, escrever é recordar.

Ettore foi obrigado a conviver com Svevo, mas uma carreira não era compatível com a outra, fato que o levou a declarar, movido pela desilusão, que havia eliminado de sua vida aquela coisa ridícula que se chamava literatura. Duas identidades em conflito: a doença do artista e a sanidade do burguês triestino, dedicado à família e ao comércio.

Após o casamento com Livia Veneziani em 1896 e lutar contra muitas dificuldades financeiras, Svevo aceitou trabalhar na firma do pai da esposa. Nos primeiros anos do novo século, a situação econômica triestina havia melhorado e a fortuna da família Veneziani se multiplicou, exigindo de Ettore muitas horas de trabalho e viagens.

Numa página de seu diário, em 1896, Ettore escreveu que Lívia havia nascido para Schmitz, porém, das linhas dedicadas à crônica do casamento emergiram as dificuldades iniciais da relação entre ambos. Ela, herdeira de uma próspera fábrica de verniz marítimo, ele, o primo empregado de banco, de família decadente, com ambições intelectuais. Ettore era, certamente, visto com desconfiança.

No trecho abaixo, escrito em 23 de dezembro de 1895, transparece, com clareza, a admiração pela doce Lívia, a triste opinião de Svevo sobre a sua limitada experiência existencial, também a sua ânsia de juventude e de vida em contraste com a angústia que o dominava:

> *Ma io che mi credeva addirittura l'ultimo prodotto della fermentazione di un secolo, una cosa che non può continuare perchè non sa volere intensamente altro che la quiete o la*

> *soddisfazione breve, improvvisa, rubata e súbito dimenticata, un furto, un'ignominia ma vigliaccamente comoda, possa starti accanto, e per spiegarsi la purezza inaudita della propria mente senta il bisogno baciandoti di dirti una parola che meravigliò te stessa: sorella! è stupefacente*.[6] (SVEVO *apud* CLAAR, 1986, p. 23)

Na relação com a jovem prima, Svevo experimentava sentimentos de desconfiança e desconforto. Havia entre eles diferenças psicológicas e de idade. A sadia juventude dela, em confronto com a sua senilidade precoce, marcada por uma desencantada ironia. Sentimentos de proteção e de ciúmes doentios o atormentavam, reforçando o temor pela doença e morte, uma espécie de prelúdio da relação Zeno-Augusta do último romance. Svevo se sentia humilhado pela superioridade social da família dela, e também por ter que dividir a esposa com sua fé religiosa, enquanto ele, ateu, sentia seu judaísmo como uma condição humana.

O casamento religioso com rito católico somente aconteceu após o nascimento de sua filha Letícia e sua conversão exclusivamente movida pelo intenso amor que o unia à mulher. Conforme Ghidetti (1992, p. 142), Lívia foi uma esposa doce e cuidadosa, circundando-o (como Augusta fez com Zeno) de uma atmosfera de serenidade e de ordem, tornando-se um ponto de apoio para um espírito inquieto e desconfortável, marcado por uma profunda solidão interior.

La Monaca (2005, p. 28-29) entende que a escritura particular de Svevo pode ser vista como um "*romanzo mancato*"[7] porque gerou narrativas que representam a sublimação do vivido. Nas páginas intimistas, observa-se a viagem autorreflexiva do escritor, o mergulho nos meandros do próprio "eu", como se verifica, por exemplo, no *Diario per la fidanzata*. A autora cita um trecho em que Svevo escreveu: "*In fondo un individuo decadente come me non sa amare bene. Con la sincerità di cui faccio esercizio in questo volume lo dico e lo confesso*"[8] (SVEVO *apud* LA MONACA, 2005, p. 29) afirmando, na sequência, que confessar é mentir, ou, pelo menos, significa construir outro eu sobre as páginas, numa dimensão de vida alternativa. Segundo essa estudiosa, o diário

[6] Mas eu que me acreditava o último produto da fermentação de um século, uma coisa que não pode continuar porque não sabe querer mais intensamente outra coisa que a paz ou a satisfação breve, improvisada, roubada e logo esquecida, um furto, uma ignomínia, mas covardemente cômoda, possa estar perto de você, e para explicar a pureza inédita da própria mente sinta a necessidade de beijando-te, dizer-te uma palavra que maravilhou a ti mesma: irmã! É incrível! (tradução nossa)

[7] Romance fracassado. (tradução nossa)

[8] No fundo, um indivíduo decadente como eu não sabe amar bem. Com a sinceridade de que faço exercício neste livro, eu o afirmo e confesso. (tradução nossa)

e outros escritos funcionaram como incubadora de suas narrativas, num processo de evolução gradativa.

O interesse em analisar as modalidades subterrâneas do contexto social e cultural da sociedade burguesa está presente na escrita particular, na jornalística e na produção narrativa, numa perspectiva crítica do real. Conforme Claar (1986, p. 107), em 1897, Svevo publicou, pela primeira vez, o conto "A tribo", na revista "*Critica Sociale*", de Filippo Turati, expondo seu ceticismo político e, sobretudo, o seu próprio conceito de Socialismo. Sob um ponto de vista pessimista, colocou em cena os contrastes observados na sociedade que dividiam os socialistas italianos, alguns pensando ser necessário favorecer a transformação capitalística da Itália, outros sustentando a possibilidade de se implantar o Socialismo.

A mesma interpretação foi dada por Vittorini (2003, p. 9): "*una parábola in cui vengono messi in scena i contrasti che in quegli anni dividono i socialisti italiani*". [9] Para ele, o conto revela a percepção de Svevo sobre as angústias e os desequilíbrios do mundo em que vivia. De fato, o conto narra a história de uma tribo que deseja construir uma sociedade perfeita. O personagem central, Achmed, propõe uma revolução que leve à liberdade e igualdade, no entanto, tem em vista somente seus próprios interesses. O final da história não resolve esta oposição, buscando na utopia a solução: o retorno da sociedade ao seu estágio tribal.

Bon (1977, p. 21) relata que, entre 1906 e 1907, em frequentes viagens à Inglaterra, Svevo conheceu e se tornou amigo de James Joyce (Zois, em dialeto), um jovem irlandês que falava dezoito línguas entre antigas e modernas, escrevia para o Jornal "*Il Piccolo*" e possuía o vício da literatura. Relação que foi fundamental para a carreira literária de ambos os escritores, não obstante a diferença de idade (Svevo, 45; Joyce, 23) de educação e nacionalidade. Foi Joyce, seu amigo e seu professor de Inglês de origem irlandesa, o primeiro a reconhecer a força do talento sveviano. Graças a essa amizade, Svevo tomou coragem para recomeçar a escrever. A Primeira Guerra Mundial separou os dois amigos. Joyce partiu para a Suíça e Svevo retornou a Trieste, encontrando a cidade vencida pelas dificuldades da guerra. As provisões escassas, o futuro incerto devido à posição territorial e política da cidade. Enquanto isto, a tensão latente entre eslavos e italianos se agravava e as forças *irredentistas* prevaleciam. O julgamento de Svevo sobre

[9] Uma parábola na qual são encenados os contrastes que, naquele ano, dividiam os socialistas italianos. (tradução nossa)

a guerra sempre foi de crítica e condenação, sobre a qual afirmava que nem o patriotismo ou o heroísmo podia justificar a sua estupidez.

Pazzaglia (1992, p. 156) afirma que, no início do século XX, a crença na ciência e em seus métodos científicos se encontrava em declínio, fato que levou a uma plena desvalorização da razão, da ciência e ao retorno do irracionalismo decadentista.

Os estudos de Freud, no início do século XX, engendraram uma nova percepção da realidade e, portanto, de representá-la, fazendo com que no *Novecento* se iniciasse a era do questionamento dos conhecimentos tidos como verdadeiros e estáveis, e a consequente ruptura do universo cognitivo, colocando em xeque as certezas da tradição, em discussão formas e valores linguísticos, estilísticos, dando abertura para o surgimento de uma nova visão de mundo e da História.

Para Pazzaglia (1992, p. 157), neste período

> *l'affermazione dell'uomo come libertà divenne in molti esaltazione dell'io, della sua potenza operativa, concepita quase come forza magica, capace di creare il mondo conforme il suo pensiero e alla sua volontà, o meglio, al suo arbitrio, alla sua volontà di potenza, e si concluse nel culto estetizzante della personalità eccezionale. Furono inoltre applicati al mondo della storia e proclamati con esaltazione febbrile certi motivi del pensiero positivistico, come la legge della "selezione naturale", cioè della sopravvivenza, nella lotta per la vita, degli individui e delle specie più forte, e di cui derivarono l'attivismo e il razzismo, l'idea del superuomo e della razza e del povo eletto, il culto del barbarico e del primitivo e il dispregio degli ideali democratici*.[10]

A literatura de Svevo reflete muito essa inquietação, revelando a sua visão sobre a responsabilidade e consciência de si mesmo atribuída ao homem, pois ele desconfiava da racionalidade do real e da história. Para isso concorreu, certamente, a sua posição geográfica periférica, condição que lhe permitiu o contato com a cultura de vanguarda difundida na Áustria. Basta pensarmos no seu encontro decisivo com a Psicanálise, que despertou o antidogmatismo de Svevo contra a doutrina de Freud, interesse que ele definiu como "literário". Ironicamente, Svevo elaborou um conceito subjetivo desse ramo

[10] A afirmação do homem como liberdade levou muitos à exaltação do eu, de sua potência operativa, concebida quase como uma força mágica, capaz de criar o mundo conforme o seu pensamento e à sua vontade; ou melhor, ao seu arbítrio, à sua vontade de potência, e se concluiu no culto estetizante da personalidade excepcional. Foram, além disso, aplicados ao mundo da História e proclamados, com exaltação febril, certos motivos do pensamento positivista, como a lei da "seleção natural", isto é, da sobrevivência, na luta pela vida, dos indivíduos e das espécies mais fortes, e dos quais derivaram o ativismo e o racismo, a ideia de super-homem, de raça e povo eleito, o culto do bárbaro e do primitivo e o desprezo pelos ideais democráticos. (tradução nossa)

da ciência, considerando-a mais importante para os romancistas que para os doentes. Esse ponto de vista sobre a teoria foi, posteriormente, aplicado à análise interior de Zeno Cosini.

Além de Freud, Shopenhaeur, Darwin e Nietzsche também fizeram parte do panorama cultural vivido por Svevo, foram as fontes filosóficas e científicas estudadas e interpretadas por ele e com elas dialogadas em seus romances.

Adequar-se ao modelo burguês, o mesmo de seu personagem Giovanni Malfenti, ou o do pai de Zeno, significou para Zeno/Svevo abandonar, como o próprio Svevo tentou pela vida toda, o brinquedo que se chama literatura e travestir-se de são, vestindo a máscara do comerciante Schmitz. O homem se transforma em coisa e mercadoria, como indica o sobrenome Cosini, de Zeno que, assumindo a identidade de Schmitz, conta a total reificação do homem burguês. A grotesca paródia do mundo dos sadios termina com a imagem da destruição do planeta. Na interpretação de Mattei (2003, p. 112), a incógnita do suposto Dr. S., psicanalista que assina o intróito do romance *A consciência de Zeno*, supostamente uma referência ao Dr. Sigmund Freud, poderia muito bem ser a imagem literária da relação conflituosa entre Schmitz/Svevo.

Svevo já havia escrito seus primeiros romances *Uma Vida* (1892) e *Senilidade* (1898), além de numerosos contos, caídos no esquecimento e parecia haver desistido da literatura, sentindo-se produto e vítima daquele mundo burguês que ele mesmo criticou, quando o reconhecimento chegou com *A consciência de Zeno* (1923), despertando nele uma inacreditável alegria. Apesar do sucesso, Svevo permaneceu à margem da literatura oficial, ofuscado por Pirandello e D'Annunzio.

Segundo Ghidetti (1992, p. 4-5), em 1928, momento em que se encontrava em plena atividade literária, com uma considerável diminuição do trabalho empresarial, escrevendo o quarto romance, *Il vecchione*, Svevo foi surpreendido pela morte, causada por um acidente automobilístico, quando voltava de breve afastamento da cidade de Trieste, em companhia da esposa e de um neto. Svevo havia permanecido, por algum tempo, numa estação climática na província de Sondrio, aos pés do Ortles, a fim de fazer uma tentativa de atenuação dos efeitos de hipertensão arterial e curar, com inalações, um enfisema pulmonar causado pelo fumo.

O cruzamento entre ficção, realidade, verdade, biografia, autobiografia, é inevitável. Na ficção, os elementos da realidade, o factual, a verdade são, de fato, o eixo

regulador da representação. Na biografia, autor e narrador concordam entre si ao estabelecer o elemento factual como centro do texto que, ao entrar na moldura da ficção, perde seu estatuto de realidade. Trieste, por exemplo, a cidade verdadeira, deixa esse estatuto de realidade e se transforma na Trieste ficcional para os fins da representação romanesca do mundo.

O sucesso de público, o prestígio da crítica, principalmente após a morte do escritor, despertou o interesse pela experiência individual para a composição de sua imagem que perdura através do tempo. A vida de Svevo se vincula a momentos importantes e decisivos da história europeia: a virada do século XIX, a *Belle Epoque*, a Primeira Guerra Mundial e muitas de suas angústias foram documentadas por meio de escrita intimista, cartas, artigos jornalísticos e pela sua arte. É na memória individual que se pode revelar a dimensão do tempo, que se transfere para a memória cultural.

Em seus romances percebe-se que há certos deslizamentos entre a identidade do autor e a sua criação e é esse fator que nos leva a reflexões sobre nuances autobiográficas embutidas na vivência de seus personagens.

Benjamin (1969, p. 60) afirma que o escritor somente pode falar de sua própria desorientação do viver neste mundo, porque se trata de uma pessoa inserida e condicionada por determinado contexto histórico, revelando a dicotomia entre o indivíduo e a sociedade. E o que dizer de Svevo que viveu uma dicotomia ou um pluralismo linguístico? De um homem que atuou num período em que todo o dogmatismo em relação às explicações sobre a realidade se encontrava em declínio? Sua obra revela uma aguda visão crítica da realidade de seu tempo e o sentimento de solidão do intelectual e escritor no mundo moderno, certamente de maneira bem distante da perspectiva danunziana.

Pazzaglia (1992, p. 168) julga que parte do insucesso da obra sveviana deve ser creditada à posição que ocupava a literatura triestina em relação aos grandes centros das produções literárias italianas de então, até porque, Svevo não teve as mesmas oportunidades que outros escritores triestinos como Saba, Giotti, Slataper, de entrar em contato direto, em Florença, com a renovação cultural e literária em pleno desenvolvimento naquele contexto.

Convém, então, destacar, em consonância com esse autor, que os protagonistas svevianos, conservando suas peculiaridades, permitem uma aproximamação a autores

como Pirandello, Proust, Joyce, Kafka, ou Musil, pois expressam a crise do sentimento de precariedade da vida num mundo cada vez mais hostil, distanciando-se da ideia de super-homem, de raça e povo eleito. São esses aspectos da angústia existencial humana que buscaremos identificar na expressão romanesca, na sequência deste trabalho.

1. TRADIÇÃO LITERÁRIA E IDENTIDADE - A FORMAÇÃO DA LÍNGUA NACIONAL ITALIANA

Para o desenvolvimento de nossa pesquisa, consideramos relevante o estudo de questões que envolvem a cultura, as origens da literatura, da língua italiana e suas relações com a identidade nacional, sem desconsiderar a complexidade que envolve os referidos temas. Assim, trazemos à cena, de forma um tanto didática, duas importantes categorias da historiografia italiana: a que diz respeito à formação da língua nacional *paripassu* à literatura, especialmente porque seria muito difícil estabelecer uma linha divisória entre elas, sem a presunção de esgotamento do assunto.

A história linguística da Itália foi marcada por nuances que a diferenciaram de outros países europeus, uma vez que a língua falada pelo povo, dividida em muitos dialetos, não contribuiu para a sua unidade e integração. Portanto, a língua italiana, derivada do latim vulgar, até chegar ao italiano institucionalizado como língua nacional, não pode ser entendida ou analisada desvinculada da história social, política e cultural do povo italiano.

Foram os intelectuais que dominavam o mesmo código escrito e falado, os literatos, parte ínfima da população que sabia ler e escrever, a determinar qual seria a língua de maior prestígio, a mais apropriada para receber o nome e representar o italiano, que pudesse levar o povo, por meio do uso, a considerá-la uma língua nacional, antes mesmo da unificação política, econômica e social.

Consoante Galasso (2002, p. 2), foi no século XIII que se formou uma tradição literária italiana, marco do início de uma consciência linguística, com dois séculos de atraso, por exemplo, em relação à França. O atraso foi consequência da pluralidade de divisões territoriais, da falta de unidade política e de uma língua comum. Nesse período, surgiram as primeiras tentativas de dar forma a uma língua una, pois foi quando se buscou construir um instrumento que versasse sobre o bem escrever, isto é, uma gramática que estabelecesse regras comuns a fim de que todos pudessem se comunicar de maneira correta. Outros entendem que tal atraso se deve ao culto à tradição literária clássico-latina, defendida pelos intelectuais e pela igreja, no rígido monopólio de vários campos culturais, da ciência e da própria escritura literária.

No entanto, somente a partir do Renascimento (Século XV), o dialeto toscano triunfou sobre o latim, passando a ser considerada a língua comum e própria da Península, tornando-se a língua literária nacional. A língua utilizada por autores como Dante, Petrarca e Boccaccio, deixou de ser florentina ou toscana, para se tornar italiana, embora continuasse a ser estrangeira para a maioria de seus cidadãos. Voltaremos a isso.

Para entendermos o valor dos escritos que a humanidade herdou desses grandes poetas e escritores, recorremos a De Sanctis e a sua *Storia della letteratura italiana* (1997), escrita entre os anos 1869 e 1871. Obra que possui um caráter épico, centrada na ideia de desenvolvimento da literatura italiana e a formação da consciência política da nação. Seus escritos concebem a literatura como História e a História como literatura. Nosso estudo abrangerá também os estudos de Lanuzza (1994), Cecchi e Sapegno (1987), e outros, sempre que considerarmos oportuno.

Escreve De Sanctis (1997, p. 3) que o mais antigo documento literário italiano constitui uma cantilena de Ciullo (Vincenzo) di Alcamo, que viveu na época de esplendor de Frederico II (1194-1250), Imperador da Alemanha (Sacro Império Romano) e rei da Sicília, escrita em um língua que mesclava a voz siciliana, napolitana, francesa e latina. A lírica de inspiração amorosa apareceu, então, com a primeira escola poética italiana, chamada "Escola Siciliana", que contribuiu enormemente para a formação da língua nacional italiana, com o surgimento de autores que foram os primeiros a elevar o latim vulgar ao valor de arte. Além do refinado léxico utilizado pelos poetas da corte, havia uma poesia popular que se exprimia em baladas e outras cantilenas.

A língua latina era então usada pela exígua população culta da nação, escrita pelos clérigos da igreja, pelos doutores, professores e seus discípulos. Havia, portanto, duas línguas: o latim e o latim vulgar, falado no uso comum da vida. Desse movimento formou-se a língua natural e popular.

Essas canções possuíam como tema a *Madona* e *Messere*. A palavra *madona* significa "*mia Domina*", em latim. Era um título que se usava antigamente referindo-se a uma mulher ou quando se falava dela. Foi largamente utilizado por Dante, Petrarca e Boccaccio. Atualmente é mais usado na língua italiana para referir-se à mãe de Cristo. Em algumas regiões da Itália é ainda usada, como uma forma de tratamento respeitoso dirigida às senhoras mais antigas da família. A palavra *messere* resulta da união de *mis* e

mês com *sire*, "*mio sire*", "*mio signore*". Título de dignidade, usado antigamente por respeito e reverência, atribuído em geral às pessoas de alta posição social e aos santos.[11]

Madona, a coisa amada, era um ideal de perfeição, cultuada com sentimento de adoração. Tratava-se do espírito cavalheiresco, de influência francesa, em que o homem sem amor não tem valor. O cavalheiro, aquele que ama, prefigura o defensor da justiça, protetor dos fracos. O código descreve os conceitos e os sentimentos dos amantes corteses. O amor simbolizava a vida, Deus, a pátria e a lei, e a mulher, a encarnação do Universo.

Nesse período, a literatura se dividia entre a escrita cavalheiresca e a sacra. O herói de cavalaria, o homem que tinha como ideal de vida a verdade e a justiça, da qual a imagem era a mulher, cultuada e amada. Esse foi um tipo de herói cuja vida era plena de aventuras e de feitos maravilhosos e está presente na poesia lírica mais antiga, nas novelas, nos romances e nas crônicas. Tratava-se, no entanto, de um ideal que não fincou raízes na Itália e a escrita sacra floresceu, penetrando nos costumes, instituições e sentimentos. O herói cristão, cavaleiro de Cristo, firmou-se como tipo comum, cujo maior representante é o santo, o soldado da fé. A epopeia bíblica, a vida dos santos, passou a ser representada pela música, pelo canto, pelas cenas mímicas e pela palavra, trazendo consigo o fundo moral de que a salvação da alma residia na imitação de Cristo, de que era preciso sofrer neste mundo para alcançar a felicidade no outro. A vida do homem santo era uma verdadeira batalha contra a sensualidade e todas as inclinações naturais.

A cultura cavalheiresca contribuiu para a formação do latim vulgar, então chamada de "língua materna", mas criou um mundo artificial e superficial, fora da vida prática e foi, aos poucos, abandonada pelos intelectuais. Segundo De Sanctis (1997, p. 26), nessa época, a Itália já possuía uma cultura nacional bastante desenvolvida. A Teologia, a Filosofia, a Jurisprudência, as Ciências naturais, os estudos clássicos davam o impulso necessário ao espírito nacional. Nesse cenário, surge Guido Guinizelli, o nobre, nas palavras de Dante, por volta de 1270, considerado o "Pai da literatura italiana".

Ainda, conforme De Sanctis (1997, p. 35), a ciência surgiu como um fator de criação de uma nova poética distanciada do sentimento popular. Sendo assim, a arte italiana não se originou de iniciativas populares, mas nas escolas, entre os clássicos como São Tomaz de Aquino, Aristóteles, Bonaventura e Platão. O tema dessa nova literatura

[11] www.treccani.it/vocabolario/ acesso em 20/10/2014-16h00

passou a ser o sentimento religioso, inspirado na composição de São Francisco de Assis (1182-1226); o amor materno, a Virgem, a humildade, a caridade, a esperança, temas cantados pelo poeta Jacopone da Todi[12], numa poética que se mostrava contrária à dos trovadores, abstrata, convencional e uniforme.

Lembremos que a ideologia dominante na Idade Média era essencialmente determinada pela doutrina cristã. O eixo dominante da vida humana na Terra era a vida após a morte. O teocentrismo considerava a vida terrena uma transição para a vida de contemplação na eternidade. Contrariando a moral aberta do pensamento Greco-Romano, surgiu o conceito de "pecado", para tolher e controlar as ações humanas, vencer o mal, representado pelos instintos da natureza humana, por meio da imposição do bem, simbolizado pelo código cultural a ser observado: castidade, consagração da alma a Deus, a honra, a honestidade e o respeito à distinção de classes sociais. A arte passou, então, a ser condicionada por esses preceitos, adquirindo um tom didático e seu maior representante foi São Tomaz de Aquino.

No final do Século XIII, o centro da vida não se situava mais na Sicília. Bolonha e Florença ocuparam seu lugar. A primeira, como centro da ciência, a segunda, da arte. Numa prevalecia o latim literário, na outra, o latim vulgar, a língua da arte. Na Toscana, o vulgar já fazia parte da vida cotidiana como em nenhuma outra parte da Itália. Misticismo filosófico e misticismo religioso se fundiram, o corpo nada mais era que o véu do espírito, a beleza constituía a luz da verdade. Teologia e Filosofia se deram as mãos, à contemplação dos anjos e dos santos, à face de Deus, juntou-se a inteligência.

Dante situa-se no panteão da literatura italiana, considerado mesmo o "Pai da língua italiana", o maior representante de sua poética, conforme as palavras de Lanuzza (1994, p. 31), ressaltando sua capacidade de fixar uma genealogia da linguagem e de transformar a tradição em inovação.

Auerbach (1998, p. 159) afirma que houve grandes poetas italianos que precederam Dante, no entanto, o seu estilo

> possui muito mais riqueza, presença, força e maleabilidade, conhece e utiliza uma quantidade muito maior de formas, compõe os mais diversos fenômenos e conteúdos com

[12] 1236-1306 – Religioso e Poeta italiano. *Pianto della Madonna* foi seu principal poema. História de uma alma que, por meio da meditação do pecado atinge o ápice da sua essência espiritual, operando segundo a vontade de Deus. www.treccani.it/enciclopedia/ acesso em 27/10/15-17h00

> tanta segurança que necessariamente se chega à convicção de que este homem, através da sua linguagem, redescobriu o mundo.

Conta Lanuzza (1994, p. 28) que, com Dante Alighieri o "*Dolce stil nuovo*", assim chamado por ele no Purgatório (c. XXIV v. 57), atingiu o seu apogeu. Movimento iniciado pelo poeta Guido Guinizelli, continuado por Guido Cavalcanti, poeta florentino, com significado de gentil, delicado, melódico, diferenciando-se da poesia siciliana e guitoniana. Os temas principais eram o amor, a nobreza, entendida não mais como aquela por direito de sangue, e sim a que se conquista por méritos pessoais; a mulher, o anjo que conduz o homem ao céu, em oposição à visão de tentação que leva o homem à condenação eterna. Este estilo iniciou-se em 1280 e se fechou com Dante Alighieri, em 1310, período que marcou a mudança de direção da língua italiana. Com ele, a realidade entrou em cena: o mundo terreno foi representado em sua inteireza. A mulher adquiriu forma e nome, Beatriz, embora sua verdadeira vida somente tivesse início após a morte. Nas palavras desanctianas:

> *Il maggior grado di realtà a cui questo mondo sia pervennuto è nella lírica di Dante. La Donna di quel secolo acquista il suo nome e la sua forma: è Beatrice, la fanciulla uscita pura dalle mani di Dio, come l'anima nella commedia spirituale: breve apparizione, tornata cosi presto in cielo tra' canti degli angeli. La sua vita terrena è quasi non altro che nascere e morire*.[13] (DE SANCTIS, 1997, p.78)

Dante foi o primeiro escritor a abordar o problema de uma língua nacional e a fazer uma tentativa de resolvê-lo e ele se orgulhava de tal feito. Sua obra magistral, *A divina comédia*, no entanto, não possui caráter épico, pois não se encontra nela a presença de um herói com pretensões de fundar uma nacionalidade para o povo italiano. Constatação que não exclui o caráter histórico da obra tendo em vista que nela se identificam questões histórico-político-sociais do povo que habitava a Itália na Idade Média, como podemos comprovar nas palavras do estudioso D'Onofrio, transcritas a seguir:

[13] O maior grau de realidade ao qual este mundo chegou está na lírica de Dante. A mulher daquele século adquire seu nome e a sua forma: é Beatriz, a menina pura saída das mãos de Deus, como a alma na comédia espiritual. Breve aparição, que volta rapidamente ao céu entre os cantos dos anjos. A sua vida terrena é quase não outra coisa que nascer e morrer. (tradução nossa)

> É a *história de um povo*, do povo italiano do fim da Idade Média, dividida em várias cidades-Estado em contínuas lutas pela sobrevivência política, cada qual recorrendo à ajuda estrangeira, quer do poder imperial, quer do poder papal. [...] É por isso que a *Divina Comédia* é também e, sobretudo, a *história da humanidade* toda, pois seu protagonista assume o papel simbólico de cidadão do mundo, que sofre e luta para alcançar os ideais cívicos da união, da justiça e do amor nesta terra e a fé num mundo melhor no além. (D'ONOFRIO, 1990, p.177, grifos do autor)

Seus ideais políticos e sociais, sua história pessoal foi marcada pela luta pela justiça social e pela perfeição moral. Obra de cunho realista e autobiográfico, *A divina comédia* deixou a categoria do particular, os problemas e a história de sua época, para alcançar a universalidade, por isso, tem tanto a nos dizer ainda hoje.

Da obra de Dante interessa-nos especialmente aquela em prosa, considerada "menor": o tratado *De vulgari eloquentia*, no qual o autor se colocou a favor do latim vulgar, enquanto natural, variável no tempo e na forma de expressão do povo. Dante escreveu o tratado em latim para ser lido pelas classes cultas de seu tempo, utilizando critérios estéticos na abordagem de questões estilísticas e aspectos usuais da língua vulgar. O tratado foi escrito em latim segundo as regras das estruturas retóricas mais severas de seu tempo, dando início à verdadeira história da literatura italiana, antecipando um aspecto que, posteriormente, seria tomado como fator essencial para a identidade nacional, a unidade linguística. Dante visava, sobretudo, os estudiosos sobre a arte do uso, do falar em língua materna, patrimônio de muitos, independente do grau de cultura e mesmo de mulheres e crianças, com intuito de ensinar, a benefício de muitos, uma doutrina do falar não ao acaso, mas com discernimento e regras artísticas, fornecer uma técnica de meios expressivos, análogos à existente no latim.

Composto provavelmente nos primeiros anos do exílio, em torno dos anos 1304, o tratado foi bruscamente interrompido, (no cap. XIV do Segundo livro), assim como não é possível estabelecer as razões pelas quais isto ocorreu. Supõe-se que teria sido devido à iniciação da sua obra maior *A divina comédia*, terminada pouco antes de sua morte, em 1321.

A consciência das possibilidades expressivas da língua do povo, o latim vulgar, em viés artístico, como manifestação de todo tipo de pensamentos e efeitos, constitui o fundamento do tratado *De vulgari eloquentia*, cujo objetivo era definir um idioma que pudesse alcançar dignidade literária se distanciando da hegemonia do latim, elevando-se sobre os vários falares regionais.

Dante classificou o latim vulgar como uma língua natural, mais próxima ao homem, aprendida no âmbito da família, a primeira língua, por meio da qual chegaria a uma segunda língua, artificial, restrita a um pequeno grupo de letrados (o latim). Para ele, seria possível haver uma língua nacional na Itália se fosse efetuada a unificação nacional. Na impossibilidade da unificação política, o latim vulgar ilustre não seria produto de fatores históricos e naturais, teria de ser uma construção artificial dos escritores, poetas e intelectuais para ser escrita e falada apenas entre os mais cultos.

Cecchi e Sapegno (1987, p. 63) afirmam que, numa tentativa de classificação e descrição do falar itálico, Dante efetuou uma distinção entre catorze variedades principais que abrangiam os dois lados da divisão Apenínica, subdividindo cada uma dessas variedades num número grandíssimo de especificações secundárias e terciárias. Ao seu conhecimento da língua francesa e do provençal se juntou aquele vindo diretamente do uso do latim vulgar falado, adquirido em suas viagens durante o longo exílio.

Assim, suas concepções sobre a origem da linguagem se basearam nos relatos bíblicos, filosóficos e teológicos. Para explicar a origem e a variedade de línguas existentes, Dante remonta à origem divina da língua adâmica e ao episódio da Torre de Babel. As normas poéticas que estabeleceu foram extraídas de poetas de seu tempo e dos antigos, além da sua própria experiência.

Em linhas gerais, o tratado de Dante distinguiu, no uso do latim vulgar, o estilo elevado trágico (canções), o estilo médio ou cômico (balada, soneto) e o alegórico, oferecendo como exemplo de uma possibilidade de uso da língua vulgar (florentino), com efeitos poéticos, abordando problemas filosóficos, políticos e culturais na *A divina comédia*. Essas distinções nos reportam à mimese aristotélica (Poética, 1999, p. 38), a partir da qual Aristóteles estabelece as diferenças quanto aos meios pelos quais se dá a imitação efetuada por meio da linguagem: "o ritmo, o canto e o metro, como a ditirâmbica, a dos nomos[14], a tragédia e a comédia".

O tratado *De vulgari eloquentia*, no entanto, não teve repercussão durante muito tempo, restando esquecido. Somente a partir do século XV, quando se discutia a questão da língua italiana com a teoria de que o toscano seria o idioma literário, tomando-se como modelo as obras de Dante, Petrarca e Boccaccio, essa a obra passou a ser vista com interesse, matéria de críticas e estudos.

[14] Canto dedicado ao deus Apolo, acompanhado pela harpa.

É importante ressaltar a capacidade do poeta de compreender o contínuo movimento da linguagem no tempo e as diferenças refletidas em inúmeras variedades, em uso nas diferentes regiões e cidades; a importância histórica de suas ideias, sua visão crítica; a defesa do uso do latim vulgar num contexto exclusivo do latim clássico, a língua sagrada, além de ter produzido obras literárias na língua vulgar florentina, contribuindo para a formação de uma nova língua na Toscana e para a Itália, fatores que lhe concederam um caráter de modernidade.

Vivai (2009, p. 86), estudioso da obra de Dante, conclui que "o que nos restou do tratado sobre o vulgar e sua eloquência, da língua e da normativa métrica, estilística e retórica, confirma seu autor no papel incontestável de grande autoridade à qual fazer referência, toda vez que houver necessidade de um modelo de poesia vulgar".

Dessa maneira, na Península Itálica, findou-se o século XIII com uma língua já consistente, com variedade de formas métricas, uma poética e uma retórica, uma filosofia e um conceito de vida agora didático e alegórico.

Ainda segundo Cecchi e Sapegno (1987, p. 224), no período seguinte, esse processo, com Francesco Petrarca (1304-1374), foi estagnado. Reduziu-se o valor da vulgarização dos textos clássicos, uma vez que os humanistas restabeleceram a importância do latim como língua canônica da escrita e da literatura, privilégio de homens superiores. Petrarca, considerado o pai do Humanismo, familiarizava-se com a cultura clássica greco-latina, e desejava uma restauração da Antiguidade. Redescoberto e assimilado o mundo clássico, a língua latina passou a ser nacional e a história de Roma, a própria história dos italianos, conforme podemos verificar na afirmação: "[...] *e nella Roma e nell'Italia presente ritrovava con affetto le memorie di un glorioso passato, e sentiva come un vanto il pregio della discendenza dal "latin sangue gentile*".[15] Esse trecho expressa como o classicismo fundado com Petrarca denota a consciência plena da importância da relação entre a cultura antiga e a contemporânea.

A obra de Petrarca é composta de uma parte religiosa e moral, a maior parte delas escrita em latim. Foram escritas em vulgar *Il canzonieri* e *I trionfi*. *Il canzonieri* foi escrita em latim vulgar porque Petrarca a considerava uma obra sem importância. Diferentemente de Dante, o seu vulgar foi considerado sóbrio e ilustre, uma poesia com escolha de palavras calculadamente, numa forma de resistência e defesa do purismo

[15] E em Roma e na Itália se reencontravam com orgulho as memórias de um glorioso passado e se sentiaavantagem da descendência do "sangue latino". (tradução nossa)

linguístico. Sua temática se centra no tormento interior por ele vivido, suscitado pelo amor por Laura, percorrendo o desenvolvimento de uma paixão plena de sensualidade, amor não concretizado em vida e o sentimento de saudade e desejo de encontrá-la no céu, após a morte da jovem, acometida pela peste. É um amor muito diferente daquele de Dante por Beatriz. Petrarca havia encontrado Laura pela primeira vez numa igreja de *Avignone*, numa sexta-feira santa, símbolo da morte de Cristo. A beleza devastadora de Laura o perturbou de tal forma que o levou a se esquecer de qualquer sentimento religioso exigido pela data. Sentindo-se culpado, Petrarca se interrogou sobre as razões de ter-se apaixonado justamente num dia em que somente poderia sentir dor, como exigia aquela sociedade teocêntrica.

Vejamos um trecho da interpretação dada por De Sanctis (1997, p. 181) sobre a representação poética da figura feminina de Laura, na referida obra, contrapondo-a a Beatriz, a musa de Dante:

> *Beatrice sviluppata dal simbolo e dalla scolastica, qui è Laura nella sua chiarezza e personalità di donna; l'amore scioltosi dalle universe cose entro le quali giaceva inviluppato, qui non è concetto né símbolo, ma sentimento; e l'amante, che occupa sempre la scena, ti dà la storia della sua anima, instancabile sploratore di se stesso.* [...] *Usciamo infine da' miti, da' simboli, dalle astrattezze teologiche e scolastiche, e siamo in piena luce nel tempo dell'umana coscienza. Nessuna cosa oramai si pone di mezzo tra l'uomo e noi. La sfinge è scoperta: l'uomo è trovato*.[16]

Se o amor de Dante por Beatriz se transformou em filosofia, em conceito e símbolo, são o corpo e a beleza de Laura que povoava a imaginação de Petrarca. As virtudes da jovem não são o objeto de sua poesia. Sua inspiração partiu de um retrato íntimo: os cabelos loiros, o colo alvo, o olhar doce e sereno, uma figura para ser contemplada, como uma deusa. Enfim, a Laura de Petrarca é sentimento e amor.

Il canzoniere (primeira edição vinda a público entre 1336/1374) revela um mundo abstrato, retórico, formado pelos trovadores, onde aparecem sentimentos humanos e reais, mas também um mundo místico-escolástico ultra-humano. Laura, a mulher amada, foi figurada em dissolução, em forma de aparição. Uma mulher-anjo, objeto de

[16] Beatriz, criada a partir do símbolo e da escolástica, aqui é Laura em sua clareza e personalidade de mulher; o amor se soltou do universo das coisas nas quais jazia envelopado, aqui não é conceito nem símbolo, mas sentimento; e a amante, que ocupa sempre a cena, dá-lhe a história da sua alma, incansável explorador de si mesmo. [...] Saímos enfim do mito, do símbolo, da abstração teológica e escolástica, e estamos em plena luz no tempo da consciência humana. Nada agora se coloca entre o homem e nós. A esfinge é decifrada: o homem é encontrado. (tradução nossa)

contemplação. Os versos revelam o conflito interior, a contraposição de sentimentos do poeta: criatura sublimada, como uma mãe, nela se fundindo também a paixão e a atração da carne. Depois de morta, liberta da carne, o objeto de desejo se tornou uma criatura celestial, fora da realidade terrena, transformada em criatura da imaginação. Como na *A divina comédia*, Laura e Beatriz, começaram a viver no outro mundo.

Segundo D'Onofrio (1990, p. 203), assim, nasceu o maior poeta da Idade Média, "introspectivo e sentimental em língua românica que deixou marcas profundas na formação estética de muitos poetas de vários países europeus especialmente na época da Renascença".

Na obra *Il Secretum* (1342/1343), momento alto da crise religiosa, Petrarca manteve um diálogo com Santo Agostinho, seu modelo, cujas reflexões até hoje são consideradas importantes para o entendimento dos problemas que afligem a alma humana. O diálogo desenvolvido em três dias projeta a interioridade dividida e inquieta do poeta. Santo Agostinho representou, então, uma forma de consciência, conduzindo Petrarca a um exame de todas as suas ideias. Isolado do mundo, entregou-se aos estudos sobre a filosofia clássica e percebeu a fratura entre o mundo antigo e sua época.

Nesse mesmo período, outro autor surge no panorama cultural italiano, Giovanni Boccaccio (1313-1375), embora tenha sido amigo de Petrarca, a trajetória de ambos não foi a mesma.

Ele não tinha origem nobre, pertencia à burguesia mercantil de Florença e foi educado para ser um mercador. Seus primeiros escritos dirigiam-se, sobretudo, para um público mundano e os primeiros sucessos foram suficientes para que ele adquirisse o título de "poeta". Admirador de Dante foi considerado o criador da prosa italiana. Sua produção foi farta e diversificada, abrangendo o gênero lírico, o cortês, o romanesco e o erudito.

Quando já era famoso, escreveu *Il decameron* (1349-1351). Obra composta de cem novelas, nas quais nos apresenta um mundo modificado, que ironiza a hipocrisia medieval, por meio de uma alegre caricatura, utilizando como meio estilístico a credulidade dos frades, dos padres e da plebe. A idade heróica já estava extinta, o mundo havia-se transformado. Este foi o século que marcou a passagem da sociedade cavalheiresca para a sociedade civil; o livre exame substituiu a fé e a autoridade; os estudos da natureza e do homem, o ascetismo e o simbolismo e a barbárie escolástica pela

cultura clássica. A vida pública na Toscana alcançou seu apogeu, tornando-se a sede da cultura. A sociedade formada por uma burguesia em ascensão movimentava os negócios, a arte, na qual se valorizava a erudição e os prazeres mundanos.

Boccaccio era o retrato dessa nova *polis*: jovial, alegre, cortesão, erudito e artista, o oposto do simulacro do mundo antigo representado pela melancolia de Petrarca. A imagem de Boccaccio se converteu em malícia, matéria da carne, o pecado, no primeiro riso de uma sociedade culta e inteligente disposta a burlar os valores da antiga. Ele mesmo declarou que sua intenção era movimentar o mundo profano e frívolo, o mundo da nobreza, da vida cotidiana, escrevendo coisas leves, prazerosas dirigidas às mulheres, suas leitoras. Em sua visão realista do mundo e das ações humanas, de forma caricata, exibiu virtudes e vícios que levavam ao riso: os tolos, os astutos, os embusteiros, o erotismo, o amor, figuras femininas, o adultério, a decadência moral do clero, fizeram parte da temática de suas narrativas. Habitavam esse mundo representado os frades, os camponeses, os artesãos, os mercadores e os pequeno-burgueses numa forma carnavalesca, origem das censuras que as consideravam imorais.

De Sanctis (1997, p. 227) afirma que na *A divina comédia*, num mundo sacro e por direito divino, Dante assumiu um tom de sacerdote e apóstolo, e a sua comédia constitui uma reforma; enquanto a "comédia" de Boccaccio foi uma revolução, porque revelou a totalidade da existência humana, trazendo um viés de questionamento sobre essa condição. Uma obra transgressora, cujas raízes estão fincadas no passado da tradição literária.

A Boccaccio foi atribuída por muitos a responsabilidade por arruinar e corromper o espírito italiano. Ele mesmo, na velhice, sofreu com o remorso, terminando por condenar o próprio livro. Mas a obra só foi possível porque a ruína dos costumes e da moral já havia sido instalada no espírito italiano.

Nessa época, a língua de Dante, com o movimento de restauração da Antiguidade, era apenas o idioma florentino e não mais italiano. A supremacia do latim permanecia intacta, era a língua ilustre; o ideal da classe erudita era a criação de um latim vulgar nobre e ilustre. As coisas frívolas e as relacionadas ao amor podiam ser escritas em vulgar, como se chamavam os dialetos. Boccaccio afirmava que escrevia no idioma florentino e os que usavam o latim vulgar, que ele escrevia em latim vulgar. Auerbach (1998, p. 191) assinala que "a obra de Dante abriu, pela primeira vez, a visão geral e

múltiplo da realidade humana. Pela primeira vez, desde a Antiguidade, ela se apresenta livre e multifacetada, sem limitações sociais. Sem *A Divina Comédia*, de Dante, o *Decameron* nunca poderia ter sido escrito".

Claro que numa representação marcada pela estilização e num estilo mais baixo, também somente foi possível graças às mudanças sociais existentes então na Itália, influenciadas pelas tendências humanistas e na linguagem mais rica e vivaz, que já adquiria uma forma adequada à vida social.

No século XV, houve uma verdadeira febre em torno do mundo greco-latino, era o Renascimento. Roma a capital do mundo, cultuava a imagem de descendência da raça romana. O sangue latino fervia nas veias e a língua ilustre, espalhava-se pelo mundo. O latim falado era o vulgar. Surgiram, então, centros literários em grandes cidades como Roma, Nápoles, Florença, Bolonha, Ferrara, mais tarde, Padova, cujo centro de gravidade era a corte. O movimento era superficial, sem a participação popular. Nas palavras de De Sanctis (1997, p. 245), "*popolo non c'è*". Essa foi uma literatura vazia, que nada dizia, privilegiando apenas a retórica, a verborragia. Em Florença, no entanto, havia uma classe culta diferenciada, que não se envergonhava do latim vulgar ilustrado, fundado na língua de Dante e Petrarca. Não havia uma recusa ao latim expresso pelos clássicos, no entanto, o latim vulgar era defendido como glória nacional.

Nesse período, destaca-se a obra inacabada de Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, publicado pela primeira vez em 1483. Escrito num estilo paródico do cavaleiro carolíngio, narra aventuras fantásticas, duelos, amores e magia, considerado o antecessor de *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, cuja primeira versão apareceu em 1516 e que pretendia ser uma continuação do poema de Boiardo. Após várias reedições, em 1521, Ariosto fez modificações no texto, tanto na trama quanto na língua, para aproximá-la aos grandes do Trecento. Em 1525, nova revisão completa, adequando a linguagem à língua toscana. A última edição, de 1532, a definitiva, serviu como uma espécie de legitimação da língua nacional florentina.

No século XVI, a dimensão sobre a língua era conexa ao contexto, plena de implicações políticas. Permaneceu o caráter bilingue e o debate teórico se desenvolveu em torno de que tipo de vulgar seria mais adequado à escrita e à comunicação culta. Assim, se discutiu sobre que nome dar ao idioma literário: toscano, florentino, língua comum ou língua italiana. A fragmentação política e geográfica da Itália, a existência de

vários vulgares italianos, não favoreceu a aceitação do toscano como língua de cultura e de representação nacional. Nesse contexto, surgiram autores dispostos a fundar uma língua com suas bases fincadas nos grandes do *Trecento*: Dante, Petrarca e Boccaccio.

Três principais teses foram discutidas: a tese classista, de Pietro Bembo (1525), defendida em sua obra *Prose della volgar língua*; a tese "cortigiana", proposta por diversos intelectuais (Calmeta, Castiglione, Trissino) e a do florentino falado, defendida por Niccolò Machiavelli, na obra *Discorso intorno alla nostra língua* (1524) e muito difundida na Toscana.

Para Bembo, o cânone deveria ser fundamentado nos modelos representados por Petrarca, para a poesia, e Boccaccio, para a prosa. Ou seja, uma língua baseada numa tradição inventada. Dante foi excluído dessa proposta por apresentar uma linguagem híbrida e um estilo misto.

A obra de Bembo foi elaborada em três partes ou três livros: no primeiro, tratou das origens do vulgar e sua ligação com a língua latina e a provençal; no segundo, o confronto entre os estilos de Dante e Petrarca, em favor do último e no terceiro, apresentou a descrição do que seria uma língua estável e depurada, isto é, uma verdadeira gramática da língua toscana literária, exposta por meio de inúmeros exemplos.

A tese "*cortigiana*" se inspirava no *De vulgari eloquentia*, de Dante e propunha um modelo linguístico híbrido, constituído da síntese entre diversos vulgares itálicos, falados nos salões elegantes da corte.

Maquiavel defendia a tese do florentino falado, sustentando a hegemonia desse dialeto, afirmando que ele estava fundamentado numa tradição literária superior à de qualquer outro entre os vulgares, por isso, sua proposta era de que a língua comum fosse chamada florentina e não italiana.

Segundo De Sanctis (1997, p. 345-347), a prosa de Maquiavel mostra uma consciência sobre a vida. A Itália tinha, então, o seu orgulho tradicional e olhava a Europa com os olhos de Dante e Petrarca. Os estrangeiros admiravam as maravilhas de Florença, Veneza, Roma e tantos outros destaques da inteligência. O modelo era o mundo grego e romano, que se procurava assimilar por meio do estudo. Maquiavel foi o primeiro a perceber que, por trás da aparência de civilidade, onde tantos viam a prosperidade, força e grandeza, havia a doença, a decadência. Comparando a Itália com a "saúde" da raça alemã, percebeu a liberdade de costumes, a corrupção do clero (que já fora alvo da ira de

Dante) penetrada em todas as formas de literatura, resultando na separação da Igreja Católica por Lutero. Seus ideais podem ser resumidos nas palavras seguintes: "*Riabilitare la vita terrena, darle un scopo, rifare la coscienza, ricreare le forze interiori, restituire l'uomo nella sua serietà e nella sua attività: questo è lo spirito che aleggia in tutte le opere del Machiavelli*".[17]

Maquiavel elaborou um conceito de pátria mais amplo, pois ele propunha a criação de um grande Estado italiano, incluindo toda a nação e não apenas a pequena cidade. Seu conceito era o de uma pátria como divindade, em que o indivíduo seria absorvido na sociedade. Tratava-se da ideia de um Estado onipotente, fundada na tradição fortificada pela cultura clássica, no espírito de grandeza da antiga Roma, com sua imagem de glória, modelo de arte, da literatura. Pátria, virtude e glória formariam a tríade que regeria o mundo ideal de Maquiavel.

Dessa forma, as teorias expostas defendiam uma norma da língua italiana inspirada nos autores mencionados, excluindo o florentino falado, a língua viva. Os intelectuais estavam mais preocupados em mostrar e exercitar seu próprio poder de influência, mantendo-se distante de qualquer relacionamento com a coletividade, defendendo o regresso e a imitação dos clássicos.

Em 1583, foi fundada a *Accademia della Crusca* com a finalidade de preparar um registro de um vocabulário nobre baseado nas obras dos autores clássicos. A primeira edição foi publicada em 1612, em Veneza. A obra sofreu muitas críticas por acolher vocábulos arcaicos e em desuso, recusando a língua falada pelo povo, reflexo da fratura existente entre a cultura e a sociedade.

O debate sobre a questão da língua prosseguiu, atravessando o século XVI e XVII, permanecendo na esfera restrita aos especialistas e intelectuais que visavam escolher uma língua apropriada à literatura.

A partir do Romantismo, no século XVIII, renasceram os ideais patrióticos, influenciados pelos valores franceses de fraternidade, igualdade e pátria, motivando a renovação cultural na Itália. Nesse momento da história da literatura italiana os expoentes são: Ugo Foscolo (1778-1827), Giacomo Leopardi (1798-1837) e Alessandro Manzoni (1785-1873). Foscolo imprimiu em seus sonetos os ideais românticos de pátria e de

[17] Reabilitar a vida terrena dar-lhe um escopo, refazer a consciência, recriar as forças interiores, restituir o homem na sua seriedade e na sua atividade, este é o espírito que paira em todas as obras de Maquiavel. (tradução nossa)

empenho civil a partir de uma perspectiva clássica, propondo um culto do herói numa visão fortemente aristocrática e militarista da vida, voltando-se para a literatura clássica do passado. *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798) é um romance epistolar, de sua autoria, com características autobiográficas, escrito a partir do modelo de Goeth, *I dolori del giovane Werter* (1775-1777).

Considerado o maior poeta do *Ottocento* italiano, a extraordinária obra de Giacomo Leopardi alcançou fama na Itália e fora dela, por trazer reflexões sobre a existência e a condição humana. Sobre suas ideias e sobre o ponto de vista negativo a respeito da Itália e dos italianos que permeia muitos de seus escritos, falaremos mais adiante.

Continuando nossa abordagem sobre a divisão linguística na Itália, Lanuzza (1994, p. 69) ressalta que, no ano da libertação da Itália, 1861, a maioria da população era analfabeta, muitos sabiam apenas assinar o nome e o sistema escolar muito precário, centrado no ensino dos dialetos por professores também pouco preparados. Apenas uma pequena parcela da população privilegiada sabia falar e escrever o italiano e podia dar continuidade aos estudos. A comunicação entre as várias regiões era difícil e, em muitos casos, impossível, devido à variedade vernacular. Essa condição persistia ainda na passagem do século XIX ao XX. Havia urgência na unificação da língua.

Esse estudioso (1994, p.71-72) observa que, em 1870, Vittorio Emanuele, rei da Itália, visitou várias regiões do país, mas não conseguiu se comunicar, pois falava o francês e o dialeto piemontês. Reciprocamente, a população não compreendia a língua da autoridade, das leis, das sentenças dos tribunais e dos atos administrativos, pois não sabiam ler nem escrever. Por isso, eram discriminados, considerados inferiores. Não havia a compreensão de que os dialetos possuíam sua importância social, de que, suprimir a língua "natural" seria o mesmo que renegar toda uma cultura, que ambas (o Italiano e os dialetos) eram línguas. Ambos se fundem no processo comunicativo que acompanha a história do povo italiano.

Alessandro Manzoni, que se inseriu no debate da questão da língua, sobretudo pelo seu empenho na luta pela unidade e sobre os meios de difundi-la, com o seu mais famoso romance, *I promessi sposi* (1827), inaugurou uma nova época na literatura italiana, pois, além de inovar, ao colocar no romance não um herói, mas um camponês e uma camponesa como personagens principais, em torno dos quais se movia uma

sociedade estratificada, desigual, rompeu com o passado, promovendo uma reforma do gênero na língua italiana. O Romantismo exigia uma arte e uma literatura popular e natural, que pudesse ser compreendida pelas pessoas comuns e a norma linguística vigente não era compreendida pela maioria dos leitores.

Não se pode atribuir, certamente, apenas a Manzoni, a responsabilidade pelos novos rumos tomados pela língua italiana, pois, como sabemos, ela não é um produto individual. Saussure, na obra *Curso de linguística Geral* (1971), surgida em 1916, na França, enfocou a língua como um sistema de valores, instrumento de interação social, produto da coletividade, portanto, como um fato social. Mas é Manzoni que apresenta a questão da língua numa perspectiva sincrônica, trazendo um olhar diferente para o problema, visualizando a língua em uso numa sociedade então fora das esferas da pequena massa intelectualizada e da tradição histórica.

A primeira versão do romance manzoniano foi escrita numa linguagem híbrida, de base toscana, com contribuições do dialeto milanês, do latim e do francês. A segunda edição apareceu, posteriormente, revisada, contemplando o florentino falado, vivo. Manzoni, então, consolidou sua tese de que a prosa italiana deveria ser escrita na língua toscana, descomprometida com as convenções acadêmicas, defendendo o caráter social e contemporâneo da língua. O recurso ao dialeto parecia solucionar a discussão sobre uma língua que pudesse representar a realidade social e nacional, uma vez que a sonhada unidade nacional passaria necessariamente pela unidade da língua.

Segundo Squarotti (1991, p. 55), com Manzoni, a discussão, existente no seio da retórica literária desde longa data, sobre qual modelo de língua seria fabricada como comum tornou-se um problema civil. Movido por um espírito democrático, o autor desejou difundir o florentino em toda a nação, através dos meios de difusão, especialmente pela escola, inclusive propondo a compilação de um vocabulário do florentino falado para favorecer a sua propagação por todo o território italiano. Foi assim que veio à luz o *Novo vocabulário della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, em 1870.

No início do século XX, grande parte dos trabalhadores do campo falava o idioma próprio de sua região camponesa e faziam parte de uma cultura agrícola. Durante a Primeira Grande Guerra, os soldados oriundos de várias partes da Itália falavam dialetos diversos e se esforçavam para se comunicar na língua comum italiana, já o oficial, vindo

da classe culta, se expressava de maneira gramaticalizada, fato que, certamente, gerava problemas na comunicação.

Entre as duas guerras, Gabriele D'Annunzio se inseriu na controvérsia linguística, com sua orientação individualista. Segundo Asor Rosa (1994, p. 538), este autor marcou significativamente a literatura italiana. Literato sensível, aberto a colher todas as sugestões do clima ideológico e cultural do seu tempo, foi jornalista, poeta, escritor de peças teatrais e político engajado, tendo integrado o exército italiano e lutado na Primeira Guerra, como combatente da aeronáutica. Numa dessas batalhas, perdeu um olho, provando, assim, a sua inclinação a viver uma vida heróica. A história de sua vida pode ser vista e interpretada também como um grande romance. Ele foi um representante do estetismo, ou seja, da exaltação do aspecto formal da arte, do culto religioso do belo, marcado por uma veia sensual, seguindo uma linha que representa a extrema sublimação da arte clássica; defendia o individualismo subjetivista, isto é, a exaltação da figura superior do herói, ensejando a existência do super-homem, de inspiração nietzchiniana, empenhando suas forças em defesa do patriotismo italiano, colocando a sua voz profética na afirmação do caráter nacionalista que lentamente tomava conta dos intelectuais e, pouco a pouco, conquistaram também a opinião pública burguesa e pequeno-burguesa. Na última parte de sua vida, D'Annunzio se retirou da vida pública, continuando a produzir, tornando-se um poeta nacional glorificado pelo Fascismo.

Sobre a importância de D'Annunzio na política e na literatura italiana, afirma Asor Rosa (1985, p. 544):

> *L'impasto di estetismo, sensualità, superomismo, di culto per l'avventura, l'avversione per la mediocrità borghese, di nazionalismo, bellicismo e interventismo, di retorica imperialistica e di sollecitazione alla grande impresa nell'arte come nella storia, la confusione di letteratura e vita, in cui consiste il dannunzianesimo, rappresenta un elemento centrale nella formazione di quel pubblico colto e semi-colto del primo Novecento italiano, che tanta importanza avrà nelle vicende politiche del período*.[18]

À imagem difundida pelo escritor se atribuiu a responsabilidade por grande parte da alienação da consciência nacional em relação à realidade do país e pela evasão da

[18] A mistura de estetismo, sensualidade, super-homem, de culto à aventura, a aversão pela mediocridade burguesa, de nacionalismo, de belicismo e intervencionismo, de retórica imperialista e de solicitações à grande empresa, na arte e na História, a confusão entre a literatura e a vida, em que consiste o danunzianismo, representa um elemento central na formação daquele público culto e semi-culto do primeiro *Novecento* italiano, que tanta importância terá nos eventos políticos do período. (tradução nossa)

massa no empenho pelo desenvolvimento que caracterizou o clima da sociedade italiana nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial.

Como vimos o percurso histórico de consolidação de uma língua nacional para a Itália foi complexo. Tratou-se de um processo lento, cuja expansão ocorreu apenas a partir de 1954, com o surgimento dos meios de comunicação de massa. Além disso, é importante ressaltar que, com a industrialização da sociedade, houve necessidade de investimento na escolarização, devido à exigência de empregabilidade da população, bem como de integração nos meios de produção e consumo.

Língua e literatura são elementos significativos para a instauração de uma consciência nacional. A realidade linguística da Itália, no contexto sveviano, permanecia múltipla e variada e, como veremos ao longo deste estudo, os romances mostram essa contradição. Seus textos revelam intensa consciência metalinguística ao tocar, de forma irônica, na "questão da língua", abrindo um diálogo tenso com a ditadura do culto ao modelo de composição ditado pelo império da tradição.

Na sequência deste estudo, pretendemos verificar como o autor estabeleceu relações com esses modelos, mobilizando notações simbólicas associando-as aos aspectos da realidade, a partir de um padrão mítico.

2. O HERÓI SVEVIANO - MITO E REALIDADE

2.1 O herói

Antes de nos dedicarmos à análise das obras do *corpus* escolhido, consideramos importante reservar um espaço para a abordagem dos estudos realizados sobre Mitologia, a gênese e as transformações sofridas pelo mito dos heróis ao longo da evolução do conhecimento, cujo berço se situa na tradição grega, considerando todo o impacto e influência sobre a cultura ocidental, levando em conta, ainda, a tênue fronteira entre aquilo que se toma como verdadeiro, real, ou no sentido histórico e o inventado, ou ficcional.

Na cultura pré-cristã, a mitologia dominava todas as artes: a poesia e as artes figurativas eram expressas por meio dos mitos. Até mesmo a filosofia nunca se desvencilhou deles completamente, assim como a política, condicionando a compreensão das coisas do mundo pelo homem comum.

Quando buscamos uma definição para a palavra mito no dicionário, verificamos que sua etimologia está ligada à palavra grega "*mythos*", depois, latinizada "*mythus*"; com os significados de "narração das proezas de deuses ou de heróis, suscetível de fornecer uma explicação do real, nomeadamente no que diz respeito a certos fenômenos naturais ou a algumas facetas do comportamento humano"; "narrativa fabulosa de origem popular, lenda"; "elaboração do espírito essencialmente imaginativa",[19] entre outras acepções ligadas à invenção. Esses conceitos são resultado do advento do pensamento filosófico ou *logus* dentro da própria cultura grega, responsável pela decadência das narrativas míticas tomadas como verdadeiras. Concepções, posteriormente, reforçadas pelo Iluminismo, que defendia o primado da razão para a compreensão dos fenômenos do mundo. No entanto, afirma Eliade (1968, p. 97), apesar da progressiva desmitização produzida pela história, o pensamento mítico nunca foi abolido, pois sobreviveu e está presente na historiografia.

Eliade (1963, p. 11), escreve que a tradição mítica é tão antiga quanto a linguagem da humanidade e se encontra enraizada em modelos de comportamento e de experiências humanas ainda mais anteriores. A mitologia se faz presente em literaturas orientais milenares e se reconhece os rudimentos de uma mitologia indo-europeia. Além disso,

[19] www.dicionarioinformal.com.br/mito/ Consulta em 20/05/2015

conforme esse estudioso (1963, p. 12), “nas sociedades ‘primitivas’ os mitos estão ainda vivos e fundamentam e justificam todos os comportamentos e atividades humanas”.

Muitas definições de mitos sofreram críticas, no entanto, ainda podem ser identificadas no imaginário do homem ocidental, como, por exemplo, a de que o mito é uma narrativa que conta a saga dos deuses, heróis, a origem do mundo e sua ordenação, ou, a de que o mito é uma narrativa sagrada, sacralizada.

Eliade (1963, p. 9) assinala que o esvaziamento de todo o valor religioso e metafísico das expressões mitológicas utilizadas por Homero e Hesíodo, autores que contaram e sistematizaram os mitos gregos, ocorreu a partir de Xenófanes (565-470 a. C.), passando a designar “tudo o que não pode existir realmente”. Posteriormente, o cristianismo judaico atribuiu o sentido de “mentira” ou “ilusão” a tudo o que não pudesse ser justificado ou fosse legitimado no *Antigo* e no *Novo Testamento*, contrariando sua antiga concepção de história verdadeira, sagrada, exemplar.

Esse estudioso prefere definir mito como uma história que revela:

> uma realidade cultural complexa que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares [...] O mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos [...] que se refere sempre à realidade. [...] Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. (ELIADE, 1963, p. 12-19)

O caráter sobrenatural ou sacro do mito dá sentido às narrativas do tempo primordial, estabelecendo a diferença entre aquilo que se considera profano ou santo, o verdadeiro e o mentiroso, o bem e o mal. Nesse sentido, a narrativa mítica refere-se ao que é verdadeiro.

Para ele:

> “*Viver*” os mitos implica, portanto, uma experiência verdadeiramente “religiosa”, visto que se distingue da experiência vulgar da vida quotidiana. A “*religiosidade*” dessa experiência deve-se ao fato de serem reatualizados acontecimentos fabulosos exaltantes. Significativos de se assistir de novo às obras criadoras dos seres sobrenaturais; deixa-se de existir nos mundos de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, autoral, impregnado da presença dos seres sobrenaturais. Não se trata de uma comemoração dos acontecimentos míticos, mas da sua repetição. As personagens do mito tornam-se presentes e passa-se a ser contemporâneo. (ELIADE, 1963, p. 2, grifos do autor).

Entrar em contato com os mitos, penetrar neste mundo fabuloso, portanto, permite ao homem a identificação com a expressão simbólica de desejos, temores e tensões inconscientes, que atuam de forma a determinar até mesmo a vida privada e a pública, pois, nas palavras de Eliade (2007, p. 257), meditar sobre os símbolos, é compreender que eles "são metáforas reveladoras do destino do homem, bem como de sua esperança, fé e obscuro mistério".

Uma das finalidades do mito era a compreensão do *hic et nunc*, ou seja, a explicação do mundo como ele é a partir da comparação com um estado em que tudo ainda não era assim, cujo ponto de partida pode estar numa religião, onde o mundo anterior aparece como um caos a ser ordenado; como Idade do Ouro, a proximidade dos deuses e do Paraíso degradado. Ou, como uma narrativa em que vários períodos do mundo passaram por catástrofes, como o Dilúvio, por exemplo, para nova ordenação.

Os mitos de formação do mundo estão presentes em várias culturas, desde o antigo Oriente. No Ocidente, o mais difundido é o que aparece no *Velho Testamento*, no qual as figuras dos deuses gregos são substituídas pelo teocentrismo.

Na esteira da relação entre mito e religião apontada por Eliade, encontramos em Vernant (2006, p. 1-17), estudioso do pensamento grego antigo, algumas reflexões sobre o assunto. Esse teórico ressalta que o estatuto da religião sofreu transformações através dos tempos, assim como suas funções e relações com as pessoas e a sua comunidade. Segundo ele, na Grécia antiga, a religião tinha um valor cívico, pois era integrada ao social e por ele penetrada, se consagrando, assim, como uma ordem coletiva. Suas raízes não se fundavam em nenhuma espécie de revelação, como a religião cristã; nela não preexistia qualquer escritura sagrada, igreja ou dogmatismo. A sua existência aparecia mesclada aos saberes tradicionais da civilização grega que constituíram a fisionomia particular da Grécia: suas cidades-Estado, língua, modo de vida, ideias e sentimentos, assim como os valores e as regras de convivência social. O sistema religioso se organizava de forma a estabelecer uma relação particular com cada forma de vida social nas cidades ou *polis*, marcando um território definido, sob o domínio de um deus próprio.

Vernant (2006, p. 42) assinala, ainda, que o surgimento do templo como construção consagrada à divindade, as chamadas acrópoles, marcou a delimitação dos espaços, visando "modelar a superfície do solo segundo uma ordem religiosa". Dessa maneira, os mitos costumavam ser designados por seus nomes mais difundidos: Édipo,

Medeia, Orestes, Aquiles, Hércules, Ulisses, Penélope, derivados da ação desses heróis, muitos com o objetivo de relacioná-los a uma realidade social ou local, sendo que, na maioria das vezes, essas narrativas possuem uma estrutura simplificada, mas fundamental, como modelos de comportamento.

A transmissão dessas histórias que veiculam a estruturação do mundo, a genealogia dos deuses e dos homens, foi transmitida pela linguagem, em primeiro lugar, pelas mulheres, que recontavam as histórias denominadas por contos de ama-de-leite, fábulas contadas pelos antigos membros das famílias e, depois, os poetas se incumbiram dessa tarefa, acompanhados pelas músicas, durante banquetes, festas, comemorações em grupo e jogos.

A escrita, posteriormente, ocupou o lugar da tradição oral, prolongando e modificando essas narrativas, fixando os traços fundamentais da cultura helênica comum, preservando a memória social. Coube aos poetas a função de espelhar a própria imagem humana, permitindo a cada um a apreensão de sua dependência em relação ao sagrado, por meio da possibilidade de se reconhecer enquanto ser mortal, no fluxo das gerações que se sucederam.

Vladimir Propp, teórico russo, em 1928, sistematizou em *Morfologia do Conto* (1983) o esquema narrativo dessas histórias em trinta e uma funções: a missão do herói, a preparação para o cumprimento da missão, os oponentes e aliados, o talismã decisivo, a vitória sobre os oponentes e o regresso, depois de se libertar dos perseguidores. Enfim, o casamento ou a ascensão ao trono. Esse padrão está presente em contos, romances e filmes em suas mais diversas variações. São incontáveis os mitos gregos que permanecem até hoje na Cultura Ocidental, nas suas mais variadas formas, desde as artes plásticas, literatura, filmes, publicidades, entre outras manifestações.

Anos depois, inspirado em Propp, Lévi-Strauss (1967), partindo dos métodos estruturalistas, elaborou sua teoria sobre a narrativa mítica, cunhando o termo "mitema" para designar as unidades invariantes dessa estrutura, elaborando o conceito de que "o mito faz parte integrante da língua; é pela *parole* que ele é conhecido; ele depende, em suma, do discurso". (LÉVI-STRAUSS, 1967, p. 243)

Voltando à nossa explanação sobre os traços dessas narrativas, segundo D'Onofrio (1990, p. 31-32), o caráter antropomórfico foi a principal marca da mitologia grega. Os deuses foram representados com virtudes e vícios humanos, muitas vezes, caracterizados

com traços zoomórficos e passavam pelas mesmas dificuldades de qualquer mortal, assim como seus poderes não eram plenos, pois obedeciam às vontades do Destino (fado), do qual era impossível escapar. O Destino era, para os gregos, uma força superior responsável pela ordenação do universo. Divindade responsável pela gênese de vários seres que representavam o mundo do mistério, como a Morte, as Parcas, o Sono, os Sonhos, a Miséria, o Engano, a Velhice e a Discórdia. O Destino tinha seus auxiliares: Átropos, Clotó e Láquesis, entidades incumbidas de determinar, desde o nascimento, a duração da vida. Elas eram encarregadas de tecer e entrelaçar os fios da vida humana. Láquesis decidia pelo tamanho do fio, ou quando a vida deveria terminar. Às vezes, essas três Parcas eram acompanhadas pela Fortuna, simbolizando o acaso que determina a sorte dos humanos.[20] Veja-se, por exemplo, o mito da destruição de Tróia, no século XII a.C., causado pelo herói Páris, filho de Hécuba e Príamo, como representação da impossibilidade de fuga ao seu destino traçado, profetizado antes mesmo de seu nascimento. A única diferença entre deuses e mortais era a imortalidade dos primeiros que traçava a fronteira entre o divino e o humano.

A leitura dos mitos mostra que há também o opositor do sexo feminino e a narrativa ganha outros contornos: os motivos da sedução e do sexo. Héracles, Teseu, Aquiles combatiam com Amazonas. Entre Aquiles e Pentesileia, amor e fúria constituíam o ponto alto da saga heróica. Em Édipo, ela foi representada pela enigmática Esfinge que devia ser vencida pelo novo rei. Clitemnestra foi assassina do marido e inimiga dos filhos.

O mito do nascimento serve para a descrição de como as coisas têm origem, de forma única, e esse ato é marcado por singularidades fantásticas. Por exemplo, Peleu agarrou a deusa Tétis, metamorfoseando-se, até que a conquistou e dessa união nasceu Aquiles. Enfim, o mito pode dar origem a uma geração sem a participação do germe masculino, como Atena que nasceu da cabeça de Zeus, ou Hera, que gerou Hefestos, marcado pela deformidade, pois nasceu coxo.

Como já mencionamos, a mitologia grega abriga um grande panteão de deuses, cada um deles vinculado a um lugar sagrado. Os deuses gregos possuíam características humanas, os mesmos sentimentos e fragilidades. Uma dessas fragilidades era se apaixonar por humanos, gerando, como frutos dessas paixões, dessas uniões, os semideuses ou heróis. Por isso, uma das manifestações expressivas do mito é o herói.

[20] https//books.google.com.br/dicionariodemitologiagregaeromana/ consulta em 20/05/2015 – sem paginação

Etimologicamente, a palavra herói tem origem grega - *héros*, no latim, *heros*, com os significados de "denominação dada aos descendentes de divindades e seres humanos da era pré-homérica"; "homem que suporta exemplarmente um destino incomum"; "nobre"; "semideus", entre outros. A palavra *héros* possui também correlação com o indo-europeu, passando ao latim como *seruãre*, cujo significado é "conservar, defender, guardar, velar sobre, ser útil", originando o conceito de herói como "o guardião, o defensor, o que nasceu para servir" (BRANDÃO, 2010, p. 13).

Pode-se afirmar que seu ponto de partida situa-se na Grécia. No entanto, é preciso ressaltar que os heróis estão presentes em culturas primitivas e modernas. A sua estrutura e funções, assim como o seu prestígio religioso, foram difundidos pela cultura grega, alimentando até os dias atuais a imaginação e a criação literária e artística. É consenso entre os estudiosos que o grupo dos heróis é bastante heterogêneo, pois não possuem a mesma origem. Sua existência, como já mencionamos, pode estar vinculada a uma divindade ou simplesmente ser resultante da união entre uma divindade e um humano e, até mesmo, ser produto da criação de escritores e poetas, como os personagens históricos.

O crítico Vernant (2006, p. 47) confirma as afirmações acima, ressaltando que:

> A raça dos heróis forma o passado lendário da Grécia das cidades, as raízes às quais se ligam as famílias, os grupos, as comunidades dos helenos. Mesmo sendo homens, sob vários pontos de vista esses ancestrais aparecem mais próximos dos deuses, menos separados do divino do que a humanidade atual. Nesse tempo passado, os deuses ainda se misturavam de bom grado aos mortais, convidavam-se para a casa destes, comiam às suas mesas em refeições comuns, insinuavam-se até mesmo às suas camas para unir-se a eles e, no cruzamento das duas raças, a perecível e o mortal, gerar belos filhos. [...] Como diz Hesíodo, eles formam 'a raça divina dos heróis que são denominados semideuses.' Se o nascimento, às vezes, lhes atribui uma ascendência semidivina, a morte também os coloca acima da condição humana.

A raça heróica, portanto, desde seu início, manteve estreita ligação com o divino. Descendentes de um deus com um mortal: Perseu, Teseu, Héracles, por exemplo, ou de uma deusa com um mortal, como Aquiles, ou Eneias, filhos de Tétis e Peleu, e Afrodite com Anquises. Podem ser originados do relacionamento incestuoso, como Egisto, fruto do incesto de Tieste com sua filha Pelopia, além dos filhos de Édipo com Jocasta: Etéotcles, Polinice, Antígona e Ismene.

Angelo Brelich (1978, p. 225), estudioso italiano do mito do herói na obra *Gli eroi greci* afirma que os heróis são guerreiros, iniciados nos sacros mistérios, que se superam

de modo prototípico, fundadores de cidades e de cultos, protetores de suas famílias, responsáveis pela organização das formas fundamentais da vida humana, trazendo consigo uma grandeza superior a dos humanos. Os heróis, na cultura grega, representavam o ideal de vida e eram a encarnação do valor supremo da vida helênica, razão da verdadeira veneração e culto desses indivíduos durante muito tempo na história.

Brelich traça o retrato do herói grego, enfatizando as diferenças entre eles, apontando também a sua natureza sobre-humana, contrapondo-a a certos atributos negativos e atividades que, nos dias de hoje, nada têm de veneráveis:

> *Virtualmente ogni eroe – è un personaggio la cui morte ha un rilievo particulare; ha stretti nessi con il combattimento, con l'agonistica, con la mantica e la iatrica, con l'iniziazione nell'età adulta o nei misteri; è fondatore di città e il suo culto ha carattere cívico; è antenato di gruppi consanguinei ed è rappresentante prototipico di certe attività umane fondamentali e primordiali; tutti questi caratteri mostrano una sua natura sovrumana, mentre d'altra parte egli appare anche mostruoso, gigante e nano, teriomorfo e andrógino, fallico o sessualmente anormale o deficiente, portato alla violenza sanguinária, alla follia, all'inganno, al furto, al sacrilegio e in generale a quella trasgressione dei limiti e delle misure che gli dei non permettono ai mortali; perciò anche la sua carriera, pur partendo da una discendenza privilegiata e sovrumana (ma che contemporaneamente porta il segno dell'illegalità) è sin dall'inizio minacciata di situazioni critiche, di modo che pur raggiungendo le vette di magnifiche prove superate, di nozze memoriabili, di trionfi e conquiste, nella sua connaturata imperfezione e smisuratezza, resta votato al fallimento e alla trágica fine*. [21] (BRELICH, (1978, p. 313-314)

Concordamos com esse estudioso no trecho em que ressalta a estrutura ambivalente do herói, questionando a natureza moral e os conceitos éticos do código heróico, pois, a nosso ver, a ação heróica muitas vezes aparece marcada pela violência, não raro traindo sua aura de sublimidade. De fato, não são poucas as histórias que narram

[21] Virtualmente, todo herói é uma personagem, cuja morte apresenta um relevo particular e que tem relações estreitas com o combate, com a agonística, a arte divinatória e a medicina, com a iniciação da puberdade e os mistérios; é fundador de cidades e seu culto possui um caráter cívico; o herói é, além do mais, ancestral de grupos consanguíneos e representante prototítipico de certas atividades humanas fundamentais e primordiais. Todas essas características demonstram sua natureza sobre-humana, enquanto de outro lado, a personagem pode aparecer como um ser monstruoso, como gigante ou anão, teriomorfo ou andrógino, fálico, sexualmente anormal ou impotente, voltado para a violência sanguinária, a loucura, a astúcia, o furto, o sacrilégio e para a transgressão dos limites e medidas que os deuses não permitem sejam ultrapassados pelos mortais; por isso, a sua carreira, embora o herói possua uma descendência privilegiada e sobre-humana (contemporaneamente marcada pelo signo da ilegalidade), desde o início é ameaçada por situações críticas. De modo que, após alcançar o ápice do triunfo com a superação de provas extraordinárias, após núpcias e conquistas memoráveis, em razão mesmo de suas imperfeições congênitas e descomedimentos, o herói está condenado ao fracasso e a um fim trágico. (tradução nossa)

cenas degradantes de destruição de cidades, derramamento de sangue e estupros tendo no seu centro heróis mitológicos.

Eliade (1968, p. 118) ampliou esse retrato do herói confirmando sua origem sobre-humana, mas não divina, estabelecendo que seu nascimento pertença a um tempo primordial, na época da cosmogonia e, suas ações, a partir do triunfo de Zeus e após o aparecimento dos homens. Ele explica que o seu próprio caráter inacabado e contraditório é espelho das estruturas ainda não definitivamente fixadas.

Brandão (2010, p. 18), entende que, seja qual for a sua origem, mítica ou histórica, trata-se de um arquétipo, cuja finalidade é a de preencher nossas deficiências psíquicas, em razão da existência de tantas semelhanças estruturais entre os seus atributos, presentes em culturas primitivas, com perfis que se encaixam num mesmo modelo exemplar.

Citando Otto Rank, estudioso criador de um esquema denominado por ele "a lenda padrão do herói", na obra *El mito del nacimiento del héroe* (1981), Brandão escreve que o herói possui ancestrais nobres, cujo nascimento é precedido por dificuldades (lembremos do nascimento de Édipo), devido a uma proibição anunciada em sonhos, profecias feitas por um oráculo ou em decorrência de um castigo imposto à sua família.

Nessa perspectiva, o nascimento pode significar perigo, perseguição, e a criança tem de ser entregue a estranhos antes de seguir seu grande destino. Exemplos disso são as lendas de Moisés, ou de Rômulo. Nesses casos, transcorrida a fase da infância e adolescência, o futuro herói retorna às suas origens, vinga-se do pai ou de seus oponentes e alcança o reconhecimento de seus feitos, obtendo a honra a que tem direito. Mas, o fim do herói é, geralmente, trágico, a grande glória advém apenas após a morte.

O sacrifício do próprio filho, matar e comer também são significativos. Por exemplo, Tântalo esquarteja o próprio filho e, no *Velho Testamento*, Isaac, filho de Abraão foi oferecido em sacrifício a Deus, para assim provar a sua fé e obediência. Essas situações de crueldade são excepcionais e seguem a lógica da conversão ou castigo, a fim de a narrativa expressar os rituais de sacrifícios, por meio da expiação da culpa, rumo à purificação.

Importa destacar, desde logo, que o herói já nasce predestinado a se desgarrar da proteção paterna, ausentar-se do lar por um período determinado, em busca de sua formação iniciática, devendo percorrer o ciclo separação-iniciação-retorno, percurso que

Campbell (2007, p. 36) denominou “monomito”. Seu regresso, após completar a aventura circular, constitui o ápice de sua trajetória, durante a qual adquiriu as potencialidades necessárias para contribuir com os destinos de sua coletividade.

Segundo Campbell (1997, p. 149), por meio de suas ações, suas conquistas, a fragilidade humana pode ser superada proporcionando a realização do povo a qual pertence, isto é, suas ações nunca têm finalidade individual, mas sempre coletiva. O herói se liga à luta, muitas vezes revestida pela realização de trabalhos. Nas línguas modernas, foi traduzido com o sentido de guerreiro, de combatente incansável. Foi nesse sentido que os heróis consolidaram a posição dos deuses. Foi nesse sentido que Homero desenhou os seus personagens na Guerra de Tróia. Assim, no momento em que a humanidade se tornou autônoma, surgiu o herói humano, personificado na poesia épica.

Malinowski (1984, p.149) afirma que “o mito é, acima de tudo, uma força cultural; [...] também é uma narrativa, e como tal tem o seu aspecto literário [...]. O mito contém os germes da epopeia do romance e da tragédia do futuro; e tem sido utilizado neles pelo gênio criador dos povos e pela arte consciente da civilização”. Além disso, como já mencionamos, o mito é indispensável a toda cultura e, ao longo da história, se transformou, por meio de releituras, de recriações. Foi a palavra como representação do pensamento humano articulado que possibilitou ao homem construir a obra literária ou objeto cultural.

A Epopeia é um gênero literário que narra histórias de um povo ou de uma nação, por meio da exaltação dos feitos de um herói. É a mais antiga forma literária em que se observa a presença de um narrador, estruturado em terceira pessoa, que conta a história passada para uma plateia, portanto sua origem se liga à tradição oral, responsável pela transmissão das lendas e tradições ancestrais, considerados representativos de uma cultura. A origem da epopeia está ligada ao processo de formação das nacionalidades. Sendo seus heróis pertencentes a um determinado povo, liga-se à sua origem e à sua história. Em outras palavras, o traço essencial do heroísmo desses personagens legendários é a projeção das virtudes de seu povo e reflete as da nacionalidade. Este ponto será melhor desenvolvido na sequência do trabalho.

A tradição literária grega foi a responsável pela transmissão para a cultura ocidental do modelo de composição do caráter heróico, cuja primeira representação deu-se com Homero, nas epopeias *Ilíada* e *Odisseia*, escritas por volta do século VIII a. C.,

cujo referencial histórico é a Guerra de Tróia. A *Ilíada* é a epopeia da guerra, composta por vinte e quatro cantos em versos hexâmetros, exalta valores individuais de seus heróis, o heroísmo guerreiro, e representa artísticamente a mítica luta dos gregos para conquistar novas cidades e, assim, dominar novas terras, consolidando sua força e poder. A *Odisseia*, narra as viagens marítimas de seu herói Ulisses de volta para casa e as dificuldades e perigos pelos quais passou, exaltando suas principais qualificações: inteligência, sabedoria, astúcia e prudência.

A *Ilíada* representa a idade guerreira da Grécia antiga, as grandes migrações desse período, cuja educação estava centrada no conceito de honra, dado que, na ética desse estágio, exigia-se a valorização do ser humano, tanto em vida, quanto após a morte. Por isso os funerais dos heróis eram tão importantes, assim como o reconhecimento público do valor do indivíduo. Já a *Odisseia* se circunscreve a outro período da civilização grega, considerado mais evoluído - de paz e fixação do homem numa *polis*, o ideal aristocrático de vida, a valorização da mulher. Basta lembrar a importância de mulheres como Helena, Penélope, entre outras.

Essas narrativas tinham função pedagógica e exerceram influência sobre o povo grego por muito tempo, pois representavam a memória de um passado glorioso. A narrativa homérica seguia um estilo que não conhecia segundos planos, a história narrada era sempre presente espacial e temporalmente. Podemos notar que, nos relatos de Homero, não havia preocupação alguma com a verdade histórica, a sua realidade era forte o bastante. Neles ficamos sabendo sobre as lutas, paixões, aventuras e perigos vividos pelos heróis e suas maneiras próprias de viver. Isto aparecia modelado também pelas descrições de caçadas, banquetes, palácios e choupanas de pastores. Além disso, na construção dos heróis homéricos, não havia preocupação em mostrar o desenvolvimento presente-passado: em sua maioria, os heróis e heroínas foram apresentados com idade pré-fixada, pois, por exemplo, Penélope não parece ter envelhecido durante os vinte anos de espera e o próprio Ulisses, aparecia velho ou novo conforme requeria a situação. Segundo Auerbach (1971, p. 20), as tendências mais importantes do estilo homérico persistiram até a Antiguidade tardia.

O poeta latino Virgilio foi o responsável pela epopeia *A Eneida*, escrita no século I a. C., na qual são narrados os feitos gloriosos do povo romano e a saga de Eneias, um troiano salvo dos gregos em Troia e sua viagem até chegar à Península Itálica. A ele se

atribui a formação do povo romano. A trajetória desse herói é considerada também uma lenda, pois se acredita que ela se refere a fatos ou acontecimentos reais, portanto, históricos. Eneias encarna os valores que enalteciam a alma itálica e latina, como a valentia, a coragem e a retidão de caráter. A narrativa reapresenta o passado de glórias que possibilitou a construção de um presente glorioso, portanto, sua história contribuiu para a fixação da identidade romana.

Desde Aristóteles (Política, 1998), sabe-se que os heróis da civilização helênica estão estreitamente ligados à idealização, pois, na imagem desses seres, prevalecia a ideia de que eram física e espiritualmente superiores aos demais homens e a literatura oferece inúmeros exemplos desses seres extraordinários, assim como sobre a ambivalência de seus atributos, inclusive a beleza apolínea que povoa nosso imaginário sobre o herói que, em muitos casos, se mostram contraditórios. O herói pode ser, ao mesmo tempo, bom e mau, benfeitor e torturador. Atuando sempre no limite, sua excelência pode levá-lo à transgressão daí a conclusão de que ele possui "mil faces", expressão cunhada por Campbell (2007).

Segundo Campbell (2007, p. 11), as figuras religiosas ou mitológicas constituem disfarces de verdades que nos são apresentadas por meio de expressões simbólicas. Para ele, "é preciso aprender a gramática dos símbolos e, como chave para esse mistério", a psicanálise se tornou um instrumento importante.

Eliade (1963, p. 68-69) afirma que, no século XIX, os estudos científicos sobre o mito encontraram abrigo na psicanálise e suas perspectivas ganharam novos rumos. Para esse ramo do conhecimento, na primeira infância, a criança vive num mundo mítico. O inconsciente é mitológico, pois é preenchido, carregado de valores cósmicos. O estágio pré-natal seria o perído denominado "paraíso", cujo rompimento ocorre após o desmame, causando o chamado traumatismo infantil. Freud cunhou suas descobertas de novos fatos sobre a psique humana com nomes importantes da mitologia: Narciso, o apaixonado pelo seu próprio reflexo no espelho, Édipo, o assassino do próprio pai, para expressar o desejo reprimido e inconsciente da psique infantil. Eliade ressalta que Freud foi o primeiro a mergulhar no estudo da beatitude da origem e dos primórdios do ser humano e seus estudos mostraram que, por meio da recordação (regresso), incidentes traumatizantes da infância podem ser revividos, permitindo o retorno ao tempo da origem. Ser capaz de se recordar é possuir força mágico-religiosa, superior ao conhecimento das coisas. Esse

estudioso estabelece uma analogia entre a mitologia e a teoria do regresso freudiana, afirmando que o processo de "voltar atrás" é uma prática antiga, existente em culturas não-europeias e também que "o retorno individual à origem é concebido como uma possibilidade de renovar e regenerar a existência daquele que o empreende".

Depois de Freud, foi Carl Gustav Jung (2000, p. 15-17) a explorar os mitos em geral na psicanálise formulando a teoria de que os mitos eram sonhos coletivos que atuam ainda no homem moderno. Para ele, "arquétipos" são imagens primordiais que nunca são representações de acontecimentos físicos, mas produtos espontâneos do fator anímico, resultante do paralelismo quase universal dos motivos mitológicos que formam o inconsciente coletivo.

Segundo Jung, os "arquétipos" estão presentes em textos antiquíssimos e sua expressão pode ser encontrada no mito e no conto de fada, cujas "formas foram cunhadas de um modo específico e transmitidas através de longos períodos de tempo".

A pesquisa sobre a gênese dos mitos, em todo o mundo habitado, nas mais diversas épocas e culturas, transplantando seus sentidos antigos para a modernidade, fez Joseph Campbell (1990, p. 15), declarar que o mito é

> a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofia, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito.

O mito é a própria história existencial do homem, que traz as origens mítico-religiosas e éticas que são transmitidas por meio das narrativas, as quais engendram arquétipos, paradigmas e revela cultos e rituais secretos, na busca de padrões de comportamento. Entrar em contato com a estrutura do mito significa desvendar a própria história do homem. O mito funcionaria, então, como uma compensação às "verdades" históricas e o herói, uma alternativa contra as fraquezas humanas.

Nosso sistema interior de crenças contém vestígios da mitologia, mesmo após a educação formal ter suprimido do currículo o estudo das literaturas grega, latina e a bíblica, e a jornada do herói não se pauta apenas pelos atos de coragem, mas, nas palavras dele, "como uma vida vivida em termos de autodescoberta" (CAMPBELL, 1990, p. 8), ou seja, os mitos constituem pistas para o descobrimento das potencialidades espirituais da vida humana, a mensagem dos símbolos somente pode ser captada quando você se volta

para dentro, a partir dos ensinamentos que essas narrativas proporcionam. São enfim, histórias da busca humana da verdade, de sentido de significação, através dos tempos. Campbell traz uma mudança na definição de mito: não se trata de busca de sentido da vida, mas a de sentido para a experiência de sentido, experiência de vida.

Arthur da Távola (1985, p. 2) afirma que o mito está presente em todas as comunicações e que ela retoma da mitologia *grega* seus elementos constitutivos: O *logos*, a necessidade de conhecimento, ordenação, conceito; o *ético*, o princípio ético do indivíduo em ação no mundo; *Eros*, o princípio do amor; *Psique*, o princípio da alma, do psiquismo, da instância subjetiva; *Théos*, o princípio da divindade, e o *Pathos*, a tensão do ser humano incompleto, herança de taras e loucuras, representada no mito cristão pelo pecado original, e no grego, pelos males oriundos da caixa de Pandora. Elementos necessários e contraditórios que o ser humano busca equilibrar e estão na origem da complexidade do ato de viver, que gera a angústia existencial. A vida é sempre corte, mutilação, mas é também esperança e busca de satisfação, prazer.

O modelo clássico do herói, estereotipado, passou por modificações: o herói típico, com o passar do tempo, não encontrava mais seu lugar nas sociedades modernas em constante transformação, com o surgimento das classes sociais, da escrita e da imprensa, favorecendo a desagregação do indivíduo. Esses fatores possibilitaram alterações no estatuto heróico, surgindo, então, novas práticas na composição do protagonista, num processo de desmitificação, aproximando-o ao homem comum, com suas angústias e frustrações, revelando-se psicológica e moralmente o reverso do herói. Sua criação representou o avesso, a subversão de valores éticos e morais que antes eram afirmados como veremos nos exemplos a seguir.

Motta (2006, p. 78-106), escreve que já no Renascimento o herói se apresentava dividido, equilibrando-se entre o "humano e o divino", paulatinamente caminhando em direção às experiências humanas, até chegar ao romance, quando se desvencilhou da aura mítica metaforizando os conflitos da vida real, deixando, no entanto, "traços desses paradigmas na reinvenção da ficção moderna".

Segundo Campbell (1997), na Idade Média, o herói possuía um estatuto oposto ao herói homérico. Nas novelas de cavalaria, herdeiras das canções de gesta, estruturadas em prosa, que buscam enaltecer os feitos e as virtudes de um personagem principal, um guerreiro que se destaca pela sua coragem, força física e habilidade com as armas, de

caráter individualista, já se notava a antítese do caráter coletivo das epopéias gregas e romanas com traços de fraqueza, numa espécie de pré-herói problemático. Foi a desmitificação do herói, que evoluiu e deu origem às novelas picarescas, que trouxeram uma visão irônica e pessimista do homem, com perspectiva crítica à sociedade que representava.

Miguel de Cervantes, no século XVII, marcou a história da literatura ao lançar o romance cômico *Dom Quixote*, publicado entre 1604 e 1615, rompendo com a idealização heróica, tornando-o ponto de partida para a transição do real para o ponto de vista subjetivo, herdado do romance picaresco. Obra que certamente não passou despercebida a Svevo, conforme se pode observar na narração da associação comercial entre Zeno e Guido, no romance *A consciência de Zeno* (1923).

Para Motta (2006, p. 109), o padrão narrativo presente no livro de Cervantes marcou "a sua presença na gênese e na história do romance" e "assistiu à conversão do modelo heróico e idealizante na sua contrapartida anti-heróica e satírica".

O antecessor de *Dom Quixote* foi o romance *La vida de Lazzarillo de Tormes* (1554), que conta história de um marginal, um excluído da sociedade, classificado como um personagem anti-herói porque se tratava de um miserável e suas peripécias na luta pela sobrevivência, envolvido em trapaças e engodos. Na literatura italiana destaca-se *Orlando Furioso* (1532), de Ludovico Ariosto, obra que se insere na literatura épico-cavalheiresca. O poema conta a história do cavaleiro Orlando, enamorado de Angelica e as origens míticas da família proveniente do casamento de Ruggero (Sarraceno) e Bradamante (cristã), expressando as incertezas no campo político italiano após a morte de Lorenzo de Medici (1492) e as sucessivas invasões estrangeiras.

As obras acima, segundo Motta (2006, p. 311), marcam o início da ênfase do ficcional no romance, fazendo surgir, "dentro do campo da narrativa em prosa, a tensão do processo".

Bakhtin (1990, p. 424), ao estudar a evolução do discurso romanesco e os fatores que determinaram o surgimento do romance, afirma que "o cômico destruiu a distância épica e pôs-se a explorar o homem, com liberdade e de maneira familiar, a virá-lo do avesso, a denunciar a disparidade entre sua aparência e seu fundo". Ou seja, a primeira forma de subversão ao herói épico se realizou por meio do riso.

A denominação anti-herói, na ficção, decorreu da representação de personagens instalados na estrutura do texto, considerado anti-heróico exatamente porque não se enquadrava nos modelos clássicos. Ocorreu, então, uma crescente humanização do herói, representado por um ser que vivia num mundo hostil, às voltas com as dificuldades existenciais, tendo que vencer a adversidade e o infortúnio.

Campbell (2007, p. 373), refletindo sobre a missão do herói na modernidade, afirma que o heroísmo "deve configurar-se como uma busca destinada a trazer outra vez à luz a Atlântida perdida da alma coordenada". Isto porque, nos dias de hoje, o mundo tornou-se global e os homens não podem mais pensar apenas nos limites de suas nações. São protagonistas fracos, incompetentes, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes, capazes de questionar e resistir, proporcionando o ensejo de reflexão sobre a fragilidade do conceito de heroísmo.

O caráter revolucionário das narrativas que têm como protagonista um indivíduo subversivo, dá origem à crítica dos valores socialmente aceitos e gera rejeição da sociedade. Daí as implicações éticas e políticas envolvidas nesse processo. Dessa forma, o anti-herói não é simplesmente a representação do fracasso, do não-exemplar, seu desempenho mostra uma aproximação mais fiel às dimensões da condição humana, trazendo-o para o cotidiano da vida normal onde se travam verdadeiras lutas, vindo à tona outro tipo de odisseia: a do conflito interior, a do individual. Contraditório, paradoxal, sua função passou a ser a de questionar, denunciar, criticar, parodiar a sociedade, seus padrões morais vigentes e, até mesmo, o cânone literário.

O nascimento desse novo modo de representação da classe heróica permitiu a abordagem do prosaico, da vida cotidiana, da experiência e da ação da vida comum, dos temas ligados à individualidade, recusando as temáticas clássicas que tinham como centro a vida da coletividade.

Segundo Hobsbawm e Ranger (1997, p. 73), no século XVIII e XIX, as sociedades não mais se centralizaram na comunidade, o homem não se sentia mais parte de uma coletividade, tornando-se uma entidade independente. É o surgimento da noção de indivíduo que marcou a visão moderna de mundo, dando início à era da burguesia.

Essa nova forma de representação remete à paródia que Linda Hutcheon (1985, p. 47-48) conceituou, enfatizando a sugestão de intimidade, em vez de contraste. A paródia normalmente se refere a uma produção ou outro texto, como resposta a outro texto

(intertextualidade). Para ela, a paródia é uma relação formal ou estrutural entre dois textos, um modo de chegar a um acordo com os textos do passado, uma forma de homenagear o texto anterior, ou seja, sua proposta ampliou o conceito de paródia, desmistificando a crença de que ele remete ao gênero cômico ou ao ridículo, isto é, que ela não se realiza apenas através do riso ou da exposição do ridículo. A paródia, nessa perspectiva, confronta uma multiplicidade de visões, explicitando o processo de construção do texto.

O ato de parodiar não constitui recurso estilístico recente, pois ele existe desde a Antiguidade Clássica, embora fosse classificado como vulgar, inferior, um estilo "baixo", porque fazia uso de um registro familiar. George Luckács (1999, p. 99) afirma que o romance moderno nascido com Cervantes e Rabelais, traz em seu bojo o "herói problemático", indivíduo situado numa sociedade capitalista, em busca de valores autênticos, num mundo degradado. Esse herói é contraditório, marcado pelo conflito interior, apresenta uma trajetória angustiante, tendo em seu interior sentimentos como o medo, a raiva, o sofrimento, o perdão, o amor, a bondade e a solidariedade, ou seja, trata-se de um ser dividido entre o bem e o mal. Nessa esteira de divisão e contradição entra um determinado tipo de herói. Vamos a ele no próximo item.

2.2 O herói nacional

Vimos até aqui que a imagem, as características físicas e psicológicas do herói tanto na literatura italiana como na ocidental passou por intensas modificações com o passar do tempo, desde a Antiguidade até nossos dias. Os temas abordados nessas narrativas foram continuamente revisados para adequação à realidade sócio-cultural.

A história da literatura fornece inúmeros exemplos da tradição heróica na narrativa romanesca e poética. O mais antigo modelo de herói que influenciou a literatura e as artes em geral desde a Antiguidade é o encontrado nos poemas homéricos, com arquétipos da literatura latina, sendo Ulisses o seu mais vivo representante. Aquiles encarna o modelo de herói guerreiro dotado de força descomunal, mas suas ações, muitas vezes, são marcadas pela irracionalidade. A Eneas, outro exemplo de herói clássico, personagem criado por Virgilio, se atribui a criação da estirpe romana.

Durante a Idade Média, a literatura grega e latina, foi deixada de lado pelos intelectuais. No entanto, as novelas de cavalaria, de certa forma, recuperam esse modelo de herói mítico, cantado nas canções de gesta. O interesse pela cultura antiga renasceu nos séculos XIII e XIV, período que marca o renascimento da cultura humanística inaugurada por Dante e Petrarca. Dante é o herói de *A divina comédia*, que cumpre uma longa viagem ao além, em busca da redenção dos pecadores.

No século XVI, a espiritualidade será o tema da obra de Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata* (1581), na qual se narra os feitos heróicos das cruzadas cristãs, sob o comando de Goffredo di Buglione, combatente na Terra Santa para libertá-la dos mussulmanos. Impregnada de heróis valorosos, imbuídos de paixões humanas, revelando seus dotes guerreiros superiores. Orlando Furioso (1516, 1521, 1532), de Ludovico Ariosto, é o antecedente desse herói, inspirado no classicismo, mas com lampejos de ironia.

No século XVIII, ressurgem os ideais patrióticos, permeados por uma constante volta ao passado. Nesse tempo, Ugo Foscolo cria o herói de seu tempo, com o objetivo de transformá-lo num modelo de vida. No romance espistolar de sua autoria, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), o protagonista se mata porque não acredita mais nos antigos ideais, desiludido em relação à pátria que buscava defender e pelo abandono da mulher amada que se casara com um homem rico.

Segundo Jossa (2013, p. 51), em 1877, o escultor Ettore Ferrari, a quem se deve a criação de grandes obras em homenagem aos heróis do Renascimento italiano, projetou construir um monumento a Jacopo Ortis, sem nunca realizá-lo. A trajetória de Jacopo constitui uma reflexão sobre o heroísmo e a verdade, tendo sido tomado como um potencial modelo de herói nacional, representante da liberdade e da democracia. A morte trágica, a renúncia e a derrota o aproximariam do mito. O fim do personagem, no entanto, não revela triunfo e glória, restando-lhe a categoria de herói literário.

O nascimento da idade da fundação das nações e dos nacionalismos favoreceu a construção de um herói coletivo do tipo literário, de origem longínqua, de caráter mítico, ideal e simbólico. A função do herói nacional é a de fornecer a narração de uma história comum em que todos possam se reconhecer, conjugando passado e presente, garantindo uma distância mítica sem necessariamente implicar a reconstrução histórica.

Para Anderson (2008, p. 55-64), a identidade nacional de um povo nasce e se forma no universo da representação, enquanto imagem. Esse estudioso afirma que o entendimento da "gênese da comunidade imaginada de nação" depende do estudo do florescimento na Europa do século XVIII de dois importantes produtos culturais: o romance e o jornal, os quais contribuíram para difundir e solidificar a "imaginação nacional", por meio do "movimento de um herói [...] percorrendo uma paisagem sociológica de uma fixidez que amalgama o mundo interno do romance ao mundo externo".

Anderson (2008, p. 67) aponta para uma analogia entre a forma do jornal e a do livro, cuja convenção aproxima-se da literária e do ficcional, como o mercado editorial e o de consumo, assinalando a sua alta tiragem e efemeridade. Segundo ele, a leitura do jornal é, para o homem moderno, praticamente uma substituição das orações matinais.

> O leitor do jornal, ao ver réplicas idênticas sendo consumidas no metrô, no barbeiro ou no bairro em que mora, reassegura-se continuamente das raízes visíveis do mundo imaginado na vida cotidiana. Como em *Noli me tangere* [22], a ficção se infiltra contínua e silenciosa na realidade, criando aquela admirável confiança da comunidade no anonimato que constitui a marca registrada das nações modernas. (ANDERSON, 2008, p. 68)

Assim, a ideia de nação é produto de uma projeção imaginária coletiva que encontra na literatura a sua expressão, por meio da criação de personagens que encarnam a figura heróica que representa a nação inteira, sedimentando no imaginário coletivo a visão de um passado mítico comum, porque nele podem se reconhecer. O herói nacional representa a comunidade. É o símbolo dos valores e dos ideais, patrimônio da sociedade. A gesta desse herói se caracteriza, sobretudo, pelo enfrentamento de qualquer perigo e pela capacidade de se sacrificar pela pátria, movido por um sublime sentimento de altruísmo.

Segundo Jossa (2013, p. 5), a literatura que fundou o herói nacional forneceu uma narrativa, uma história comum na qual todos se reconheceram, garantindo uma distância mítica que possibilitou uma identificação e desenvolveu um horizonte emotivo coletivo, passando do plano dos fatos ao do mito. Essa foi uma concepção instaurada a partir do século XVIII e XIX, pela Historiografia e Filosofia. A nação fornecia o quadro de pertencimento comum e a literatura se responsabilizava pela construção de um modelo

[22] Do latim: "Não me toques".

heróico, confirmando a mitologia tradicional, envolvendo-o com uma aura de sacralidade que transcendia o plano religioso.

Vejamos como esse autor enunciou seu pensamento:

> *La realtà storica dell'eroe non si reduce certo alle gesta o alle imprese che lo hanno reso eroico. La sua funzione simbolica e rappresentativa dipende però esclusivamente da quelle gesta e imprese* [...] *passando dal piano dei fatti a quello del mito. Perché l'eroe funzioni nell'immaginario collettivo va reso inconoscibile sul piano di realtà e perfettamente evidente su quello della leggenda. Unendo la nazione, che fornisce il quadro dell'appartenenza comune, e la letteratura, che dà un'aura di sacralità, una leggenda sffatta porta alla costruzione di un modello eroico collettivo, che conferma le mitologie tradizionali e le traspone su piano religioso*.[23] (JOSSA, 2013, p. 6)

A cultura italiana pós-*Risorgimento*[24], afirma Jossa, nessa conjunção entre heroísmo e nacionalismo em chave patriótica, foi edificando progressivamente um culto ao herói, mitificando o passado a fim de torná-lo digno de veneração. Os três mentores desse processo foram os poetas da Itália unida: Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio. Carducci se autodefiniu como o poeta patriota por excelência e D'Annunzio anunciou que a poesia não deveria ser apenas fonte de inspiração heróica, mas também seria o único instrumento de reconhecimento do heroísmo. Giovanni Pascoli reivindicou a utilidade moral e civil da poesia. Sua obra foi percorrida pela tensão entre a velha tradição classista e as novas temáticas decadentes, com intensa revisitação ao mundo clássico grego, latino cristão e seus mitos. Para eles, à sociedade desprovida de ordem, à juventude contaminada pela doença da vontade, a única solução estaria na criação de um herói nacional capaz de conduzir a nação, por meio da imitação, subordinação e obediência. Um herói para ser imitado. Portanto, esse herói teria uma função política unificante, de subordinação e controle das massas. Dante e Garibaldi[25]

[23] A realidade histórica do herói não se reduz a obras ou ações que o tenham tornado heróico. Sua função simbólica e representativa depende, porém, exclusivamente delas [...] passando do plano dos fatos ao do mito. Para que o herói funcione no imaginário coletivo, deve ser incognoscível na realidade e perfeitamente claro no plano da lenda. Unindo a nação, que fornece o quadro de pertencimento comum e a literatura, que dá uma aura de sacralidade, uma lenda leva à construção de um modelo heróico, coletivo, que confirma as mitologias tradicionais e as transpõe sob o plano religioso. (tradução nossa)

[24] O *Risorgimento* foi um movimento na história italiana que, entre 1815-1870, buscou a unificação dos estados, quando nos anos 1859-1861 se formou a Nação-Estado concluída com a declaração de um Reino de Itália, completada com a anexação de Roma, antes, a capital dos Estados Pontifícios.

[25] Giuseppe Garibaldi (1808-1882) Liderou a reunificação da Itália ao lado de Giuseppe Mazzini (1805-1872), ainda muito jovem. Lutou também na rebelião do Rio Grande do Sul, no Brasil. www.sohistoria.com.br/ acesso em 27/10/15 17h00

foram os dois grandes ícones da identidade nacional italiana, exaltados pelos poetas profetas.

Para consolidar o valor pedagógico da mitologia heróica na cultura italiana desse período, a escolarização, a educação das crianças teve papel fundamental. À educação coube a tarefa de ensinar ao povo italiano o sacrifício e o silêncio, o trabalho paciente e a devoção sem desejo de obter algo em troca. Um interessante modo de educação das crianças nesse sentido foi representado pelo personagem Pinoquio, criado por Carlo Collodi, em seu livro *As aventuras de Pinoquio* (1883), símbolo do heroísmo romântico do século XIX, largamente difundido na Itália e em outros países. Embora fosse uma narrativa escrita para crianças, ela traz em seu bojo ecos políticos, com objetivos pedagógicos e moralizantes. O personagem, um boneco de madeira humanizado, possuía todas as características para se tornar um modelo de herói coletivo.

A palavra *pinocchio* é de origem dialetal da Toscana e significa "semente", "germinação da natureza", portanto, estreitamente ligado à natureza, tangenciando a esfera mítica. Apartado da natureza humana, o personagem possui superioridade natural e moral, carrega consigo o mistério do nascimento, avizinhando-se do ideal de heroísmo nacional fundado em poucos e simples valores éticos e familiares e foi efetivamente usado como herói nacional pela retórica patriótica e nacionalista nos anos fascistas.

Implícito na criação desse herói está o objetivo de controle das massas, uma solução autoritária para resolver as contradições da sociedade, tornando-a débil e passiva. Escreve Jossa (2013, p. 25) que o herói nacional nasceu sob uma lógica conservadora, invocando símbolos para representar o ideal, de modo a agir sem modificar as condições políticas.

Jossa (2013, p. IX), refletindo sobre a questão italiana, constata que a ausência de um herói nacional de origem literária nos dois últimos séculos pode ser entendida como uma resistência do personagem a uma instrumentação política, em tensão anti-heróica. Isto porque os personagens da grande literatura italiana são mais humanos que divinos. A palavra "*senza*", para ele, tem marcado grande parte dos escritos sobre a Itália, traduzindo um sentimento de ausência: um país sem memória, história, passado, experiência, grandeza, dignidade, entre outras. Em seu livro, *Un paese senza eroi*, pretende inaugurar uma mudança de paradigma, propondo que essa falta possa ser entendida como

diversidade em relação à hegemonia cultural, que nem sempre constituem modelos a seguir ou imitar.

A fundação do herói nacional, como mencionamos, situa-se no período entre os séculos XVIII e XIX, e o grande modelo heróico da filosofia desse período foi o super-homem de Nietzche, anunciado em 1883.

Nessa perspectiva, o herói resultou num instrumento de controle das massas por parte da oligarquia burguesa e liberal. O projeto do herói nacional propunha um espírito de adoração, exaltação no plano emotivo e obediência no plano político, assim como renúncia ao senso crítico. Fundador de uma mitologia heróica na literatura italiana, D'Annunzio construiu o mito do herói mediterrâneo, um novo Ulisses, capaz de recuperar a pureza da humanidade corrompida. Para a realização da unidade nacional, apregoava que deveria haver um retorno aos clássicos e uma língua que possuísse dignidade literária, reportando-se ao glorioso passado dos anos de Dante, do Renascimento italiano e à mitologia greco-latina. Seus escritos construíram uma possibilidade de recriação de um herói mediterrâneo, ou o último magnânimo Eneias, capaz de restaurar a pureza da humanidade corrompida pela história, em estreita relação com Deus, numa perspectiva étnica e nacional.

Squarotti (1991, p. 475-478) escreve que Gabriele D'Annunzio (1863-1938) exerceu grande influência sobre a literatura e sobre os costumes italianos. Sua vida pública foi atribulada, com inúmeras experiências amorosas e participação intensa na vida política da Itália. Em Roma, iniciou uma brilhante carreira literária e humana. Foi o porta-voz, na imprensa, da aristocracia e participante ativo da vida mundana. Durante a guerra de 1915-1918, como literato-herói, fundou uma imagem exemplar de individualidade que influenciou a juventude italiana. Sua produção literária compreende o trabalho com a poesia, romance, teatro, prosa autobiográfica, transitando do Verismo ao Simbolismo. D'annunzio publicou também poesias, novelas e se dedicou aos prazeres e à conquista do sucesso. De sua vastíssima obra, destacamos o romance *Il piacere* (1889), no qual o autor descreve a crise da época e da sociedade romana de seu tempo. A narrativa se desenvolve em torno do protagonista Andrea Sperelli, um aristocrata, suas conquistas amorosas, o desejo de fazer da própria vida uma obra de arte e, no fundo, mostra a fragilidade e os limites do homem. Trata-se de um herói decadente, que coloca os prazeres mundanos e a sensualidade à frente da moral e dos deveres.

Segundo Jossa (2013, p. 141), a combinação de heroísmo clássico com o romântico, num personagem movido por força física e habilidade esportiva tornam Sperelli um candidato a representar o herói moderno. No entanto, afirma o crítico, a natureza heróica é negada pelo fato de ele ter-se deixado dominar pela sensualidade e egoísmo, aproximando-se muito mais da categoria da humanidade. Daí a impossibilidade de a literatura o acolher sobre o plano simbólico e colocá-lo no panteão heróico.

Afirma Jossa (2013, p. 150), que Sperelli tinha tudo para se tornar um modelo exemplar e coletivo devido à identificação com seu criador, celebrado como um herói nacional. Segundo esse crítico, há quem defenda a grandeza histórica e a influência de D'Annunzio sobre a cultura, o imaginário e a mentalidade italiana, colocando-o ao lado de escritores como Dante e Maquiavel, nesse quesito. De fato, o danunzianismo tornou-se moda e costume, exaltado e imitado pela burguesia ambiciosa e megalômana, sobretudo após a aparição do super-homem, que representava o sonho de grandeza da Itália. Foi aplaudido como modelo de vida da alta burguesia aristocrática, pela exaltação do individualismo e pelo seu sonho de vontade heróica num momento extremamente difícil da vida nacional italiana.

D'Annunzio debateu e adaptou a filosofia de Nietzche sobre a figura do super-homem como fundador de uma nova humanidade, portador do axioma de que caberia a poucos homens superiores lutar por uma nova política do Estado italiano, uma política de domínio sobre o mundo, numa espécie de novo império, como o da antiga Roma.

Contrapondo-se a esse herói, surgiram, na literatura ocidental dos séculos XIX e XX, personagens cujas atuações negativas abalaram e desestabilizaram o modo heróico de representação. Brombert (2002, p. 16) confirma que a crítica ao modelo heróico não é recente, pois há muito que a natureza moral do herói vem sendo colocada em xeque, por meio de questionamentos da sua natureza, sua moral e a ética que movimenta o heroísmo de suas ações.

São protagonistas que subvertem o ambicioso modelo comum proposto pelos heróis míticos que povoam o nosso imaginário. Assim, o culto do herói que alimenta ilusões vem sendo amplamente denunciado, mostrando uma crescente desconfiança dos valores que impulsionaram seus feitos, repudiando a retórica heróica. São heróis absolutamente humanos, cuja postura opositora aos modelos clássicos traz implicações morais e políticas.

Na literatura italiana, contrapondo-se ao modelo heróico tradicional, com o qual o italiano deveria se identificar criou-se personagens sem ambições divinas, por escritores movidos pela autoconsciência autoral de que uma nação que necessita de um herói para imitar e idolatrar cria uma cultura débil, populista, desvinculada da ética, sem consciência civil. Esses personagens, classificados como anti-heróis, se revelam o "*vero e unico protagonista della sua vita e della sua esperienza, riconquistando in tal modo una dimensione parcialmente 'eroica*' (Jossa, 2013, p. 196, destaque do autor)".[26] Isto porque, a nosso ver, esses protagonistas se ligam à realidade social e cultural da nação, promovendo a verdadeira identificação com o leitor.

As referências acima, acreditamos, justificam a proposta de efetuarmos uma reflexão entre a criação artística de Italo Svevo, no que tange à composição dos protagonistas dos romances mencionados e a mitologia grega, berço do herói clássico, bem como suas relações paródicas, algumas vezes pelo viés humorístico, com as propostas de construção de um herói nacional.

Na representação do herói sveviano encontram-se inúmeras características que parodiam o cânone, a tradição mítica do herói, bem como o mito do super-homem, trazendo em seu bojo uma visão altamente crítica da realidade, da sociedade, da burguesia italiana de seu tempo. A perspectiva heróica é negada tendo em vista que os personagens são o avesso da ideia de herói exemplar.

O herói criado por Italo Svevo, fragmentado e impotente, transita da inépcia, à senilidade e à doença, prisioneiro da feroz engrenagem da sociedade moderna, uma sociedade em crise de valores que culminou na Primeira Guerra Mundial. Alfonso Nitti, personagem do romance *Uma vida* (1892) e Emilio Brentani, de *Senilidade* (1898), mostram o fracasso do começo ao fim de suas histórias. Constituem metáforas da incapacidade à vida que expressam a crise do personagem que reflete a do homem contemporâneo, tal como o personagem-narrador do terceiro romance *A consciência de Zeno* (1923). Texto híbrido, misto de autobiografia e diário, no qual o narrador rememora o passado por meio da escrita, como forma de se curar de suas neuroses.

A visão de Italo Svevo se mostra ao longo da evolução de seu processo de escrita: a autoconsciência narrativa, a relação intertextual, irônica e paródica que os seus textos estabelecem com as tradições históricas da literatura da Itália, trazendo no interior de suas

[26] Único e verdadeiro protagonista de sua vida e sua experiência, reconquistando assim uma dimensão parcialmente heróica. (tradução nossa)

narrativas ressonâncias de um heroísmo já vencido pelo individualismo e pela lei da mais crua sobrevivência num mundo cada vez mais hostil.

2.3 Mitos, Paródia, Ironia e Humorismo nos romances

Nos romances *Uma vida*, *Senilidade* e *A consciência de Zeno*, o autor realiza um diálogo crítico com a história italiana, seus mitos constitutivos, herdados do Império romano, com a mitologia greco-romana, a tradição literária italiana e mundial, cuja singularidade se impõe por meio de marcas típicas como o subjetivismo e o registro poético da interioridade. Este trabalho lança um olhar sobre a relação paródica que o autor estabelece, por meio da ficção, com a história e a trajetória do herói mitológico, algumas vezes de forma irônica e humorística propondo uma nova compreensão do mundo, ao mostrar os acontecimentos e as situações vividas pelas personagens que o habitam.

Para tanto, tomamos como base teórica os estudos sobre a paródia desenvolvidos por Linda Hutcheon (1985), que contempla um paralelismo associado à diferença irônica, um modelo de imitação caracterizado pela distância crítica, nem sempre constituído na forma de riso, um fenômeno que envolve a recontextualização de modelos e a consequente alteração de sentidos uma vez que nosso objetivo é discutir o papel da ironia como recurso discursivo, de que forma ele atua na narrativa e se torna um instrumento da crítica e de denúncia social; Jameson (1992), crítico literário que defende a apreensão das relações entre as circunstâncias históricas de um texto e seu conteúdo, afirmando que todos eles, não apenas os literários possuem traços da existência histórica e social, seus conflitos e contradições; e as reflexões de Campbell (2007), que, na obra *O herói de mil faces*, nos ensina que a viagem do herói constitui um modelo, presente na vida do homem e no mundo da narração, estendido a várias realidades e também um modo de retomar o diálogo entre presente e passado.

Para nós, Svevo retoma de forma irônica este modelo de herói mitológico em seus romances, por meio da inversão, estabelecendo uma diferença paródica em relação ao modelo do herói. Nas palavras de Hutcheon (1985, p. 19), “não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança”, numa abordagem criativa da tradição.

A questão da ironia remonta à Grécia antiga, designando um tipo de comportamento fingido, considerado imoral, cujo principal representante foi Sócrates (século V a. C.). Seu método foi consagrado na história da filosofia como "ironia socrática". No entanto, seu objetivo era ensinar as pessoas a se livrar das ilusões, julgarem-se a si mesmas e adquirir consciência da própria ignorância.

A Retórica clássica utilizava o recurso da ironia para provocar impacto em suas argumentações e impressionar os interlocutores. O sucesso de um orador estava estreitamente vinculado à capacidade de utilização da estratégia que, ao final, deveria suscitar o riso. Assim, ficam evidentes as relações de contiguidade entre ironia, humor e sarcasmo.

Na literatura, Muecke (1995, p. 58) defende a visão retórica em relação à ironia, ao afirmar que "a ironia instrumental é um jogo para dois jogadores" e que "o ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado 'transliteral' não expresso de significação contrastante".

Esse teórico (1995, p. 65) enfatiza o caráter dúplice do fenômeno ao afirmar que, se existe ironia, o leitor deve reconhecer como "falso" aquilo que é representado como "verdadeiro", "realidades coexistentes, mas irreconciliáveis", despertando a "curiosa sensação especial de paradoxo, do ambivalente e do ambíguo, do impossível tornado efetivo, de uma dupla realidade contraditória".

Trata-se, portanto, de um discurso caracterizado pela ambiguidade, pois não se explicita totalmente, veiculando suas verdades, mas não de maneira literal. O contraste e até mesmo o paradoxo é propriedade da ironia, uma figura da retórica mobilizada para dizer o contrário do que se diz, funcionando como instrumento de denúncia ou para gerar polêmica em relação a outros discursos ao instaurar pontos de vista diversos sobre eles.

A compreensão da mensagem ou das ideias contidas nessa modalidade de discurso exige um leitor capaz de depreender no interior do texto a existência de vozes que se chocam: é o leitor sendo convocado a participar da construção de sentidos do texto.

Desde a Antiguidade até os dias de hoje, o conceito de ironia sofreu transformações, notadamente no Romantismo. A ironia romântica resulta da intervenção de um narrador em seu relato, trata-se da intromissão do narrador na narrativa, emitindo opiniões, tecendo críticas, desmentidos ou até elaborando reflexões sobre o fazer literário.

Beth Brait (1996, p.15-16) afirma que o discurso irônico "posssibilita o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos, encobertos pelos discursos mais sérios e, muitas vezes, bem menos críticos". Para ela, trata-se de um procedimento intertextual, interdiscursivo, cujos efeitos de sentido podem ser o de dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento da objetividade de outros classificados como neutros, ressaltando a ambiguidade como o traço instaurador do riso e do humor na perspectiva irônica.

Brait (1996, p. 29) destaca, ainda, a ironia como "o meio que a arte tem de se autorrepresentar", estabelecendo uma articulação entre filosofia e estilo literário. Além disso, essa autora menciona os aspectos caracterizadores desse conceito: a ideia de contradição, de duplicidade de sentidos como traço essencial a um discurso dialógico, instaurando uma distância entre aquilo que é dito e o que é entendido, bem como a existência de um leitor disponível, apto a captar os sentidos contraditórios expressos nesse discurso.

Moisés, no *Dicionário de termos literários* (2009, p. 41), expõe diversas visões sobre o assunto, o que demonstra as dificuldades relativas a uma definição unívoca, como podemos concluir da citação abaixo:

> A complexidade da comunicação irônica em literatura simboliza exemplarmente a própria complexidade da literatura em geral. A tal ponto que se pode indagar se a questão da ironia não tende, à medida que avançamos na pesquisa, a diluir-se numa questão mais vasta, se a ironia não é a própria *literatura*, toda a literatura [...] a própria essência do ato literário.

Tendo em vista que nas obras em estudo a ironia é fator determinante na construção dos sentidos do texto e que, muitas vezes, esse recurso leva ao riso amargo, tomamos também as reflexões de Luigi Pirandello, importante dramaturgo e romancista italiano, em sua obra *O humorismo* (1996, p. 22-26), na qual analisa a natureza do humor, a partir da literatura e da Filosofia, distinguindo-o do cômico.

Segundo esse estudioso e literato, deve-se à Retórica, enquanto conjunto de regras e princípios da poética, fundada na chamada tradição, a escassa produção de uma literatura humorística na Itália. Muitos escritores com inclinação a esse estilo não puderam dar-lhe expressão, devido a obrigação de respeitar as leis da composição poética, uma vez que, o humorismo se caracteriza, sobretudo, por desconstruir, desordenar e discordar dessa escola.

Nessa obra, o autor afirma que "há uma babilônica confusão na interpretação da palavra *humorismo*" (grifo do autor). Pois muitos entendem que a escrita humorística seja aquela que provoca o riso, assim como se considera o cômico, o burlesco, o satírico, o trivial, a farsa, a caricatura, como humorismo. Para ele, há sim, certo parentesco entre ironia e humorismo, "um quê de burla e de mordaz". Suas reflexões levam-no a concluir que a essência do humorismo reside numa certa contradição existente entre a vida real e o ideal humano, ou entre aquilo que aspiramos e a constatação de nossas fraquezas e misérias, isto é, que o riso pode traduzir a dor e o pranto. Na vida mesma, quantas pessoas não há que se utilizam da máscara da alegria e do riso para esconder as dores da alma?

A linha que separa o cômico do humorístico é tênue, somente a percepção do "contrário", que ocorre pela reflexão diante de um fato inicialmente julgado como cômico, que leva ao "sentimento do contrário", produz o humorístico. Assim, de uma representação cômica pode derivar um sentimento que impede o riso, torna-o amargo. O sentimento do contrário emana da representação; essa comicidade é fruto do sentimento do contrário gerado no poeta pela especial atividade da reflexão sobre o primeiro sentimento mantido escondido.

Pirandello afirma que o humorista não reconhece herói. O herói é resultado da lenda e da história, numa operação de recomposição na unidade aquilo que é múltiplo, que se propõe a ordenar o caos. Esta é uma forma de idealismo, porque pressupõe que a realidade pode ser explicada, descrita em termos racionais, por meio de ideias e de conceitos. O herói humorístico é a antítese do herói tradicional.

Ao final de suas análises, Pirandello (1996, p.169-170) conclui que "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". O sentimento do contrário provoca a reflexão e a capacidade de mudar o ponto de vista.

Para nós, a ironia consiste num método ou um procedimento estilístico que permite interpretar uma verdade, negá-la em efetuar um julgamento, a partir da percepção de um enunciado ambivalente.

2.4 O herói nos romances

2.4.1 *Uma Vida*

Italo Svevo deu início à análise ou à reflexão a respeito da realidade em seus escritos antes da publicação do primeiro romance *Uma vida*. Os primeiros contos, "Uma luta" e "O assassino da Via Belpoggio", já continham a representação da dificuldade de adaptar ao real que leva à marginalização social. Os protagonistas desses contos já mostravam como se sentiam incapazes de se adaptar aos modelos sociais vigentes e esboçavam a figura do inepto.

A história se organiza a partir da figura de um narrador onisciente nos termos de Pouillon (1974 p. 51-54). Esse teórico estabelece que o autor escolha entre as três possibilidades para articular a relação entre narrador e personagem: *a visão com*, a *visão por trás* e a *visão de fora*. A voz narrativa do romance *Uma Vida* em terceira pessoa tece os fios da trama, penetra na mente do personagem, conhecendo, assim, sua interioridade e seu destino, incluindo-se na categoria da *visão por trás*.

Ramos (2001, p. 69-71) no estudo *A representação em Memórias póstumas de Brás Cubas e A consciênca de Zeno*, refletindo sobre o ponto de vista nos dois romances, elabora "reflexões (des) confiáveis" e afirma que

> na evolução do romance como gênero, podemos perceber a busca pela ilusão da representação do real, criando perspectivas que favoreçam esse ilusionismo até sua radicalização, penetrando na própria mente humana, buscando ser tão real a ponto de tornar-se subjetiva, a partir do mergulho no consciente do homem (e até no inconsciente).

De fato, a literatura toma como ponto de partida a realidade e se reinsere na nela por meio do ato de leitura. O texto produzido é sempre parte inseparável da subjetividade de um narrador, mesmo naquelas histórias narradas a partir do ponto de vista externo, estruturadas em terceira pessoa. Assim, a objetividade, como a verdade é sempre relativa. A objetividade constitui apenas um simulacro.

A escolha do ponto de vista em terceira pessoa, de certa maneira, traduz a confiança da burguesia do século XIX na possibilidade de explicação racional dos acontecimentos sociais e das particularidades psicológicas que influenciam os atos individuais e humanos do sujeito em sociedade. No entanto, já se chamou a atenção para

os silêncios, as elipses, as indeterminações que pontuam a narrativa e sobre o fato de que o próprio enunciado, produto do ato de enunciação, mascara ou esconde a presença do autor implícito, categoria defendida por Wayne Booth, no seu livro *The rhetoric of fiction* (1961).

A partir dessas postulações, entendemos que, no romance em estudo, a opção pela pessoa verbal está para além do objetivo de criar a objetividade do discurso, pois, para o leitor, o nível de introspecção psicológica que permeia a narrativa confunde as duas figuras, ampliando a percepção do real, que não pode ser visto apenas de forma empírica.

Cabe aqui ressaltar o que o estudioso Bakhtin (1988, p. 417) afirma a respeito:

> O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam enrijecer. A romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais de sua vida ou fazer alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens pode polemizar abertamente com seus inimigos literários, etc.

Nesse excerto, Bakhtin sinaliza para a possibilidade de o autor se posicionar por trás do narrador, para fazer comentários, tornando-se, assim, um ente ficcional. É o que acontece no romance *Uma vida*, em cuja narrativa se observa a alternância da voz do narrador que comenta as ações dos personagens.

Pazzaglia (1992, p. 170) afirma que a técnica narrativa de Svevo, neste romance, revela intensa capacidade de dominar diversos influxos da literatura de seu tempo, ultrapassando a técnica naturalista, aproximando-se das sugestões decadentistas na representação do "inapto", do personagem que não dá conta de viver com os outros, devido à intensa auscultação de si mesmo, numa clara influência da filosofia shopenhauriana, falsificada e humanizada, conforme Svevo mesmo declarou em suas páginas autobiográficas.

Alfonso é um protagonista que partiu de sua terra natal em direção a Trieste, após conseguir um emprego no Banco Maller, por influência da governanta da casa Maller e amante do banqueiro, amiga de sua mãe, a Srta. Francesca. Sem resultado, tentou adaptar-se ao ambiente do trabalho bancário e da cidade, mas permaneceu prisioneiro das recordações e da nostalgia que lhe vinham da memória dos tempos de vida campestre. No banco, exercia um trabalho pouco estimulante, mal-remunerado, mecânico, fonte de

desprezo e humilhação. Tinha a cabeça cheia de sonhos de ascensão social e também aspirava fazer sucesso como escritor.

A caracterização psicológica do protagonista vinha expressa no título original do romance *Un inetto*, modificado pelo editor. O título *Una Vita*, aproximaria o romance à temática social de Maupassant.

A ironia se mostra na escolha do nome do seu nome: Alfonso Nitti, denominação que, na opinião de Brombert (2001, p. 95), deixa transparecer uma denotação negativa, na relação Nitti – Nix – Nihil – Nada – Ninguém.

Esse recurso pode ser constatado quando enfocamos, por exemplo, a carta à mãe, escrita pelo personagem, que inicia o romance, um dos poucos momentos em que o leitor entra em contato com os fatos por meio da voz do protagonista, escrita em primeira pessoa sem, no entanto, deixar de ecoar ao fundo, a presença do autor implícito.

Vejamos o início dessa missiva que revela o desejo do Alfonso de retornar ao seio materno:

> *Mamma mia,*
> *Iersera, appena, ricevetti la tua buona e bella lettera.*
> *Non dubitarne, per me il tuo grande carattere non ha segreti; anche quando non so decifrare una parola, comprendo o mi pare di comprendere cio che tu volesti facendo camminare a quel modo la penna. Rileggo molte volte le tue lettere; tanto semplice, tanto buone, somigliano a te; sono tue fotografie.* [27] (SVEVO, 1991, p. 29)

As cartas escritas de próprio punho se constituem num mecanismo para trazer à presença o emissor, aquele que escreve para um destinatário qualquer, mostrando a si mesmo, suas ideias, preocupações e pensamentos. Além disso, deixa transparecer nuance de sua personalidade, refletidos nas referências aos relacionamentos entrevistos no diálogo escrito.

Campbell (2007, p. 66) estabelece que a aventura do herói se inicie com um chamado, em que o horizonte familiar da vida será ultrapassado e que a passagem pelo primeiro limiar exigirá o despojamento de velhos conceitos, ideais e padrões de

[27] Mamãe,
Só ontem recebi sua carta tão bonita e boa. Não tenha dúvida, para mim sua letra graúda não tem segredos; mesmo quando não consigo decifrar uma palavra, compreendo ou acho que compreendo o que a senhora quis dizer ao deixar correr solta a pena. Leio e releio suas cartas; tão simples, tão boas, parecem-se com a senhora; são sua fotografia. (SVEVO, 1993, p. 13)

comportamento que não serão mais adequados à nova etapa da vida. Esse estágio da jornada mitológica foi por ele denominado de "chamado à aventura".

A nosso ver, os argumentos de Alfonso são calculados, a única vontade dele é voltar ao berço materno, numa clara tentativa de recusa ao chamado. Situação muito frequente encontrada em contos populares, no mito e na vida real.

Segundo Stasi (2009, p. 53), já nas primeiras linhas da carta se observa os atributos do herói clássico propriamente dito, pois o personagem é introduzido na narrativa envolto numa aura mítica quando se refere ao lugar de onde partiu descrito de maneira idílica, como podemos constatar no trecho seguinte:

> *Amo la carta persino sulla quale tu scrivi! La riconosco, è quella che spaccia il vecchio Creglingi, e, vedendola, ricordo la strada principale del nostro paesello, tortuosa ma linda. Mi ritrovo là ove si allarga una piazza nel cui mezzo sta la casa del Creglingi, bassa e piccola, col tetto in forma di cappello calabrese, tutta un solo buco, la bottega! Lui, dentro, affaccendato a vendere carta, chiodi, zozza, sigari e bolli, lento ma coi gesti agitati della persona che vuole far presto, servendo dieci persone ossia servendone una e invigilando sulle altre nove con l'occhio inquieto*.[28] (SVEVO, 1991, p. 29)

Concordamos com a interpretação da autora acima, porém, salientamos que a ironia pincelada sutilmente nas palavras iniciais dirigidas à mãe, por exemplo, quando o protagonista afirma que não dá conta de decifrar de pronto a escrita e que a letra é o retrato dela, ou quando sinaliza para a desconfiança que guia os gestos do Sr Creglingi no atendimento aos clientes de sua loja, possibilita uma leitura paródica da instância mítica instaurada no texto.

A nosso ver, a ironia se estende à paisagem quando Alfonso relaciona a má qualidade do papel em que a carta foi escrita à estrada principal da aldeia. A adjetivação "bem cuidada", inserida no texto atenua o tom irônico.

Na sequência da carta, o leitor percebe que Alfonso é um jovem pobre que desejava fazer fortuna na cidade, porém em seu íntimo havia um grande desprezo pelos habitantes do lugar, ou seja, ao mesmo tempo em que carregava em si um grande

[28] Gosto inclusive do papel no qual escreve! Chego a reconhecê-lo, é aquele que o velho Creglingi vende, não é? Ao vê-lo lembro da rua principal de nossa aldeia, tortuosa e tão bem cuidada. Vejo-me lá onde uma praça se insinua e, no meio dela, a casa do Creglingi, baixa, pequena, com o telhado em forma de chapéu da Calábria, um verdadeiro buraco, a loja! E, dentro, ele ocupado com o papel, os pregos, os charutos, os selos, a zozza, vagaroso mas com os movimentos bruscos de quem deseja ser rápido, servindo dez pessoas, quer dizer, servindo uma, mas perseguindo com o olhar inquieto as outras nove. (SVEVO, 1993, p. 13)

complexo de inferioridade, sentia-se superior aos outros, um verdadeiro titã. Isso transparece em cada linha de sua escrita:

> *Voglio dirti tutto! Non poco aumenta i miei dolori la superbia dei miei colleghi o dei miei capi. Forsi mi trattano dall'alto in basso perché vado vestito peggio di loro. Son tutti zerbinotti che passano metà della giornata allo specchio. Gente sciocca! Se mi dessero in mano un classico latino lo commenterei tutto, mentre essi non ne sanno il nome*.[29] (SVEVO, 1991, p. 30)

A jornada iniciática de Afonso na cidade vai sendo descrita na carta à mãe, num tom em desconformidade como caberia a um herói épico, pois ele mostra que não se adaptou ao espírito do capitalismo, o ambiente do trabalho no banco não o entusiasmava e lhe era hostil. Sua potência interior não se identifica com a nova realidade, ao contrário, é engolida por ela: a viagem de retorno do herói, como veremos, trará outra realidade, ao final de sua história, fazendo-o estrangeiro na sua própria comunidade. Alfonso se sentia incapaz de enfrentar os desafios que a nova vida impunha, os riscos o amedrontavam e ele não via a hora de fugir.

A nosso ver, o protagonista de *Uma vida* se aproxima do herói mitológico, por contraponto, dialogando com ele de forma paródica, quando foi projetado de sua terra natal, fora da natureza, para o tempo histórico e social. Da harmonia da comunidade campestre para a impessoalidade de um meio social formado por importante concentração populacional não agrícola e sua dinâmica de economia capitalista. Enfim, para trilhar uma estrada de hierarquia de classe e de *status*, de relações desiguais determinadas pelo poder; viver a experiência da exploração e das competições. O lugar da infância protegida, dos costumes sólidos e sóbrios *versus* a hipocrisia, o falso e o aparente.

Os *topoi* clássicos são anunciados na trajetória de Alfonso: a natureza contra a cultura, o originário contra a imbecilidade do moderno, o campo *versus* a cidade, os valores de uso contra os valores de troca, trabalho e moeda. Ele é o estrangeiro que vem de fora, de um lugar virgem e primigênio. A veste de um herói seria a representação daquele que leva junto a si a salvação e a cura para uma cidade atormentada. Viver na cidade grande e assumir uma atitude crítica em relação à vida que se levava lá, o

[29] Mas quero contar-lhe tudo: arrogância de meus colegas ou de meus chefes não ajuda a diminuir meus aborecimentos. Olham-me de cima para baixo porque se vestem melhor do que eu. São uns almofadinhas que passam metade do dia na frente do espelho. Uns boçais! Se me pusessem nas mãos um clássico latino eu saberia comentá-lo inteirinho e eles, nem o nome sabem. (SVEVO, 1993, p. 14)

aproxima da condição de herói. Ambas as narrativas têm em comum, portanto, o motivo de viagem.

Nas entrelinhas da carta à mãe, entrevemos a nostalgia de um passado feliz que, a nosso ver, remete ao tempo de uma Itália camponesa não poluída, não contaminada pelas transformações sociais e o mito da infância vivida em meio à natureza; a felicidade e a liberdade.

Della Loggia (1998, p. 22) esclarece que remonta à Antiguidade, exercitada pela cultura clássica, espalhando-se pela Europa e terras distantes, até os albores da era contemporânea, uma imagem idílica do território italiano, isto é, o mito de uma terra feliz, uma terra benigna que produzia, quase sem necessidade do trabalho humano, frutos e alimentos à vontade.

No contraponto entre a realidade e a harmonia mágica da recordação da infância, quando Alfonso era apenas um estudante, surge a figura do pai que então se responsabilizava por tudo. O campo simboliza o espaço social estável, onde seus habitantes são todos mais ou menos iguais, onde não há competição nem classes sociais, assim como, geralmente, não há mistura de etnias.

Vejamos um trecho da carta na qual o personagem revela essa nostalgia:

> *Di più ho veramente bisogno di respirare la nostra buona aria pura che a noi giunge direttamente dalla fabrica. Qui respirano certa aria densa, affumicata, che, al mio arrivo, ho veduto poggiare sulla città, greve, in forma di un enorme cono, come sul nostro stagno il vapore d'inverno, il quale però si sa che cosa sia; è piu puro. Gli altri che stanno qui sono tutti o quase tutti lieti e tranquilli perché non sanno che altrove si possa vivere tanto meglio. Credo che da studente io vi sia stato più contento perché c'era con me papà che provvedeva lui a tutto e meglio di quanto io sappia. È ben vero ch'egli disponeva di più denari. Basterebbe a rendermi infelice la piccolezza della mia stanza. A casa la destinerei alle oche!*[30] (SVEVO, 1991, p. 29)

Parece-nos que o jogo enunciativo mostra que a relação mãe-filho simboliza as duas realidades (campo-cidade) incompatíveis, metaforizada, sobretudo, pela relação de

[30] Além do mais, sinto realmente falta do bom ar puro que nos chega direto da fábrica. Aqui se respira um ar denso, carregado da fumaça que vi baixar sobre a cidade no dia de minha chegada, pesado, em forma de um cone enorme, como o vapor do inverno sobre o pântano, só que este a gente conhece o que é; é mais puro. As pessoas daqui vivem todas ou quase todas tranquilas e satisfeitas porque não sabem que em outros lugares pode-se viver muito melhor. Acho que me sentia melhor quando era estudante, porque papai estava comigo e era quem cuidava de tudo, muito melhor do que eu. É verdade que tinha mais dinheiro do que eu. Só o tamanho do meu atual quarto já bastaria para me fazer infeliz. Em casa, abrigaria os patos! (SVEVO, 1993, p. 13-14)

oposição entre o ar puro, "vindo direto da fábrica", da natureza e o poluído, da cidade. O procedimento discursivo desvenda aspectos da geografia da península italiana: as regiões alagadas pantanosas (*maremme*) que, segundo Della Loggia (1998, p. 21-26), até o momento da Unidade Nacional, ocupava um quarto de todo o território toscano; eram regiões que tornavam impossível o cultivo da terra, além de ser origem de doenças como a malária. Quadro ambiental que contrasta com a célebre metáfora que fez da Itália "o jardim da Europa" e que somente se alterou no século XX.

Geralmente, o herói mitológico valoriza a família e suas origens, como parece estar demonstrado na carta à mãe. No entanto, não demorou muito para Alfonso diminuir o valor dessa relação afetiva ao se mostrar envergonhado da escrita dela, como o narrador assinala na sequência do discurso: "*si vergognava di quella brutta scrittura e di quel brutto stile*"[31] (SVEVO, 1991, p. 36).

Se Alfonso se envergonhava de suas origens, da figura materna, como observamos acima, a mãe referendava a simbologia da maternidade, mas não gostava de escrever. Isso vem ilustrado pelo narrador sobre a frequência com que ambos se correspondiam: "*La signora Carolina scriveva ad Alfonso con grande regolarità. Dalle sue lettere trapelava la noia di scrivere e che non c'era che l'alta idea ch'ella s'era fatta della maternità per indurla ad inviare con regolarità al figliolo le due paginette delle sue zampe di mosca*"[32] (SVEVO, 1991, p. 95).

A trajetória da vida heróica prevê sempre a passagem por provas, a humilhação antecede a glória. Alfonso se sentia frustrado no ambiente do trabalho, numa rotina que não se encaixava em seu perfil; a arrogância dos colegas e chefes despertava nele sentimentos de inferioridade e marginalização. De fato, o herói não prova seu carisma, não se afirma em sua missão profissional no labirinto iniciático que deveria resultar num destino público.

O narrador explica, no capítulo sétimo, que Alfonso já chegara à cidade com sentimentos pré-concebidos sobre os seus habitantes. Em sua concepção, eram seres fracos física e moralmente, com hábitos sexuais pervertidos e ele não desejava se tornar um deles, por isso, se sentia diferente. Sobre a relação homem/mulher, seus ideiais

[31] Envergonhava-se daqueles garranchos do estilo dela. (SVEVO, 1993, p. 24)
[32] A senhora Carolina escrevia para Alfonso com grande regularidade. De suas cartas transpirava o tédio de escrever e a única coisa que a levava a enviar com regularidade ao filho duas páginas cheias de garranchinhos era o elevado conceito que tinha da maternidade. (SVEVO, 1993, p. 106)

amorosos eram tradicionais. Acreditava que a mulher deveria ser objeto de adoração e ele se mantinha puro para ser digno de se colocar aos pés da amada. Estava convicto de que havia adquirido maturidade para isso durante sua vida solitária terra natal, num claro diálogo com o herói cavalheiresco. Paradoxalmente, na sequência da narração verificamos que esse ideal permaneceu apenas na teoria, pois ele reprimia os impulsos sexuais à custa de muito esforço, por meio do estudo. As poucas tentativas de aproximação ao sexo feminino fracassaram pela timidez, dúvidas e hesitações. A insegurança, traço marcante de sua personalidade, o impedia de levar a termo qualquer aventura amorosa, todas abandonadas a meio caminho.

A avaliação negativa de Alfonso sobre seus colegas de trabalho, mencionada na carta à mãe, é detalhada nas próximas páginas do romance, dedicadas a expor ironicamente a rotina do trabalho que executava no banco. Enquanto o protagonista se perdia e se alheava em meio a tantos papéis, os outros trabalhadores cumpriam uma jornada dura e extenuante. Luigi Miceni, Sanneo, o chefe da correspondência, Starringer, Giaccomo, Ballina, todos eles se dedicavam a um expediente diário que, muitas vezes, passava de dez horas e inclusive aos domingos. São caricaturas do modelo financeiro tradicional, vivendo num labiríntico mundo escuro de rivalidades e competição. Consoante Cavaglion (2000, p. 71), a empressa Maller é descrita no romance com todas as características de uma firma comercial judaica triestina do século XIX.

Alfonso é um jovem que tinha a cabeça povoada pela leitura dos clássicos, pelos tratados de retórica, atividade a que se dedicava na época em que morava no campo. Por ironia do destino, a rotina bancária envolvia a leitura e a escrita num registro oposto ao seu perfil. Tratava-se de um trabalho estranho ao seu gosto refinado pela literatura, que exigia destreza e agilidade na resolução de questões objetivas, fato que o desnorteava e ele não conseguia realizar as tarefas no tempo necessário.

O protagonista passava os dias corroendo o desgosto da existência sem cor, frustrado por não realizar na realidade a vida que idealizou para si mesmo. Nessa fuga, tentava se preservar da degradação estudando os clássicos latinos. Mas era um esforço vão, primeiro porque nem mesmo ele acreditava em si mesmo, depois porque sabia que isso não daria conta de resolver seus conflitos entre a vida privada e a pública. Sentia-se um exilado de si mesmo e de suas origens. Entrevia os limites de sua condição e a da burguesia com a qual entrou em contato, que o seduzia.

Vivia com os pensamentos fora da realidade, completamente perdido em devaneios. Nesses momentos, encontrava compensação construindo outros mundos por meio da imaginação, colocando-se em posição de destaque: "*centro dei suoi sogni era lui stesso, padrone di sé, ricco, felice*"[33] [...] "*mutava il padre, non facendolo risusciatare, in un nobile e ricco che per amore aveva sposato la madre, la quale anche nel sogno lasciava quale era, tanto le voleva bene* (SVEVO, 1991, p. 36)".

O sonhador Alfonso transfigura a realidade e suas origens, concluindo que, se ele fosse uma pessoa de berço nobre, seria tratado com o respeito que julgava merecer. O tom paródico será reforçado no relato do relacionamento amoroso que se estabeleceu entre ele e Annetta. A oportunidade de emergência social aparecia-lhe com a possibilidade de seduzir a filha do banqueiro, após ter iniciado a frequentar os serões realizados na residência suntuosa do patrão. Firmar uma relação com Annetta seria, para ele, a única chance de acesso a um sistema econômico-social constituído por e para poucos. Por outro lado, a jovem não demonstrava grande interesse por Alfonso. Para ela, o mundo interior não tinha valor, pois não se impunha e obedecia às regras impostas pela autoridade paterna. Isso levou Alfonso a um doloroso conflito íntimo, por meio da constante análise de si mesmo, de seu estado de alma, remoendo suas ambições literárias e filosóficas, que se transformaram na frustrante tentativa de autoria de um romance juntamente com Anneta, como veremos adiante.

A palavra herói aparece pela primera vez no texto, quando Alfonso aceitou o convite para visitar a casa Maller para uma tarde de chá. Um costume, segundo Cavaglion (2000, p, 71), de origem judaica exercido pelos patrões em relação aos empregados. Por mais que tivesse se preparado para isso, o protagonista se deslumbrou com a suntuosidade da mansão e, diante da escadaria iluminada, sentiu-se como "*l'eroe di qualche racconto di fatte*"[34] (SVEVO, 1991, p. 43, grifo nosso), no entanto, o tratamento que recebeu por parte do empregado da casa, devastou qualquer sentimento de nobreza e o fez entender sua condição de inferioridade, uma vez que suas vestes denunciavam sua classe social.

[33] O centro de seus sonhos era ele mesmo, rico, feliz. [...] Transformava o pai, sem com isso ressuscitá-lo, num rico nobre que por amor se casara com sua mãe, que mesmo em sonho ele deixava como era, tanto o bem que lhe queria. (SVEVO, 1991, p. 23)

[34] Como um *herói* dos antigos contos de fadas. (SVEVO, 1993, p. 32)

Para Eliade (1963, p. 166), sem desconsiderar as transformações ocorridas na produção e recepção dos contos maravilhosos ou de fadas no mundo contemporâneo, os contos apresentam ainda uma "estrutura de uma aventura bastante séria", pois neles há a presença do cenário da iniciação, a passagem do estado de ignorância à maturidade, ou idade adulta, lutas, morte e ressurreição, resultando na união com a princesa, não obstante o seu emblemático "final feliz".

A descrição feita pelo narrador da forma com que Alfonso foi recebido na mansão é marcada pelo desprezo e cenas de humor entre esses empregados que beiram a descortesia ao convidado, deixando-o constrangido. Pessoas que se portavam com uma intimidade como se fossem donos da casa, chegando mesmo a levar o visitante a conhecer aposentos íntimos da família, condutas que se chocam com as qualidades esperadas de empregados de pessoas da alta burguesia: aos gritos, risadas grotescas, gargalhadas com boca cheia de comida. Postura que sofreu intensa modificação com a aparição do dono da casa, o Sr. Maller.

Ignorado por Annetta e seus amigos, Alfonso se sentiu fora de seu ambiente natural, apesar de se considerar um homem de espírito. Sonhava em demonstrar os dotes que acreditava possuir, mas os revelava somente em solilóquios. A reunião social para a qual foi convidado seria a ocasião perfeita para colocar em prática tudo o que sozinho buscara saber sobre como se portar em sociedade, chegando mesmo a decorar algumas frases de efeito. Vejamos trecho em que o narrador revela os pensamentos de Alfonso momentos antes de chegar à casa de Annetta:

> *Alfonso credeva di avere dello spirito e ne aveva di fatto nel soliloqui. Non gli era stato mai concesso di farne con persone ch'egli stimasse ne valessero la fatica, e, recavandosi daí Maller, pensava che un suo sogno stava per realizzarsi. Aveva meditato sul modo di contenersi in società e s'era preparato alcune massime sicure sufficienti a tener luogo a qualunque altra lunga pratica. Bisognava parlare poco, concisamente e, se possibile, bene; bisognava lasciar parlare spesso gli altri, mai interrompere, infine essere disinvolto e senza che ne trapelasse sforzo. Voleva dimostrare che si può essere nato e vissuto in un villagio e per naturale buon senso non aver bisogno di pratica per contenersi da cittadino e di spirito*.[35] (SVEVO, 1991, p. 43)

[35] Alfonso acreditava ter espírito e de fato o tinha, durante os solilóquios. Nunca lhe fora permitido demonstrá-lo para pessoas que ele achava valerem a pena e, indo à casa dos Maller, pensava poder realizar este seu sonho. Refletira muito sobre o modo de portar-se em sociedade e chegara a preparar algumas máximas seguras o suficiente para suprir qualquer outra longa prática. Era preciso falar pouco, de forma concisa e, se possível, bem; precisava deixar os outros falar, sem nunca interompê-los, enfim, devia ser desembaraçado sem que se suspeitasse do esforço. Queria demonstrar que, mesmo para quem nasce e vive numa aldeia, mas tem bom senso, é possível comportar-se como homem da cidade e espirituoso, sem

A consciência de Alfonso estava fundamentada no sentimento de inteligência superior, como um super-homem, desejava mostrar-se brilhante e desenvolto, por isso seus pensamentos estavam voltados para a antecipação dos acontecimentos, das situações procurando uma afirmação do próprio eu.

Claar (1986, p.45), analisando a personalidade de Alfonso, conclui:

> *Nel fondamentale egocentrismo che lo caratterizza, la sua inettitudine si rivela come incapacita di inserirsi e di agire nella realtà e, di conseguenza, la sua dimensione più vera resta quella del sogno, dove egli è esentato dalla necessità di scegliere e dalla necessita di dimostrare le sue reali capacità*.[36]

Alfonso se sentia impotente, no entanto, seu egoísmo e sentimento de superioridade não lhe permitiam enxergar isso, refugiava-se no sonho, onde não precisava provar nada a ninguém e podia ser tudo o que desejasse. Diante da realidade, sentia necessidade de mostrar aquilo que não era e, assim, não conseguia agir com naturalidade.

Ramos (2001, p. 159) afirma essa seria a "regra do fingimento social" ditada pelos costumes "da vida humana em sociedade", constituindo o jogo do ser e do parecer que, a nosso ver, na trajetória de Alfonso, se transforma em fonte de desgostos.

A frieza com que Annetta o recebeu o inibiu mais ainda, tolhendo sua desenvoltura. Tudo aquilo que ensaiara em pensamento foi por água abaixo quando notou o contraste na recepção da personagem em relação a outro convidado: a alegria com que ela foi ao encontro do primo Macario, advogado, alto, forte, elegante, com o bigode da moda, bem-humorado e espirituoso, capaz de se divertir e divertir a plateia, e a conversa que entabularam, completamente fora do alcance de seu conhecimento de mundo. Os assuntos que faziam parte da conversação anularam qualquer possibilidade de que Alfonso pudesse se sentir bem, acolhido. Numa cena posterior, o narrador, com ironia, declara que "*Alfonso penava per mettere la sua parola nel discorso generale e non gli riusciva*"[37] (SVEVO, 1991, p. 99).

---

necessidade de tanta prática. (SVEVO, 1993, p.31-32)

[36] No egoísmo fundamental que o caracteriza, sua inépcia é revelada como incapacidade de se integrar e atuar na realidade e, consequentemente, sua dimensão mais verdadeira é a do sonho, onde ele se isenta da necessidade de escolher e da necessidade de demonstrar suas verdadeiras habilidades. (tradução nossa)

[37] Alfonso penava para inserir-se na conversa geral e não conseguia. (SVEVO, 1993, p. 113)

À primeira vista, Annetta não despertou nele qualquer sentimento. Achou-a bonita, mas "*il suo volto largo e roseo*"[38] não lhe agradou, assim como "*sue forme pronunciate, non poteva piacere ad un sentimentale*"[39] (SVEVO, 1991, p. 47), visão de si mesmo que contrasta com sua aversão pela leitura de romances e preferência por textos intelectualizados, conforme o narrador declara neste trecho:

> *Solo nella sua stanza, trovò il tempo di leggere dei libri che si portava di casa. Romanzi non leggeva avendo ancora sempre il disprezzo da ragazzo per la letteratura detta leggera. Amava i suoi libri scolastici che gli ricordavano l'epoca più felice della sua vita. Uno di questi leggeva e rileggeva instancabli, un tratttello di retórica nella piccola antologia ragionata di autori classici.*[40]

Tendo absorvido a ideia teórica necessária, sonhava tornar-se um escritor divino, que conseguiria reunir em si todo o ideal de perfeição clássica, que Pirandello (1996, p.49-50) critica em seu tratado sobre o humorismo, atribuindo à Retórica a responsabilidade pela imposição da imitação:

> Fundada sobre o preconceito da assim chamada *tradição*, ensinava a imitar o que não se imita: o estilo, o caráter, a forma. Não compreendia que cada forma não deve ser antiga ou moderna, mas única [...]. Regulada como era pela razão, via categorias em tudo, e a literatura como arquivo: para cada arquivo, uma etiqueta. Tantas categorias, tantos gêneros, e cada gênero tinha a sua forma preestabelecida: aquela e não outra.

Seria essa a razão para Alfonso, apesar dos esforços, não conseguir produzir uma linha sequer do tratado de filosofia que sonhava escrever e que o levaram a renunciar à escrita: as dificuldades impostas pelo modelo a imitar? À medida que Alfonso progredia no banco, que admitia que o trabalho não fosse tão repugnante como pensava, diminuía seu interesse por trabalhos mais inteligentes, isto é, as atividades burocráticas do dia-a-dia absorviam de tal maneira suas energias que o tornavam cada vez mais coisificado, alienado.

---

[38] Seu rosto largo e rosado. (SVEVO, 1993, p. 37)

[39] Suas formas pronunciadas, não podiam agradar a um sentimental. (SVEVO, 1993, p. 37)

[40] Sozinho em seu quarto encontrou tempo para ler os livros que trouxera de casa. Romances não os lia, mantendo ainda o desprezo que o jovem costuma ter pela literatura dita leve. Amava os livros de estudo, que lhe lembravam a época mais feliz de sua vida. Um desses era objeto de contínuas e incansáveis releituras, um pequeno tratado de retórica que continha uma breve antologia crítica de autores clássicos. (SVEVO, 1993, p. 50)

Voltemos, então, ao interesse de Alfonso por Annetta. Sentimentos de amor, atração sexual, mas também dúvida e repulsa atormentavam seu ser. Aos poucos, sua visão sobre ela sofreu uma metamorfose. Esse novo modo de enxergar Annetta levou-o a se interessar pela leitura de poemas românticos como Musset, poeta francês, que escreveu comédias teatrais, paródias de clássicos literários franceses e também poesia lírica.

Movido pela paixão, paradoxalmente criou para Annetta uma imagem de figura casta, porém matronal, cuja beleza e perfeição de formas o levaram a estabelecer uma comparação entre ela e a deusa Vênus. Revelando seus sentimentos contraditórios, declarou que amava, desejava aquela mulher e para ele as outras não existiam.

> *Si rammentava degli appunti ch'egli avevva fatti alla figura di Annetta e ora si meravigliava di non aver subito compreso che l'originalità di quella figura e la sua bellezza erano precisamente formate su ciò ch'egli aveva qualificato per difetti. Gli occhi poco neri! I capelli non abbastanza ricciuti! Annetta aveva una figura da Venere e quella testa con gli occhi azzurri, tranquilli, i capelli lisci quase modestamente, era la testa dell'intelligenza. Un bacio su quelle labbra che non sembravano capaci di corrispondervi doveva essere tanto più delizioso*.[41] (SVEVO, 1991, p. 98)

Ora, Vênus é a deusa do panteão romano equivalente à Afrodite no panteão grego. Deusa do amor, do erotismo e da beleza, constitui o ideal de beleza feminino. Os romanos se consideram descendentes dessa deusa, herdeiros de Eneias, o fundador mítico da raça romana, filho de Vênus com o mortal Anquises, herói troiano. Essa deusa personifica o instinto sexual, tão poderoso que ignora as barreiras sociais ou morais e que, no texto sveviano, será ironicamente desmitificado.

A referência ao herói histórico Napoleão aparece no trecho em que Macario, o primo de Annetta, forneceu a Alfonso o retrato real da personalidade da personagem, em tom de brincadeira. Segundo ele, tratava-se de uma bela mulher, de personalidade forte, que não se enquadrava no modelo de fragilidade feminina. Inteligente a ponto de se interessar pela leitura de textos considerados sérios, como a Filosofia e as ciências exatas, insensível e intrigante. Com ironia, Macario compara a capacidade mental e a beleza de Annetta a Napoleão: "*Ecco*! *Come Napoleone aveva il pieno possesso delle sue facoltà*

[41] Lembrava-se dos reparos que fizera quanto à figura de Annetta e agora admirava não ter compreendido logo que sua originalidade e sua beleza eram construídas sobre aquilo que lhe parecera defeito. Os olhos pouco escuros! Os cabelos pouco crespos! Annetta tinha um corpo de Vênus e sua cabeça com olhos azuis, e os cabelos lisos como que por modéstia, era a cabeça da inteligência. Um beijo naqueles lábios que não pareciam capazes de corresponder, devia ser muito mais delicioso! (SVEVO, 1993, P. 111)

mentali soltanto sul campo di Battaglia, cosi mia cugina non è bella perfettamente che quand'è agitata! Ma è difficile agitarla"[42] (SVEVO, 1991, p. 52). A referência remete ao fato de que Napoleão, famoso pela sua inteligência e capacidade de estrategista que o levou a tantas conquistas, era um homem ambicioso e revolucionário e no campo de batalha foi insuperável, conforme relata Hobsbawm (1979, p. 93). Além disso, a antítese implícita na comparação se configura naquilo que Jossa (2013, p. 110), ao refletir sobre as contradições que envolvem essa figura quando se confronta o plano histórico e o pessoal, afirma: "*Napoleone può essere eroe, sul piano mitico, ma non grande uomo, sul piano ético*".[43]

Macario finaliza com a afirmação irônica de que tinha certeza "[...] *che un uomo che avesse del sale in zucca non sposerebbe Annetta*". (SVEVO, 1991, p. 52)[44]

Implícito nesse discurso está o objetivo de dar a entender ao protagonista que Annetta era uma mulher movida pela razão, portanto, jamais se deixaria levar pelas emoções e que Alfonso poderia se tornar mais uma vítima do fascínio que dela emanava.

A oportunidade de estreitar as relações com Annetta surgiu quando, subitamente, ela mostrou interesse pela literatura e criou reuniões semanais, chamado clube das quartas-feiras, com um grupo de amigos. Ela procurou se cercar de pessoas inteligentes, que comungassem de seus interesses. Entre eles, Spalati, seu professor de língua e literatura, defensor sem muita autenticidade do Verismo; Fumigi, interessado em dedicar-se aos estudos matemáticos após a aposentadoria, Prarchi, um jovem médico recém-formado, além do primo Macario.

Essa seria a oportunidade esperada por Alfonso para colocar em prática suas virtudes literárias, uma forma de sair do terreno das elocubrações e partir para a criação efetiva. Nessas reuniões, os personagens discutiam questões relativas à literatura, sobre os mecanismos de estruturação da narrativa, sobre as artes, sobretudo o Teatro. Mas Alfonso não conseguia colocar suas ideias e opiniões, e "*all'ultimo momento aveva preso paura di quelle frasi semplici ma concatenate e, eroicamente, aveva renunziato a dirle,*

[42] Aí está. Tal como Napoleão que só tinha a plena posse de suas faculdades mentais quando estava no campo de batalha, assim minha prima só é perfeitamente bela quando está agitada. Mas é difícil agitá-la. (SVEVO, 1991, p. 46)

[43] Napoleão pode ser herói, sob o plano mítico, mas não um grande homem, sob o plano ético. (Tradução nossa)

[44] [...] que um homem com um mínimo de bom senso jamais se casaria com Annetta. (SVEVO, 1993, p. 47)

piuttosto che esporsi al pericolo di confondersi"[45] (SVEVO, 1991, p. 91). Ele, portanto, renuncia à fala, bloqueada pela insegurança, pois não tinha real conhecimento do assunto. Sua cultura literária resumia-se a pequenas recensões sobre os clássicos, por isso, sua mudez se configura como um esforço sobre-humano, mal-estar que só diminuía quando ele entrava novamente em devaneios, em mais um exame de seus sentimentos.

A palavra "herói" aparece novamente no texto, na oportunidade em que o protagonista se encontrou sozinho com Annetta pela primeira vez, quando os amigos não compareceram à reunião combinada em virtude de uma festa na cidade. Nesse encontro, Annetta teve a ideia de escreverem um romance juntos.

O início da escrita do metarromance simboliza também o princípio do relacionamento íntimo dos personagens e o seu final, que não foi consumado, antecipa o desfecho da história de amor entre os personagens do romance propriamente dito.

Na discussão sobre a estrutura romanesca a ser adotada na escrita do romance dentro do romance, Annetta propôs argumentos que não agradaram a Alfonso. No primeiro momento, ela desejava contar a vida do próprio protagonista, transformando sua condição social, terminando por sugerir que cada um escrevesse seu texto, para posterior discussão e decisão sobre o que fazer.

Alfonso, longe de outros espectadores se tornava prolixo e, tentando impressioná-la, descrevia com eloquência seu trabalho sobre a moral, como se este já estivesse concretizado, numa clara ironia aos modelos clássicos, como constatamos no trecho abaixo:

> *Se in una società fondata sulle nostre idee morali, - disse Alfonso - si trovasse un individuo avente l'energia di porsi al di sopra di tutte queste idee, starebbe meglio di tutti, naturalmente avendo l'intelligenza superlativa occorrente per agire con astuzia e abilità nelle circostanze anormali nelle quali ben presto si troverebbe*.[46] (SVEVO, 1991, p. 105)

[45] No último momento ficara com medo daquelas frases simples, mas encaixadas umas nas outras e renunciara *heroicamente* a dizê-las para não se ver exposto ao perigo de confundir-se" [45] (SVEVO, 1993, p. 102, grifo nosso).

[46] Se numa sociedade fundada sobre nossas ideias morais - disse Alfonso - se encontrasse um indivíduo com energia suficiente para colocar-se acima de todas essas ideias, ele estaria melhor do que todos, tendo naturalmente a inteligência privilegiada necessária para agir com astúcia e habilidade nas circunstâncias anormais nas quais ele logo se acharia (SVEVO, 1993, p. 121)

Alfonso desejava negar a moral fundada sobre leis religiosas ou nos interesses individuais. Subjacente ao axioma exposto lê-se o conceito de que o mito do herói nacional, cujas ideias se colocariam acima de todas as outras, não passava de um estereótipo, pois os interesses pessoais diante da adversidade prevaleceriam e constituiriam obstáculo ao bem-estar coletivo. Um herói, portanto, apenas no papel.

Satisfeito com a impressão que causara a Annetta, Alfonso se encheu de energia e entusiasmo, mas isso durou pouco. O argumento desenvolvido para a escrita a quatro mãos não lhe agradava pela contaminação entre a realidade e o ficcional, o herói do romance intraficcional poderia ser confundido com o romance real e ele concluiu que não sabia como fazer um romance. Vejamos:

> *Intanto quella stessa sera una parte del suo entusiasmo venne raffreddato. Stese l'argomento nel minimo spazio possibile: "Un giovane nobile impoverito viene a cercare fortuna in città... perseguitato dal principale e daí compagni... Amato da costoro perché con atto intelligente salva la casa da grossa perdita... sposa la figlia del principale". L'argomento in sé non era originale di molto, ma quello che più gli dispiacque fu la chiusa del romanzo che da Annetta non era stata neppure proposta per quanto naturalmente derivasse dalle premesse. Quel matrimonio poteva sembrare una proposta e allarmare Annetta rendendolo sospetto di scopi simili a quelli del loro eroe*.[47] (SVEVO, 1991, p. 106, grifo nosso)

Colocando a questão sobre o herói e o heroísmo como problema de linguagem, o autor escancara a ambiguidade que envolve as palavras expondo seu ponto de vista de que o personagem seja ele de que tipo for não passa de criação. Herói pode ser aquele ser que se eleva sobre os demais, que mostra superioridade moral e intelectual capaz de ser tomado como modelo a ser imitado pela sua comunidade ou nação, porque, supostamente, seria capaz de conduzi-la pelos caminhos da glória e redenção, contudo não passa de protagonista de uma obra literária.

A nosso ver, heróico e heroísmo semanticamente se ligam às características de um herói, sua magnanimidade, relativo aos heróis da mitologia e antiguidade gregas, ou mesmo ao estilo ou gênero literário com que se celebram façanhas de heróis. Porém,

---

[47] Porém, naquela mesma noite, parte de seu entusiasmo já arrefecera. Desenvolveu o argumento no menor espaço possível: "Um jovem nobre decaído vai para a cidade procurar o sucesso... perseguido por seu chefe e colegas... depois amado por eles por evitar que a firma perdesse enorme quantia graças à sua inteligência... casa-se com a filha do chefe". O argumento em si não era muito original, mas o que menos lhe a agradava era o fecho do romance, que sequer fora proposto por Annetta, embora derivasse naturalmente de suas premissas. Aquele matrimônio podia parecer uma proposta e alarmar Annetta, tornando-o suspeito de objetivos semelhantes aos do *herói*. (SVEVO, 1993, p. 121-122)

pode designar também uma resolução enérgica ou o último recurso a uma situação crítica, atitudes que Alfonso não se sente capaz de mostrar, devido ao seu sentimento de marginalidade.

O narrador, então, expõe o expediente de construção do romance pretendido por Alfonso e Annetta, um texto apenas implícito nas páginas do romance real. Tantas são as correções sobre aquilo que Alfonso escrevia e que a parceira modificava e transfigurava que o protagonista, na tarefa de obedecer àquilo que ela determinava, sentia o mesmo aborrecimento e enfado despertado pelo trabalho, isto é, a escrita artística se tornara mecânica e destituída de qualquer prazer. O metarromance se transforma em símbolo da aventura amorosa, camuflando a repressão da sensualidade aflorada durante os encontros entre os escritores. Annetta e Alfonso logo abandonam o planejado romance, desistência marcada pelo relacionamento sexual entre eles.

Alfonso planejou a conquista de Annetta. Com o coração inflamado pelo ódio e pelo amor, ele se propôs a entrar definitivamente no jogo social, consumando seu desejo por meio da relação sexual com a rica herdeira, um passo importante em direção à realização do matrimônio que sonhara, símbolo da vitória na luta pela escalada social. Annetta se declarou e se mostrou convencida da necessidade de uma reparação e resolveu assumir a difícil tarefa de comunicar o ocorrido ao pai, enquanto Alfonso se afastava da cidade, aconselhado pela jovem, com a desculpa de protegê-lo da reação paterna ao saber dos fatos. Alfonso retornou à aldeia natal, mas sua ausência se configurou como uma fuga à reparação ao dano.

No trem, durante a viagem, Alfonso se sentia finalmente livre, mas degradado. Pretendia passar quinze dias fora da cidade onde tinha sofrido e esquecer a sua desonestidade com Annetta:

> *quella ragazza che lo perseguitava col suo amore fittizio, ma respirava anche all'uscire da quell'ambiente o di cattivi o di disgraziati in cui era stato costretto a vivere. Francesca che si era data a Maller perché era il più ricco, e, simulatrice astuta, celava sotto un aspetto di sommissione un voler ferreo, un'attività intelligente nell'intrigo con cui tentava di sollevarsi; quella triste casa dei Lanucci ove si sentiva tanto male in mezzo a quegl'imbarazzi* [...]. Oh! Gente triste e disgraziata! (SVEVO, 1991, p.169)[48]

[48] Daquela moça que se lhe entregara por curiosidade adolescente e que o perseguia com seu amor fictício, mas respirava também por sair daquele ambiente de pérfidos ou de desgraçados em que tinha sido obrigado a viver. Francesca, que se entregara a Maller por ser o mais rico e, astuta simuladora, escondia sob o aspecto da submissão sua vontade férrea, sua inteligente atividade na intriga com que tentava levantar-se; aquela triste casa dos Lanucci onde se sentia tão mal no meio de tantos transtornos [...] Oh, quanta gente

Percebe-se, nesse trecho, que Alfonso estava dominado por sentimentos de autocomiseração e culpa, racionalizando-os, a fim de aliviar seu íntimo, delegando para Annetta, sua suposta perseguição e amor imaginário; a Francesca, uma mulher interesseira, e até mesmo às condições da família Lanucci, enfim, à Trieste, triste e escura e seus habitantes, a responsabilidade pelos acontecimentos e pela sua infelicidade.

O herói de *Uma Vida* sentia-se finalmente livre e aliviado à medida que se distanciava da cidade e de sua relação amorosa com a herdeira. Ele não tinha certeza de seus sentimentos, culpava Annetta pelo acontecido dizendo: "*perchè in verità era stata dessa a fargli perdere la testa con le sue civetterie e dessa anzi aveva battuto per la prima quella via che li aveva traviati*"[49] (SVEVO, 1991, p. 208) e não voltou a tempo de impedir o casamento dela com o primo Macario.

Quando recorremos à memória mítica clássica percebemos que Ulisses, herói grego, por exemplo, por sua amada Penélope travou uma guerra contra os pretendentes à viúva que visavam o trono de seu reino. Annetta, por sua vez, não transgrediu, não ousou e obedeceu às regras da ordem social burguesa em que vivia. Não esperou pelo homem que afirmava amar, enquanto Penélope permaneceu firme, com fidelidade obstinada por anos a fio e, após o reencontro com Ulisses, seguiram suas vidas harmoniosamente.

Alfonso, no entanto, desafiado para um duelo pelo irmão de Annetta se sentiu impotente e enxergou apenas uma saída:

> *Il suicidio gli avrebe forse ridato l'affeto di Annetta. Come in quell'istante non l'aveva amata giammai. Non si trattava più d'interesse né di sensi. Quanto più egli l'aveva vista allontanarsi da lui tanto più l''aveva amata; ora che definitivamente perdeva ogni speranza di riconquistare quel sorriso, quell'affetuosa parola, la vita gli sembrava incolore, nula. [...] Non voleva vivere dovendo continuare ad apparire quale un nemico spregevole sospettato di voler danneggiarla e farle pagare a caro prezzo gli stessi favore da lei accordatigli.*
> *Non aveva pensato mai al suicidio che col giudizio alterato dalle idee altrui. Ora lo accettava rassegnato ma giocondo. La liberazione*![50] (SVEVO, 1991, p.247)

---

triste e infeliz! (SVEVO, 1993, p. 215)

[49] [...] na verdade, fora ela a provocá-lo com seu coquetismo e a fazê-lo perder a cabeça: fora ela a primeira a trilha aquele caminho que os levara à perdição. (SVEVO, 1993, p. 273)

[50] O suicídio talvez lhe trouxesse de volta o afeto de Annetta. Nunca a amara tanto quanto naquele instante. Já não se tratava de interesse ou de sensualidade. Quanto mais ele a vira afastar-se de si, tanto mais a amara; agora que perdia definitivamente toda esperança de reconquistar aquele sorriso, aquela fala carinhosa, a vida parecia-lhe sem cor, nula. [...] Não queria viver, tendo que continuar a ser para ela um inimigo desprezível e suspeito de quere prejudicá-la e fazê-la pagar um alto preço pelos favores que ela mesma lhe concedera. Nunca pensara no suicídio a não ser com o juízo alterado por idéias alheias. Agora aceitava-o não resignado, mas alegre. A libertação! (SVEVO, 1993, p. 332)

As palavras do protagonista mostram como essa decisão resultou de uma interioridade perturbada. Diferentemente do herói danunziano, do romance *Il piacere* (1889), Andrea Sperelli que, para conquistar o coração de uma mulher, desafiou seu rival para um duelo, do qual saiu gravemente ferido, Alfonso não possuía a energia e a ambição necessárias para aceitar o combate. Convencido de que a própria Annetta desejava a sua morte, optou pelo suicídio. Incapaz de amar e de se afirmar num mundo dominado por interesses materiais e econômicos, sentindo-se sem a vitalidade necessária para continuar a viver uma vida dolorosa e insuportável, o suicídio representava para ele uma forma de se elevar diante de suspeitas e ódios, renunciava à vida por que: "*bisognava distruggere quell'organizmo che non conosceva la pace; vivo avrebbe continuato a trascinarlo nella lotta perchè era fatto a quello scopo*".[51] (SVEVO, 1991, p. 247, 248)

Decidiu, então, não escrever uma despedida para Annetta, para não a perturbar ou lhe causar outros danos. Assim terminou sua trajetória de fracasso e inépcia diante da vida. O personagem viu no suicídio a única saída digna para a sua condição de herói sem opção de retorno a um lugar seguro, como Ulisses que retornou à mítica Itaca.

De fato, a morte da mãe, a venda da casa onde viveu, significa a desmitificação da felicidade da infância, representaram o fim do sonho de voltar a viver a junto à natureza idílica como revelara na carta à mãe.

Segundo Claar (1986, p. 47), ao reconhecer que a sua superioridade era ilusão, que a ambição foi a causa da degradação de si mesmo, Alfonso encarna a figura do inepto que transforma em derrota a realização de seus projetos e o problema existencial de um homem que não conseguiu se construir, dominar a realidade e a vida.

Ghidetti (1992, p. 106-107), por sua vez, entende que, ao condenar seu personagem ao suicídio, Ettore Schmitz exprime a vingança contra o destino, contra o ambiente, contra o mundo inteiro, na contramão do pensamento shopenhauriano de condenação do suicídio por se tratar de um ato supremo de egoísmo.

Na realidade, Alfonso foi incapaz de estabelecer, no campo e na cidade, relacionamentos saudáveis e concretos, desintegrado de qualquer meio social. O suicídio foi, para ele, como um ato de heroísmo, pois sentia que tinha o dever de se matar.

---

[51] Era preciso destruir aquele organismo que não conhecia a paz; vivo, teria continuado a arrastá-lo à luta porque para isso fora feito. (SVEVO, 1993, p. 333)

Termina assim a epopeia de um jovem pobre que alimentara sonhos de sucesso, pois no feroz sistema capitalista que ele tentara se integrar não havia lugar para valorização do ser humano, tudo tinha valor de "coisa", resultando em profunda alienação. Basta compararmos a carta dirigida por Alfonso à mãe e que dá início ao romance e a frieza do telegrama enviado pelo Banco Maller em que trabalhava ao seu curador, após o suicídio de seu funcionário, fixadas em moldura de romance.

O contraste entre os dois textos se revela naquilo que Borges (2013, p. 58) pontua como uma maneira de o narrador mostrar a escrita de Alfonso, "longa e demorada, o que, de modo engenhoso será contraposto à escrita burocrática da empresa Maller".

Pazzaglia (1992, p. 170) assinala que a escrita impassível da Companhia Maller reflete a narração do relato que antecede a morte de Alfonso, escrita como um relatório formal, expressando que não há nada de trágico ou dramático nesse gesto, pois os últimos pensamentos de Alfonso são marcados pela lucidez. Na suspensão de toda emotividade que dá o tom dos momentos finais do romance, Svevo revela a força cognoscitiva e desmitificadora que move a sua escritura.

A tensão que indicamos no início da análise, colocada em pólos opostos, a cidade e o campo, encontra seu ápice no fechamento do romance com a mencionada carta que o encerra. A áura mítica que envolvia a figura do personagem como vimos no início de sua trajetória é profanada pelas palavras frias e indiferentes, pelo texto breve e objetivo, de cunho estritamente comercial.

Enfim, a moldura circular do romance não se fecha com o final feliz para o qual o leitor foi de certa maneira direcionado no início da narrativa, quando o protagonista se sentiu como o herói de um conto de fadas, ironicamente no tempo do "Era uma vez...".

A invenção de um herói se articula como uma biografia social e política de uma nação, mas a angústia e inadaptação de Alfonso representam os eventos emblemáticos nos quais muitos italianos podem se reconhecer, como fluxo da própria vida ou mesmo de seu contexto social e político.

2.4.2 *Senilidade*

Este romance, escrito entre 1892 e 1897, foi publicado em capítulos inicialmente, no jornal "*L'Indipendente*" de Trieste, depois em volume, em 1898 financiado pelo

próprio autor. Posteriormente republicado em Milão, em 1927, com um prefácio no qual Svevo falava do insucesso do livro, que o levou ao silêncio por vinte e cinco anos e como despertou o interesse da crítica depois do sucesso de *A consciência de Zeno*, a começar por Montale.

O protagonista, Emílio Brentani, assim como Alfonso, apesar de ser um intelectual pequeno-burguês, ocupava uma posição inferior na sociedade triestina. Embora também fosse um fraco, demonstrava mais disponibilidade diante da existência, para o amor e a amizade. Ele estava na casa dos trinta e cinco anos de idade, era um modesto empregado, com ambições literárias. Havia publicado um romance que lhe proporcionara certa fama e fora logo esquecido pela crítica local. Vivia uma vida comum, junto à irmã Amália, que lhe fazia o papel de mãe, confinada ao mundo do lar, sem encantos e vaidade. Mundo este profundamente alterado pela presença de outra mulher na vida de Emilio, Angiolina.

Segundo Pazzaglia (1992, p.172), Angiolina, personagem do romance que forma o par amoroso com o protagonista Emilio, segundo o próprio Svevo, foi pessoa real, por quem ele foi apaixonado.

Angiolina, bela e cheia de saúde, extravagante, exuberante, popular, iniciou com o protagonista uma relação amorosa cheia de altos e baixos, mas intensa. Um namoro fadado ao fracasso, porque ele, um homem maduro, ou pelo menos acreditava ser, não a aceitava tal como era e desejou transformá-la, por isso se tornou o professor da mulher que considerava vulgar, superficial. Assim, ele decidiu "educá-la", ensinar-lhe a "arte de viver". Para isso, apresentou-a a seu amigo Stefano Balli, conhecido como um *play-boy*, escultor de pouca notoriedade, mas um *expert* em matéria de mulheres. Emílio se sentia fascinado pelo modo de ser do amigo, porque este se mostrava forte, seguro de si, um vencedor. Já sua relação com a irmã Amália era de mútua dependência, porém, o seu envolvimento com Angiolina, permitiu um afastamento entre eles. Isto e a desilusão amorosa fizeram com que a jovem irmã percebesse a nulidade de sua existência, o que a levou ao alcoolismo e à morte. Com a perda da irmã, a fuga de Angiolina com um caixeiro, Emílio entregou-se a uma longa e precoce senilidade, isto é, um desencanto e desesperança próprios dos velhos.

A estruturação da narrativa está centrada no ponto de vista de um narrador onisciente, em terceira pessoa, que detém todos os conhecimentos dos fatos e da

subjetividade dos personagens. Sem dissimular a sua presença, posiciona-se de maneira muito pessoal logo na abertura: "*Subito, con le prime parole che le rivolse, volle avvisarla che non intendeva compromettersi in una relazione troppo seria*"[52] (SVEVO, 1991, p. 258), mostrando ao leitor que a narrativa se inicia focalizando um diálogo entre o protagonista Emilio e Angiolina.

Nesta narrativa há o encontro com a deusa representada pelo amor literal do protagonista pela mulher, mas também com significado de tentação e perigo, como veremos adiante.

Diferentemente de *Uma vida*, em que uma carta escrita pelo protagonista inicia o romance, neste, é o discurso do narrador que insere o leitor nos meandros da intriga, no qual transcreve as palavras de Emílio dirigidas à personagem Angiolina, avisando-a de que não pretende comprometer-se seriamente com ela. Na sequência o protagonista afirma: "*t'amo molto e per il tuo desiderio ci si metta d'accordo di andare molto cauti*", palavras corrigidas pelo narrador, que acredita deveriam soar assim: "*Mi piaci molto, ma nella mia vita non potrai essere giammai più importante di un giocattolo. Ho altri dovere io, la mia carriera, la mia famiglia...*"[53] (SVEVO, 1991, p. 258).

No fragmento acima, o leitor visualiza os dois personagens centrais do romance com a sensação de que não iniciou a leitura da história "do começo". A partir de então, o narrador, por meio desse efeito de realidade vai dando forma aos personagens, nominalizando-os, caracterizando-os, aliando a descrição de espaços e tempos, diálogos, traçando as instâncias narrativas, concretizando-os em palavras que remetem ao mundo extradiegético, de modo que, espelhando esse mundo, cria o seu próprio, o qual é perfeitamente reconhecido pelo leitor.

Destaca-se no romance o fato de que o narrador descreve fisicamente apenas Angiolina e Stefano. Quanto ao protagonista e sua irmã Amália, prevalece a focalização interna. Nítido fica então, o contraste entre as duas personagens femininas, símbolos da saúde e da doença, respectivamente.

---

[52] Desde logo, com as primeiras palavras que lhe ocorreram, quis avisá-la de que não pretendia comprometer-se numa relação muito séria. (SVEVO, 1982, p. 11)

[53] Gosto muito de você, mas para o seu bem temos de agir com a máxima cautela. [...] Gosto de você, mas na minha vida você nunca vai passar de um brinquedo. Tenho outros deveres, a minha carreira, a família... (SVEVO, 1982, p. 11)

A família de Alfonso era constituída de apenas uma irmã, Amália, "*piccola e pallida*"[54], pouco mais jovem do que ele, mas velha por força do caráter ou talvez do destino, esclarece o narrador ao leitor, uma irmã que se dedicava a Emilio como se fosse uma mãe, esquecendo-se de si mesma. Quanto à carreira, Emilio era apenas um empregado sem *status* de uma seguradora, de onde extraía a subsistência dele e da irmã e a de escritor que não havia progredido depois da publicação de um romance, condição que não justificaria sua recusa em estabelecer com ela um relacionamento amoroso.

Ao contrário de Dante, personagem e narrador de *A divina comédia* que, na mesma idade afirma estar "no meio do caminho", já tendo alcançado a maturidade ética e que possibilitou a escritura de sua obra magistral, o narrador esclarece que Emilio "*a trentacinque anni si ritrovava nell'anima la brama insoddisfata di piaceri e di amore, e già l'amarezza e nel cervello una grande paura di se stesso e della debolezza del próprio carattere, invero piuttosto che saputa per sperienza*" (SVEVO, 1991, p. 258).[55] Ou seja, Emilio era um ser amargurado, não havia vivido ainda a aventura do amor, tinha medo de si mesmo e antevia a debilidade de seu caráter, distanciando-se da perfeição do modelo heróico tradicional.

O narrador descreve Angiolina e contrapõe com ironia a motivação que levou Emilio a aproximar-se dela, intenções que afastam o protagonista de qualquer identificação ao herói de clássica memória. Vejamos:

> *Angiolina una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e lussuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo di ambra soffuso di rosa da una bella salute, camminava accanto a lui, la testa china da un lato come piegata dal peso del tanto oro che la fasciava, guardando il suole ch'ella ad ogni passo toccava con l'elegante ombrellino come se avesse voluto farne scaturire un commento alle parole che udiva.*[56] (SVEVO, 1991, p. 259)

[54] Pequena e pálida. (SVEVO, 1982, p. 11)

[55] Aos trinta e cinco anos ainda encontrava na alma a chama insatisfeita do prazer e do amor, e já a amargura de não haver desfrutado, enquanto que no cérebro um grande medo de si mesmo e da fraqueza de seu próprio caráter, de que na verdade mais suspeitava do que conhecia por experiência. (SVEVO, 1982, p. 11-2)

[56] Angiolina, uma loura de grandes olhos azuis, alta e forte, mas esbelta e flexível, um corpo iluminado de vida, uma coloração pálida de âmbar aspergida pelo róseo de uma boa saúde, caminhava ao seu lado, com a cabeça inclinada para um lado como se pendida pelo peso do ouro que a envolvia, olhos fitos no chão que ela a cada passo tocava com a ponta da elegante sombrinha como se quisesse fazer brotar dali um comentário às palavras que ouvia. (SVEVO, 1982, p. 13)

As palavras ambíguas de Emílio não são muito bem compreendidas pela jovem que se comove especialmente com a parte que mostrava uma intenção de protegê-la do perigo e foram interpretadas como uma oferta de afeto fraternal. A descrição de Angiolina, loira, de pele alva e olhos azuis a aproxima da beleza canônica das figuras renascentistas que teve sua origem na Idade Média. A declarada "sinceridade" do protagonista em ter com ela apenas uma aventura breve se transforma em contemplação, em experiência estética:

> *Egli s'era avvicinato a lei con l'idea di trovare un'avventura facile e breve, di quelle che egli aveva sentito descrivere tanto spesso e che a lui non erano toccate mai o mai degne di essere ricordate. Questa s'era annunziata próprio facile e breve. [...] Ma poi, dinanzi a quel profilo sorpreendentemente puro, a quella bella salute – ai retori, corruzione e salute sembrano inconciliabili – aveva allentato il suo slancio, timoroso di sbagliare e infine s'incantò ad ammirare una faccia misteriosa dalle linee precise e dolci, già soddisfatto, già felice*.[57] (SVEVO, 1991, 258-9)

A citação acima mostra que as intenções nada honestas e sérias do protagonista são, aos poucos, vencidas pela beleza e encanto da moça, fazendo-o se esquecer da reputação negativa que ela própria não negava. A referência irônica aos retóricos, isto é, aos defensores da construção poética clássica nas quais os heróis e heroínas são caracterizados pela beleza e caráter incorruptível, mostra a autoconsciência narrativa do autor que instala sua voz no enunciado paródico, posicionando-se contrário ao discurso da tradição que se tornou tirânico. Emílio não corresponde ao estatuto do herói e Angiolina, das heroínas, possui apenas a beleza e o ar angelical implícito em seu nome. A declaração de amor de Emílio para ela é apenas retórica, sem finalidade de conquistar realmente o coração da personagem.

Em outra passagem, Emílio observa Angiolina à luz do dia pela primeira vez e se dá conta de como ela atraía os olhares dos homens elegantes que passavam por eles, ricos, naturalmente, e de como ela se orgulhava em chamar a atenção, mesmo de homens insignificantes:

---

[57] Ele aproximara-se dela com a ideia de que achara uma aventura fácil e breve, daquelas que vira descrita tantas vezes e que a ele nunca chegaram a acontecer ou ao menos nunca foram dignas de serem recordadas. Esta se anunciava de fato fácil e breve. [...] Depois, diante daquele perfil surpreendentemente puro, daquela magnífica saúde (aos retóricos corrupção e saúde parecem inconciliáveis), havia afrouxado o seu impulso, temeroso de enganar-se, em admirar um rosto misterioso de linhas precisas e suaves, já agora satisfeito e feliz (SVEVO, 1982, p. 14)

> *Il vestito bianco, che esagerava il figurino d'allora, la vita strettissima, le maniche allargate, quase palloni rigonfi, domandava l'occhiata, era stato fatto per conquistarla. La testa usciva di tutto quel bianco, non oscurata da esso, ma rilevata nella sua luce gialla e sfacciatamente rósea, alle labbra una sottile striscia di sangue rosso che gridava sui denti, scoperti dal sorriso lieto e dolce gettato all'aria e che i passanti raccoglievano. Il sole le scherzava nei riccioli biondi, li indorava e incipriava*.[...] *Evidentemente ella aveva nell'occhio per ogni uomini elegante che passava, una especie di saluto; non guardava, ma vi brillava un lampo di luce. Nella pupilla qualche cosa si moveva e modificava continuamente l'intensità e la direzione della luce. Quel occhio "crepitava"*! (SVEVO, 1991, p. 277-278, grifo do autor)[58]

Nesse trecho se evidencia a paródia à heroína de clássica memória. Ela é apresentada, por exemplo, como o avesso da musa de Dante Alighieri, Beatriz, a mulher que despertou seus sentimentos na juventude, fonte de seu sofrimento pela impossiblidade de realização e de inspiração de toda a sua poética. Dante a teria conhecido quando tinha nove anos de idade e ela, um pouco mais nova. Em *Vita Nuova* (1932, III-II, p. 2), há um trecho em que o poeta narra o reencontro com Beatriz, quando ambos já estavam na juventude. Ela passeava, acompanhada de duas damas, com um sóbrio vestido branco que lhe emprestava ainda mais graça e pureza, ocasião em que, pela primeira vez, ela se dirigiu ao poeta para cumprimentá-lo virtuosamente, inebriando-o. Nos poemas dessa obra, vemos a exaltação do amor cortês, amor humano por Beatriz, porém já transfigurado. Em *A divina comédia*, Beatriz simboliza o amor divino, um reflexo de Deus que conduz Dante pelos caminhos da purificação.

Angiolina, por sua vez, vestida de branco, é o símbolo do exagero da moda, segundo o narrador. A cabeça dourada ornada por luz solar, os lábios desenhados como sangue rubro, remetem para as imagens de realeza e purificação das heroínas que povoavam a sensibilidade literária de Emílio e dos leitores educados na retórica clássica e romântica. Imagem que o narrador se apressa em desconstruir, pois a metáfora dos olhos que queimavam como fogo sinaliza para a vaidade e a ambição da personagem.

Para despistar qualquer outro julgamento, Angiolina, com astúcia, tenta convencer Emílio de que sua conduta era proposital, tinha a finalidade de despertar seu ciúme, mas

---

[58] O vestido branco, que exagerava o figurino da moda, a cintura finíssima, as mangas alargadas, quase como balões inflados, chamava os olhares, fora feito para isso. A cabeça brotava de toda aquela brancura, não obscurecida por ela, mas antes realçada em sua luz dourada e ousadamente rósea, com lábios de fino traço de sangue rubro que gritava sobre os dentes, descobertos pelo sorriso alegre e doce que atirava para o ar e os passantes recolhiam. O sol brincava em seus cachos dourados, polvilhando-os de mais ouro. [...] ela tinha no olhar uma espécie de cumprimento para cada homem elegante que passava; não olhava, mas em seus olhos brilhava um relâmpago de luz. Algo se movia em suas pupilas e modificava continuamente a intensidade da luz. Aquele olhar *crepitava*! (SVEVO, 1982, p. 55)

ele, convicto de que ela não sabia fingir, muito decepcionado, conclui que a sua *Ange* não passava de uma invenção de sua mente. A metáfora da sombra/luz, artifício das artes plásticas, revela e esconde os traços da realidade: "*Alla luce del giorno il sogno scompariva*. - *Troppa luce*! - *mormorò egli abbacinato*. - *Andiamo all'ombra*[59] (SVEVO, 1991, p.278) que Emilio não suportava enxergar, por isso prefere a sombra. Para nós, ao ressaltar a sensualidade da personagem, o narrador a coloca como um símbolo da resistência a qualquer idealização.

Como vimos, Angiolina é envolta por uma aura de mistério, esconde e revela ao falar pouco de si mesma, sua personalidade e caráter são mostrados a partir de suas atitudes, ficando claro que, no modo de ver do protagonista, ela não possuía as virtudes necessárias a uma noiva, é uma mulher interesseira e de costumes avançados para a época.

Emilio reluta em aceitar esse chamado à aventura, porém, vencido pela paixão, ironicamente, decidiu educá-la, a fim de torná-la digna dele, superior, angelical e pura, virtudes que ela está longe de possuir. Em dúvida sobre a dignidade da moça, cogitou se

> *non sarebbe stato meglio di renderla meno onesta e più astuta? Fattasi questa domanda, gli venne la magnífica idea d'educare lui quella fanciulla. In compenso dell'amore che ne riceveva, egli non poteva darle che una cosa soltanto: la conoscenza della vita, l'arte di approfittarne. Anche il suo era um preziosissimo, perché con quella bellezza e quella grazia, diretta da persona abile come era lui, avrebbe potuto essere vittoriosa nella lotta per la vita.* [...] *Cessò di baciarla e d'adularla e, per insegnarle il vizio, assunse l'aspetto austero di un maestro di virtù*.[60] (SVEVO, 1991, p. 265)

O que bloqueia o caminho de Emilio, os guardiões dos limiares que necessita atravessar estão localizados em sua mente, em seus preconceitos, onde residem regras morais fixadas pela sociedade em que estavam inseridos e ele não conseguia ignorar.

Meditando sobre a distância social e moral que os separava, Emílio recordou que "*in passato egli aveva vagheggiato delle idee socialiste, naturalmente senza mai muover*

---

[59] À luz do dia o sonho evaporava. - Há luz demais! - murmurou ele ofuscado - Vamos para a sombra. (SVEVO, 1982, p. 55)

[60] Não seria melhor torná-la menos honesta e mais astuta? Ao fazer-se esta pergunta, veio-lhe a magnífica idéia de educar a moça. Em troca do amor que dela recebesse só uma coisa lhe poderia dar: o conhecimento da vida, a arte de aproveitar-se dela. Este era um presente preciosíssimo, porque com aquela beleza e aquela graça, dirigida por uma pessoa hábil como ele, poderia sair-se vitoriosa na luta pela vida. [...] Parou de beijá-la e de adulá-la e, para ensinar-lhe o vício, assumiu um aspecto austero de um mestre de virtude. (SVEVO, 1982, p. 28)

dito per attuarle[61] (Svevo, 1991, p. 280). Diante da impossibilidade de uma relação formal, Emílio sonhava possuí-la, mantendo-a distante de outros homens, desde que não precisasse fazer outros sacrifícios, ou seja, a relação deveria permanecer na clandestinidade. Sentiu-se ofendido por Angiolina não aceitar as condições que ele lhe impunha: casaria com ela, desde que vivessem isolados. Ela resistia à ideia de renunciar à sua vaidade, para viver de uma forma que não pudesse mais ser admirada.

O narrador, no entanto, corrige mais uma vez o protagonista ao afirmar que o pedido de casamento fora apenas uma "figura de retórica", ou seja, uma técnica de persuasão, uma promessa que não seria cumprida.

No trecho abaixo o protagoinsta reflete sobre as razões que teriam levado Angiolina a ser uma mulher do povo e retoma as antigas ideias socialistas como uma solução para questões sociais como as da família dela e remover os obstáculos que os separava:

> *Una sera, trovandosi con Angiolina, egli ebbe un'idea che per quella sera alleviò potentemente il suo stato d'animo. Fu un sogno ch'egli ebbe e sviluppò accanto ad Angiolina e ad onta di questa vicinanza. Essi erano tanto infelici causa il turpe stato sociale vigente. Egli ne era tanto convinto che poté pensare di essere persino capace di un'azione eroica pel trionfo del socialismo. Tutta la loro aventura era originata dalla loro povertà. Il suo discorso pressupponeva ch'ella si vendesse e ch'era spinta a farlo dalla povertà della sua famiglia. Ma essa non se ne accorse e le sue parole le sembravano una carezza eppoi pareva egli volesse biasimare solo se stesso.*
> *In una società diferente egli avrebbe potuto farla sua, pubblicamente, subito, senza imporle prima di darsi al sarto. Faceva proprie anche le menzogne di Angiolina, pur di renderla dolce e indurla a entrare in quelle idee, per sognare in due. Ella volle delle spiegazioni ed egli gliele diede beato di poter dar voce al sogno. Le raccontò quale lotta immane fosse scoppiata fra poveri e ricchi, i più e i meno. Non v'era da dubitare dell'esito della lotta il quale avrebbe apportato la liberta a tutti, anche a loro. Le parlò dell'annientamento del capitale e del mite breve lavoro che sarebbe stato l'obbligo d'ognuno. La donna uguale all'uomo e l'amore un dono recíproco.*
> *Ella chiese delle altre spiegazioni che già turbarono il sogno, e poi concluse: - Se tutto venisse diviso, non ci sarebbe niente per nessuno. Gli operai sono degl'invidiosi, dei fannulloni, e non riusciranno a niente. – Egli tentò di discuterne ma poi vi rinunziò. La figlia del popolo teneva dalla parte dei ricchi*.[62] (SVEVO, 1991, p. 339)

[61] No passado tivera idéias socialistas, naturalmente sem mover um só dedo para concretizá-las. (SVEVO, 1982, p. 60).

[62] Uma noite, encontrando-se com Angiolina, teve uma idéia que no momento aliviou bastante o seu estado de espírito. Era um sonho que continuava a desenrolar-se mesmo quando se achava ao lado de Angiolina e mesmo a despeito de ela estar ali. Eram infelizes por causa do ignóbil estado social vigente. Estava tão convicto disso que até podia imaginar-se capaz de uma ação heróica pela causa do socialismo. Toda a sua desventura tinha origem em sua pobreza. Seu discurso pressupunha que ela se vendia e que era obrigada a fazê-lo por causa da pobreza de sua família. Mas Angiolina não percebia, e as palavras de Emilio soavam-lhe com uma carícia, parecendo-lhe que ele quisesse apenas censurar a si mesmo.

Numa sociedade diferente ele teria podido fazê-la sua, publicamente, desde logo, sem impor-lhe antes

Emilio, com essa teoria, tenta mostrar a Angiolina que, se vivessem numa sociedade sem classes, a família dela não precisaria enfrentar tantas dificuldades financeiras e ela não precisaria se vender para conseguir o sustento. A conclusão irônica do narrador de que "a filha do povo estava do lado dos ricos" mostra a utopia de seus sonhos e o egoísmo individualista da amante, que possuía uma visão pragmática da vida. Vemos nesse trecho destacado o uso da palavra heróico utilizada num contexto ambíguo e irônico, denúncia da inadequação e da fragilidade do modelo cujas raízes estão fincadas no passado, devido a uma consciência do real que transporta o ideal para o plano do sonho.

Svevo, durante a juventude, interessou-se pelo Socialismo. O autor, segundo Ghidetti (1992, p. 77), de fato leu Marx e outros escritores socialistas, além de ter sido espectador das tensões que agitavam a sociedade triestina do final do século dezenove, quando os trabalhadores lutavam pela conquista do direito de associação e almejavam uma sociedade igualitária. Contudo, o ideal de justiça no qual ele acreditava, a nível prático, se mostrava utópico, em vista de suas concepções pessimistas sobre a vida e sobre as relações humanas.

Segundo Claar (1986, p. 106), Svevo considerava negativamente a evolução econômica e social. Sobretudo, ele não acreditava na luta de classes como forma de solidariedade social, porque essa seria sempre prejudicada pelo egoísmo individual.

Na sequência, o narrador revela que Emilio e Angiolina são amantes, embora ela se mostrasse envergonhada por receber dinheiro dele, tentando dissimular seu caráter interesseiro, desmascarado pela frequência com que ela utilizava o artifício da meiguice e da sensualidade para obtê-lo, acabando por deixá-lo de bolso vazio e revela que, na verdade, havia fingimento em sua atitude de constrangimento, tudo não passava de estratégia de manipulação do amante.

---

que se entregasse ao alfaiate. Fazia suas até mesmo as mentiras de Angiolina, a fim de torná-la afável e induzi-la a partilhar dessas idéias, para sonharem a dois. Ela quis explicações e ele as deu, feliz de poder emprestar voz ao sonho. Contou-lhe da imensa luta que interrompera entre pobres e ricos, grandes e pequenos. Não havia como duvidar do êxito dessa luta que traria liberdade a todos, inclusive a eles. Falou-lhe do aniquilamento do capital e das breves horas de trabalho pacífico a que as pessoas no futuro estariam obrigadas. A mulher seria igual ao homem e o amor um dom recíproco.

Ela pediu outros esclarecimentos que já perturbavam o sonho e depois concluiu: - Se tudo fosse dividido, não haveria nada para ninguém. Os operários são invejosos, uns preguiçosos, e não conseguiriam nada. – Ele tentou discutir, mas acabou renunciando. A filha do povo estava do lado dos ricos. (SVEVO, 1982, p. 184-185)

No discurso do narrador surgem analogias que mostram que as condições sociais do povo, que detalham a pobreza urbana, revelando que as dificuldades dos cidadãos da cidade não eram menores do que a dos habitantes do campo. Um exemplo disso é a afirmação de que o papel em que o livro de Emílio fora publicado era de má qualidade, como o papel da carta escrita pela mãe de Alfonso. Outro exemplo significante que remete para as condições nacionais italianas de então aparece no irônico julgamento do narrador, feito por meio de uma metáfora ao se referir à consciência da personagem sobre a inutilidade da sua obra e sua impotência: "*egli credeva di trovarsi ancora sempre nel período di preparazione, risguardandosi nel suo più segreto interno come una potente macchina geniale in costruzione, non ancora in attività*"[63] (SVEVO, 1991, p. 258).

Nos devaneios de Emilio entram em choque as imagens da irmã Amália e a de Angiolina, que são opostas: a primeira, com as qualidades morais desejadas para uma mulher, porém destituída de encantos físicos, imagem da figura maternal, a última, bela como um anjo, mas corrompida, revelando um comportamento transgressor. Essas imagens constituem, a nosso ver, aquilo que Campbell chamou de arquétipo da sombra, que significa o poder oculto da natureza humana e representa nossos instintos mais primitivos. Assim, Emilio cria para si mesmo a imagem de um super-homem capaz de dominar a mulher amada.

Movido por seus ideais poéticos e pelo anseio de transformá-la na musa de seus sonhos, o protagonista passou à idealização da figura de Angiolina, denominando-a "*Lina*", depois, "*Angèle*", finalmente "*Ange*", além de ensiná-la a dizer "eu te amo" na língua francesa, configurando-se, assim, o diálogo paródico com as histórias da tradição literária francesa e italiana. Vale dizer que a palavra *ange* remete para o verbo "*angere*", defectivo, largamente usado pelos escritores, cujo significado relaciona-se a sofrimento, angústia. Além disso, está na raiz do verbo "*piangere*". A nosso ver, o jogo de palavras oferece ao leitor pistas sobre o desenrolar da relação dos amantes e, desse modo, revela uma aproximação ao desfecho das narrativas canônicas. Por outro lado, o nome da personagem a aproxima da heroína Angelica, de Boiardo e Ariosto.

Encontrando-se diante de um ponto em que não há mais retorno, a paixão, Emilio mergulha num mundo desconhecido para ele. Para obter sucesso, o protagonista necessita de um auxiliar e quem veste essa máscara é o amigo, Stefano Balli, um artista

[63] Ele acreditava encontrar-se sempre num período de preparação, preservando-se no seu mais secreto interior como uma máquina genial em acabamento, mas não ainda em atividade. (SVEVO, 1982, p. 12)

que não havia conseguido ainda o reconhecimento de sua obra, cuja figura contrasta com a de Emilio. Apesar de menos culto, exercia fácil influência sobre ele, inclusive "*nel modo di camminare, parlare, gestire*"[64] (SVEVO, 1991, p. 262), pois nele Emilio encontrava um pouco de segurança.

A metáfora da "imitação" acima mencionada sinaliza para o leitor que Stefano encarnava a figura do herói, fascinando Emilio. Presunçoso, Balli se considerava um gênio. Emilio não percebia que, na verdade, ele ostentava uma máscara para esconder seu próprio sentimento de inutilidade e fragilidade.

Stefano interveio disposto a ensinar a Emílio a arte de tratar as mulheres a fim de deixá-las aos pés do homem. O protagonista apresentou Angiolina a Balli e, numa noite, eles saíram para jantar com uma amiga, Margherita. A cena no restaurante mostra o mal-estar de Emilio diante da forma grosseira como o amigo tratava o garçon e as moças, não escondendo sua opinião sobre a acompanhante do protangonista. Stefano, ironicamente, com a boca cheia de comida, dizia que o casal destoava um do outro: um moreno como um carvão e ela loura como uma espiga de milho, que pareciam personagens de um quadro acadêmico, enterrando definitivamente o orgulho de Emílio. Ou seja, nada melhorou com a oferta da suposta ajuda, terminando com Angiolina encantada com a desenvoltura do escultor, embora ele a tratasse com sarcasmo, trecho que citamos abaixo:

> *Il Balli presto si rifece brusco, - Lei si chiama Angiolina? Angiolona la chiamerò io, anzi Giolona. - E da allora la chiamò sempre cosi con quelle vocali larghe, larghe, il disprezzo stesso fatto suono. Emilio si sorprese che il nome non dispiacesse ad Angiolina; ella non se ne adiro mai e quando il Balli glielo urlava nelle orecchie, rideva come se qualcuno le avesse fatto il solletico*. [...] *Angiolina ne fu incantata*.[65] (SVEVO, 1991, p. 286)

Amália também se apaixonou por Stefano e o amor não correspondido a levou ao suicídio, tal como Alfonso. Esses acontecimentos mostram que o arquétipo do mentor encarnado em Balli foi apresentado pelo avesso, de cabeça para baixo, afinal, até nos

[64] No modo de caminhar, falar, gesticular. (SVEVO, 1982, p. 21)

[65] Balli voltou a ser brusco. - Você se chama Angiolina? Um diminutivo para essa figura de granadeiro? Vou chamá-la de Angiolona, ou talvez Giolona. E a partir de então passou a chamá-la assim demorando-se longamente nas vogais, o próprio desprezo sob a forma de sons. Emilio ficou admirado de que Angiolina não se aborrecesse com isto; pelo contrário, toda vez que Balli berrava o nome em seu ouvido, ela se ria como se lhe estivesse fazendo cócegas. [...] Angiolina estava encantada. (SVEVO, 1982, p. 73)

contos de fadas essa figura pode vir camuflando um inimigo. Assim como na ficção, na vida mesma nos surpreendemos com pessoas muito diferentes do que parecem ser.

A relação com Angiolina fracassou e Emilio buscou refúgio na memória, confortando-se com lembranças de um amor que não soubera viver, evocando a figura da amante metamorfoseada, pois havia adquirido todas as qualidades de Amália, matando-a também. Assim, o discurso do narrador instaura a contradição configurada pelo viver e morrer, unindo as duas figuras femininas da vida do protagonista num fantasma. Recriar Angiolina à imagem de uma santa, colocando-a num altar, tirou-lhe a seiva da vida e a transformou em mártir, símbolo do sofrimento, reportando o leitor, mais uma vez à simbologia da figura feminina de Beatriz, de *A divina comédia*:

> *Quel simbolo alto, magnífico, si rianimava talvolta per divenire donna amante, sempre però donna triste e pensierosa. Sì! Angiolina pensa e piange! Pensa come se le fosse stato spiegato il segreto dell'universo e della propria esistenza: piange come se nel vasto mondo non avesse più trovato neppure un Deo gratias qualunque*[66] (SVEVO, 1991, p.378).

Angiolina agora é símbolo, mito. A relação paródica com Beatriz e outras heroínas cantadas em versos pelos poetas clássicos, as quais vivem plenamente na imaginação de seus criadores após abandonarem a carne, se estabelece por meio da transfiguração da imagem de Angiolina, pois, ao mesmo tempo em que mostra uma visão grandiosa e elevada, revela resquícios dos desejos e sofrimentos carnais, sugerindo um movimento do alto para baixo.

Além da figura de Beatriz por nós evocada, visualizamos na melancolia de Emilio, ecos da poética de Francesco Petrarca e sua musa Laura. De Sanctis (1997, p. 191) efetuando um paralelo entre a história de Beatriz que, depois de morta transforma-se, para Dante, na voz do outro mundo, onde se situava o escopo da vida de então, e a de Laura, assinala que esta última é profundamente humana, real, plena de emoções e sentimentos que afetam o homem na Terra. A melancolia de Petrarca não tem qualquer relação com o mundo transcendente, assim, Laura, depois de morta, se converte em livre

[66] O símbolo alto, magnífico, reanimava-se às vezes para tornar-se mulher-amante, mas sempre uma mulher triste e pensativa. Sim! Angiolina pensa e chora! Pensa como se lhe fosse explicado o segredo do universo e da própria existência humana; chora como se no vasto mundo não houvesse encontrado um *Deo gratias* qualquer! (SVEVO, 1982, p. 268)

criação da imaginação do poeta, em doce fantasma, no qual se fundem as imagens da maternidade e da amante, tal como Angiolina.

Se no início do romance o discurso do narrador transcrevendo as palavras do protagonista marca o início da aventura, nas últimas linhas deste há uma fusão da voz narrativa com a do protagonista, prefigurando o discurso do inconsciente que encontrará seu vértice no terceiro romance.

2.4.3 *A consciência de Zeno*

O terceiro protagonista sveviano, Zeno Cosini, personagem-narrador de *A consciência de Zeno*, publicado em 1923, nasceu num momento histórico importante, quando a cidade de Trieste havia passado a fazer parte do território da Itália e cujo chamado à aventura será o de mergulhar em seu interior, aconselhado pelo psicanalista Dr. S., seu mentor, a fim de se curar do vício do fumo.

O romance, narrativa híbrida, misto de autobiografia e diário, estrutura-se em capítulos nomeados: "O fumo", "A morte de meu pai", "A história de meu casamento", "A mulher e a amante", "História de uma sociedade comercial", "Psicanálise", precedidos de um "Prefácio" e "Preâmbulo", ambos também de cunho ficcional; o primeiro subscrito pelo Dr. S., e o segundo seria de autoria do próprio Zeno. O Dr. S. constitui primeiro sujeito narrador instaurado pelo texto, responsável pelo pacto autobiográfico, o eu autoral que apresenta o outro narrador, aquele que dará título ao romance, que vai retomar os fatos ocorridos no passado para construir a escrita no presente da enunciação, uma escrita intimista, cujo primeiro destinatário – o tu da enunciação seria exatamente o psicanalista. A ficcionalidade interpretativa do sujeito empírico é complexa, pois Zeno não é um personagem-narrador real, que escreve suas memórias, por trás dele está outro narrador - Italo Svevo, criação de Ettore Schmitz, fato que reforça a fluidez das fronteiras entre imaginação e memória, real e ficcional. Zeno-narrador opta pela construção de sua narrativa por meio de episódios, em vez de seguir a linearidade narrativa, e o personagem principal torna-se o elemento que se constitui em fio narrativo a transformá-los num todo, personificando o mal-estar que o protagonista sente diante dos eventos, diante da vida.

Zeno busca na Psicanálise a cura para o vício de fumar inveteradamente. Mas ele não acreditava na ciência e ela será alvo de sua constante ironia. Seu relato revela que ele consultou mais de um médico na busca dessa cura, sem resultado e todos são expostos de modo ridículo, já que ele desconfiava das teorias e dos tratamentos. Nessa escrita, Zeno mostra sua conflituosa relação com o pai e a morte deste, deixando sobressair também a ironia com a qual destrói todas as qualidades e virtudes supostamente possuídas pelo genitor; o casamento com Augusta Malfenti, o desgosto de ter sido preterido por Ada Malfenti, irmã de Augusta e, segundo ele, a mais bonita das quatro irmãs; a amante Carla Gerco; Guido Speier, o cunhado, e ironicamente apresentado ao leitor com a ênfase na sua legítima nacionalidade italiana, embora possua sobrenome alemão, com o qual manterá uma relação de hostilidade camuflada, sócio e rival, que terá morte trágica, por meio de um suicídio involuntário. Enfim, Zeno é um personagem que não se sente inserido no meio social em que está instalado, não conhece os usos, costumes e a língua do espaço em que se move e, na tentativa de se adaptar, perde-se nas mentiras e erros que comete, além da sua identidade.

Segundo Savelli (1998, p. 126), na *A consciência de Zeno*, a ambiguidade é o elemento que qualifica a experiência que o leitor apreende do texto, o modo como o texto constrói o mundo que se oferece, implicando uma adaptação sorridente àquilo que não se pode governar nem compreender de verdade - o mundo mesmo.

A ironia na narrativa autobiográfica de Zeno oferece alusões ao meio social do protagonista e a possibilidade de vislumbrarmos os valores e a estrutura da sociedade burguesa triestina, na virada do século dezenove. O narrador nos expõe as incongruências de sua consciência, ironizando a si mesmo e aos personagens que transitam à sua volta, fazendo rir, algumas vezes os próprios personagens e a nós leitores. A ironia, por vezes sarcástica, persistente, faz de sua narrativa uma leitura apaixonante.

A Mitologia, por sua vez, nos ensina que os mitos não são apenas histórias que contam aventuras fabulosas, ou que são narrativas oriundas das mais diversas culturas e povos, pois são também modelos, aprendizagem sobre a compreensão da vida e do mundo. Campbell (2007), em seus estudos, concluiu que os mitos constituem arquétipos e que sua estrutura pode ser encontrada nas narrativas da contemporaneidade muito mais do que se imagina. A narrativa em estudo não foge desse padrão.

Como já dissemos, Campbell (2007, p. 117) situa na fase de iniciação do herói o encontro com a deusa, encarnada em toda mulher, a fim de que ele possa receber a bênção do amor, ou, como no caso do Ulisses por Penélope, a promessa de retorno à felicidade do casamento. A sintonia com o pai sucede esta fase. No romance em estudo, esses aspectos da jornada do herói não seguem exatamente a mesma ordem indicada pelo estudioso e mostram que essas questões revelam-se bem mais complexas.

De fato, no capítulo "A morte de meu pai", o narrador inicia seu relato contrapondo seus sentimentos quando da morte da mãe e os referentes à morte do pai, na sequência, aborda o tema da relação pai-filho, difícil desde a infância. Para Campbell (2007, p.133) a criança, ao se desprender dos cuidados maternos, entra no mundo adulto, na esfera do pai, "o símbolo da futura tarefa" e isso contribui para o surgimento da rivalidade. É o surgimento do "aspecto ogro do pai [...] reflexo do próprio ego da vítima". O pai exige, educa, reprime, cria medos. É comum que o pai constitua uma figura heróica para o filho, que deseja imitá-lo, porém, há casos em que a criança, ou o adolescente, entende que nunca conseguirá atingir os limites esperados pelo pai, nunca será digno de sua afeição e orgulho. É o que parece estar demonstrado na relação entre Zeno e seu pai. Vejamos um trecho desse importante momento do romance:

> *Invece la morte di mio padre fu una vera, grande catastrofe. Il paradiso non existeva più ed io poi, a trent'anni, ero un uomo finito. Anch'io! M'accorsi per la prima volta che la parte più importante e decisiva della mia vita giaceva dietro di me, irrimediabilmente. Il mio dolore non era solo egoistico come potrebbe sembrare queste parole. Tutt'altro! Io piangevo lui e me, e me solo perchè era morto lui. Fino ad allora io ero passato di sigaretta in sigaretta e da una facoltà universitaria all'altra, con una fiducia indistruttibile nelle mie capacità. Ma io credo che quella fiducia che rendeva tanto dolce la vita, sarebbe continuata magari fino a oggi, se mio padre non fosse morto. Lui morto non c'era più una dimane ove collocare il propósito.*[67] (SVEVO, 1991, p.406)

Se a morte da mãe, ocorrida quando Zeno tinha quinze anos, segundo o narrador, despertou nele uma emoção salutar, porque, mesmo morta continuaria acompanhando seus

[67] Já a morte de meu pai foi uma grande e verdadeira catástrofe. O paraíso deixou de existir e eu, aos trinta anos, era um homem desiludido. Morto também! Ocorreu-me pela primeira vez que a parte mais importante e decisiva de minha vida ficava irremediavelmente para trás. Minha dor não era exclusivamente egoísta, como se poderia depreender destas palavras. Ao contrário! Chorava por ele e por mim, e por mim apenas porque ele havia morrido. Até então eu passara de cigarro a cigarro e de uma universidade a outra, com uma confiança indestrutível em minha capacidade. Contudo, creio que aquela confiança que tornava a vida tão doce teria continuado, quem sabe até hoje, se meu pai não tivesse morrido. Com ele morto já não havia um futuro para onde assestar minhas resoluções. (SVEVO, 1980, p. 33-34)

passos em direção ao sucesso, já a morte do pai significou uma catástrofe. A ironia é evidente: o pai faleceu quando ele já estava com trinta anos e o paraíso estaria perdido porque perdera a fonte de sustento da dolce vita que levava, perambulando de faculdade em faculdade. Zeno foi surpreendido pelo testamento paterno, um instrumento que lhe permitiu controlar a vida do filho mesmo após a morte, impedindo-o de administrar os negócios da família.

A relação ruim entre ambos vai sendo exposta aos poucos ao longo do texto: a falta de contato íntimo entre eles; o modo pejorativo como o pai era conhecido pelos amigos das faculdades que frequentou, "velho Silva manda dinheiro"; o fato de que se viam esporadicamente, entre outros julgamentos negativos em torno da figura paterna, que culmina com a narração dos momentos finais em vida do pai e seu último ato: "*con un sforzo supremo arrivò a mettersi in piedi, alzò la mano alto alto, come se avesse saputo ch'egli non poteva comunicarle altra forza che quella del suo peso e la lasciò cadere sulla mia guancia. Poi scivolò sul letto e di là sul pavimento. Morto!*"[68] (SVEVO, 1991, p. 422)

O próprio Dr. S. e muitos críticos do romance oferecem várias interpretações para esse episódio da vida de Zeno. Entre elas a de que seria reflexo do trauma causado pelo desejo de matar o pai, o Complexo de Édipo, que o próprio Zeno refuta, devido ao seu antagonismo em relação à psicanálise. Levando em conta que Zeno, no último capítulo, afirma que mentiu o tempo todo, podemos concluir que o golpe nunca teria acontecido e que as imagens evocadas simbolizam os sentimentos vivenciados por Zeno em relação a um mundo burguês, volúvel e excêntrico, contra o qual ele não conseguia se rebelar. A chave para esse enigmático capítulo, cheio de ambivalências e contradições pode estar, de fato, na simbologia de que Zeno seja o retrato do próprio Svevo/Schmitz.

Na sequência, Zeno conta como se formou o triângulo amoroso formado por ele, Ada e Guido, com fim trágico; a derrota ao tentar conquistar Ada, seu casamento com Augusta e o suicídio involuntário de Guido.

A aventura de procurar a esposa ideal começou quando Zeno conheceu o futuro sogro, Giovanni Malfenti, um próspero homem de negócios. Entre ironia e paradoxos, Zeno narrador conta como foi introduzido na casa Malfenti e apresentado às quatro filhas

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

do negociante, todas elas com nomes com a letra inicial A: Augusta, a mais velha, Ada, Alberta e Anna, ainda uma menina. Zeno se apaixonou por Ada, a mais bela e tentou seduzi-la, algumas vezes mostrando ser um homem sério, outras tentando diverti-la com histórias absurdas, sem qualquer senso, que provocam o riso de seus interlocutores e leitores. Mostrando-se atrapalhado a tal ponto que menina Anna, a mais jovem das irmãs, lhe atribuiu o epíteto de louco, afirmando que ele precisaria ser até mesmo amarrado. Por fim, Zeno se casou com Augusta, a única que não o atraiu, permanecendo na dúvida se não o fez por influência da sogra: "*non so cioè se sia dovuto alla sua furberia o alla mia bestialità ch'io abbia sposato quella delle sue figliuole ch'io non volevo*"[69] (SVEVO, 1991, p. 429).

A concepção de que o sujeito humano foi destituído da proteção divina se torna mais evidente nesse capítulo do romance intitulado "A história de meu casamento", pois nele encontramos a convergência entre drama e comédia. O leitor se depara com um personagem-narrador que revela atitudes absolutamente contrárias ao heroísmo e verifica seus modos desajeitados, presenciando as mais bizarras situações.

O capítulo se abre com Zeno-narrador assinalando que, para a juventude burguesa Napoleão encarnava o espírito romântico que almejava ao heroísmo, constituía um modelo com o qual a juventude se identificava. Herói histórico frequentemente referido por Svevo em seus textos.

Hobsbawm (1979, p. 93-94), esclarece que o mito napoleônico se funda menos nos seus méritos do que "nos fatos, então sem paralelo, de sua carreira", uma vez que os personagens históricos que o antecederam e que abalaram o mundo de forma marcante tinham origem nobre. O fato de ter sido um homem comum cujo talento pessoal foi suficiente para elevá-lo à posição de comandante de um Continente excitava as pessoas e as encorajava a imitá-lo. Napoleão significava "a figura com que todo homem que partisse os laços com a tradição podia-se identificar em seus sonhos". Sendo assim, qualquer um podia sonhar em se tornar um "Napoleão" nos negócios, no comércio, no mundo financeiro, por exemplo, ou em qualquer carreira escolhida.

A sociedade burguesa valorizava Napoleão como um herói pelo poder que ele representava não pelo que ele era realmente. Sua figura constituía o ideal a ser imitado pela burguesia, exceto o final trágico de sua vida: a derrota, o exílio e a morte, por isso

[69] Não sei, portanto, se foi devido à sua astúcia ou à minha estolidez que acabei por me casar com a filha que eu não queria. (SVEVO, 1980, p. 70)

mesmo Zeno ironiza a referência, ao explicar que seria possível imitá-lo permanecendo "em escala menor." Zeno era um homem rico, com uma visão de mundo dominada pelo ceticismo, portanto, tinha consciência da impossibilidade e inconveniência do modelo.

Encontramos nuances do mito no episódio em que ele se encontra pela primeira vez com Ada. Vejamos um trecho em que o narrador a descreve, confrontando-a com a irmã, Alberta, para ele muito jovem, e seus pensamentos relativos à pretendida:

> *Ada, invece, era già una donna con i suoi occhi serii in una faccia che per essere meglio nivea era un poco azzurra e la sua capigliatura ricca, ricciuta, ma accomodata con grazia e severità.*
> *È difficile di scoprire le origini miti di un sentimento divenuto poi tanto violento, ma io sono certo che da me manco il cosiddetto coup de foudre per Ada*.[70] (SVEVO,1991, p 430-431)

Fechando suas impressões com ironia:

> *È noto che noi uomini non cerchiamo nella moglie le qualità che adoriamo e disprezziamo nell'amante. Sembra dunque ch'io non abbia subito vista la grazia e tutta la bellezza di Ada e che mi hai invece incantato ad ammirare altre qualità ch'io le attribuii di serietà e anche di energia, insomma, un po'mitigate, le qualità ch'io amavo nel padre suo.* [...] *Quella prima volta io guardai Ada con un solo desiderio: quello di innamorarmene perchè bisognava passare per di là per sposarla. Mi vi accinsi con quell'energia ch'io sempre dedico alle mie pratiche igieniche*.[71] (SVEVO, 1991, p. 431)

A sequência discursiva mostra o contexto burguês em que Zeno vivia, no qual a sociedade via com naturalidade a liberdade sexual masculina, uma visão moralista em que ao homem se permitia o prazer sexual, definindo os papéis a serem exercidos pelas mulheres. À ideologia higienista deve-se a concepção de família como base da filosofia positivista. Dessa forma, à mulher destinada ao casamento caberia o papel de gerar filhos saudáveis devendo manter-se no ambiente familiar.

---

[70] Ada, ao contrário, já era mulher, com seus olhos sérios numa face que chegava a ser azulada de tão nívea, emoldurada por uma espessa cabeleira, encaracolada, embora disposta com graça e rigor. É difícil remontar à doce origem de um sentimento que se tornou depois tão violento, mas estou certo de que não experimentei por Ada o que se costuma chamar de paixão à primeira vista. (SVEVO, 1993, p. 72)

[71] É sabido que nós, os homens, não buscamos na esposa as qualidades que adoramos ou desprezamos na amante. Parece, pois, que não cheguei a ver desde logo toda a graça e beleza de Ada; em vez disso me encantei em admirar uma seriedade e uma energia que lhe atribuí, qualidades essas, um tanto mitigadas, que eu admirava em seu pai. [...] Naquela primeira vez contemplava Ada com um só desejo: o de enamorar-me porquanto precisava de passar por isso para desposá-la. Apliquei-me com a energia que sempre dedico às minhas práticas higiênicas. (SVEVO, 1980, p. 72)

Hobsbawm (2014, p. 387) esclarece que, no período anterior a 1914, vigorava nas sociedades europeias um discurso fundado na "seleção natural", com a finalidade de geração de uma nova "raça de super-homens", apta a dominar os seres inferiores. Já o adultério era muito comum nos círculos aristocráticos e burgueses da sociedade, tolerado por grande parte das esposas e pela sociedade desde que as aparências fossem mantidas. A ironia de Zeno frente à conquista mostra que ele não sentia atração física por ela, nem mesmo paixão, pois um homem apaixonado não faz esse tipo de comparação e não se refere assim à mulher amada.

Embora não haja menção à palavra mito, vemos nesse trecho a referência às origens ancestrais da ligação mitológica entre um homem e a mulher, revelada pela memória mítico-cristã implícita no nome atribuído à personagem, que remete à Teogonia Cristã, à origem da raça humana, isto é, Ada, Adão, raça adâmica, originada após a expulsão de Adão e Eva do paraíso, cujo destino, em virtude do pecado original, por ordem divina, foi a multiplicação da raça e a sobrevivência por meio do trabalho. É simbólico que os nomes das filhas do Sr. Malfenti se iniciem com a letra A, enquanto o nome de Zeno, com a última letra do alfabeto, sinalizando para a distância que os separava.

Para Vittorini (2003, p. 71-72), a escolha por nomes femininos para as personagens svevianas com inicial A advém do alfabeto, da palavra e da vida. A mãe de Svevo se chamava Allegra; as protagonistas de seus romances têm o nome com inicial A: Annetta, Angiolina, Amalia, Ada, Augusta. Quando a feminilidade delas aparece degradada, o A se camufla em meio a outras letras: Carla, amante de Zeno e Carmem, a de Guido. De Alfonso, protagonista do primeiro romance, Emílio, o do segundo a Zeno Cosini, no último, vê-se "*l'aleatorio e fantastico zigzag de una vita tormentata*".[72]

Mario Lavagetto (1986, p. 235-243) analisou a estrutura simbólica e paródica do ingresso de Zeno na casa do comerciante Malfenti e a escolha entre as suas filhas aquela com quem se casou, assinalando a analogia, o esgarçamento e implosão paródica de arquétipos, tais como Páris, que na *Ilíada* de Homero, escolhe entre Era, Atena e Afrodite; com a *Metamorfosi* de Apuleio; com a fábula de Grimm, *Cenerentola* e com o protagonista de *Rei Lear* de Shakespeare e a sua escolha entre as três filhas Regan,

[72] Representa o aleatório e fantástico *zigzag* de uma vida atormentada. (tradução nossa)

Goneril e Cordelia. A interpretação desse crítico sobre o episódio e suas relações intertextuais se mostra no excerto seguinte:

> *Il testo di Svevo lascia dunque affiorare un archetipo le cui "grandi figure" si presentano"strappate e ricoperte di polvere", la cui trama è "rovesciata in interno borghese", insomma un mito "sploso", disintegrato e allontanato mediante l'uso di una crudelíssima parodia.*[73] (LAVAGETTO, 1986, p. 243)

Rejeitado, Zeno voltou-se para Alberta, que simpaticamente também o recusou, restando a única que ele não queria, a que havia descartado logo de início por considerá-la a menos atraente, sinalizando para a não necessidade de haver amor para se realizar um matrimônio. Analisando a cena, uma tragicomédia que perdurou por algumas horas de uma noite, numa reunião social, percebe-se que, na verdade, Augusta aceitou se casar com ele por estar apaixonada, ela o escolhera para marido e ele, o sogro.

A ironia marca o descompasso entre o nome da personagem e a caracterização efetuada pelo narrador: o termo nominativo Augusto (a)[74] tem origem latina, com significado de majestade ou venerável, sagrado, sublime, fazendo parte da genealogia dos imperadores romanos. Zeno, no entanto, fornece um retrato grotesco da moça, ressaltando "*lo strabismo tanto forte*", "*dei capelli non molto abbondanti*", "*di un colore privo di luce*", finalizando com a expressão do pensamento do protagonista: *"Se le altre tre somigliano a questa*!...*"*[75] (SVEVO, 1991, p. 429), procedimento que rebaixa o sublime implícito no nome da personagem e que, à primeira vista levaria ao riso, não fosse aqui detectado aquele "sentimento do contrário", tornando-se amargo, conforme Pirandello (1996, p. 155) nos ensina.

Antes de desistir de Ada, Zeno refletiu sobre seus defeitos, que poderiam estar na raiz da rejeição da jovem e estabeleceu o propósito de se transformar no homem que ela queria que ele fosse. Tornar-se-ia uma pessoa mais séria, deixaria de contar histórias que faziam todos rir dele e que acabavam fazendo com que Augusta, a mais feia, o amasse e despertava o desprezo na pretendida Ada. Zeno, então, se propõe a comparecer ao trabalho todos os dias, coisa que não fazia há muito tempo, com a finalidade de assumir

---

[73] O texto de Svevo, portanto, faz aflorar um arquétipo cujas grandes figuras se apresentam "rasgadas e cobertas de poeira", cujo enredo está "de cabeça para baixo no interior burguês", em suma, um mito explodido, desintegrado e removido mediante a paródia cruel . (tradução nossa)

[74] www.treccani.it/vocabolario/

[75] O estrabismo tão pronunciado. – Os cabelos, não muito abundantes. – De um tom esmaecido, isento de luz. Se as outras são parecidas com esta!... (SVEVO, 1983, p. 70)

os negócios futuramente; pararia de fumar, símbolo de sua liberdade; dedicar-se-ia a leituras sérias; praticaria esportes e venceria o ciúme.

Nesse ponto se sobressai em seu discurso a palavra "heróico" em referência ao projeto de correção de seus defeitos a fim de se tornar digno da amada: "*Durante quei giorni di segregazione la gelosia più amara fu la mia compagna di tutte le ore. Era un proposito eroico quello di voler corregersi di ogni difetto per prepararsi a conquistare Ada dopo qualche settimana*"[76] (SVEVO, 1991, p. 446, grifo nosso).

A tentativa de Zeno de se tornar um cavaleiro, a fim de conquistar a heroína, que reconheceria, assim, seu valor, conclui-se com a convocação paródica ao universo romanesco, aos heróis dos romances de cavalaria, de aprendizagem e iniciação, figurativizado pelo devaneio onde se localiza a referência cultural interna. A intertextualidade se explicita na referência irônica aos cavaleiros da praça que, enquanto ele travava intensa luta consigo, poderiam estar cogitando numa forma de lhe roubar a dama.

A palavra "herói", por sua vez, aparece no texto no relato do momento em que, numa das reuniões na casa Malfenti, pela primeira vez, Zeno estabeleceu um contato mais direto com Guido Speier e em que este se exibiu ao violino. Zeno, extasiado, afirmou ironicamente para si mesmo que à sua frente surgira Bach em pessoa. Vejamos:

> *Poi, contro di me, si mise il grande Bach in persona. Giammai, né prima né poi, arrivai a sentire a quel modo la bellezza di quella musica nata su quelle quattro corde come un angelo di Michelangelo in un blocco di marmo. Solo il mio stato d'animo era nuovo per me e fu desso che m'indusse a guardare statico in su, come a cosa novíssima. Eppure io lottavo per tenere quella musica lontana da me. Mai cessai di pensare: "Bada! Il violino è una sirena e si può far piangere con esso senz'avere il cuore di un* ***eroe****!. Fui assaltato da quella musica che mi prese. Mi parve dicesse la mia malattia e miei dolore con indulgenza e mitigandoli con sorrisi e carezze. Ma era Guido che parlava! Ed io cercavo di sottrarmi alla musica dicendomi: "Per fare ciò, basta disporre di un organismo rítmico, una mano sicura e una capacita d'imitazione; tutte le cose che io non ho, cio che non è un'inferiorità, ma una sventura*"[77] (SVEVO, 1991, p. 462, grifo nosso).

[76] Durante esses dias de segregação, o ciúme mais doentio foi o meu companheiro de todas as horas. Era um propósito heróico querer corrigir-me de todos os defeitos naquela preparação para conquistar Ada ao fim de algumas semanas. (SVEVO, 1983, p. 96)

[77] Depois, à minha frente, o grande Bach surgiu em pessoa. Jamais, nem antes nem depois, voltei a ouvir daquela maneira a beleza de uma música nascida de quatro cordas como uma estátua de Miguel Angelo de um bloco de mármore. Só o meu estado de espírito era novo para mim e foi isso que me induziu a olhar para o alto, estático, como a uma coisa novíssima. Em vão lutava para manter a música longe de mim. Em vão pensava: "Bobagem! O violino é uma sereia e não é preciso que se tenha um coração de herói para fazerem os outros chorarem por ele!" Fui assaltado pela música que me prendia. Parecia exprimir todo o meu pensamento e dor com indulgência, mitigando-os com sorrisos e carícias. Mas era Guido quem falava!

O violino é como uma sereia, conclui Zeno reportando-se à mitologia. Segundo o mito, ninguém escapa com vida depois de ouvir o irresistível canto dessas criaturas, metade mulher, metade peixe. Zeno resistia como Ulisses, que heroicamente lutou contra o fascínio do canto das sereias quando passou pela ilha em que elas habitavam no mar Egeu durante a viagem de volta a Ítaca e, depois da batalha de Troia, conseguiu levar seu barco ao destino final. Zeno resistia, porém sem reconhecer qualquer heroísmo de sua parte.

Guido mostra uma superioridade que Zeno negava com veemência, mas no fundo admirava. O antagonista ostenta a máscara do heroísmo, do vencedor e Zeno lutava com todas as suas forças, tentando se subtrair ao fascínio da música, transformando sua inferioridade em desventura. Para ele, Guido possuía a capacidade da imitação, portanto, era incapaz de originalidade.

Para nós, subjacente a esse discurso, há uma feroz recusa ao modelo heróico clássico. De fato, impotente diante daquela gente que havia conhecido a forma desastrosa como se apresentara ao violino naquele mesmo salão, Zeno aplaudia para se subtrair à humilhação, procurando observar falhas na execução da música e, intimamente, intensificava a sua animosidade por meio da crítica ao desempenho de Guido ao afirmar que ele não passava de um charlatão e imbecil, ou seja, um falso herói.

Conforme Jossa (2013, p. 196) a resistência observada em Zeno lhe confere, em certo sentido, um estatuto de caráter heróico. Isto porque, implicitamente, se observa a rejeição ao modo narrativo do século XIX, representados, sobretudo pelos modelos de Verga e D'Annunzio. Processo que se explicita quando Zeno, depois desistir de casar com Ada, passou a sentir todo tipo de dor, que nunca mais o abandonou mesmo na velhice, como podemos observar na seguinte indagação feita intimamente: "*Volevo guarirne! Perché avrei dovuto portare per tutta la vita sul mio corpo stesso lo stigma del vinto*? *Divenire addiririttura il monumento ambulante della vittoria di Guido*?"[78] (SVEVO, 1991, p. 469). É possível reconhecer aqui a presença de discursos ou vozes contra os quais Zeno/Svevo assume uma posição contrária, rebelando-se contra o modelo heróico naturalizado pela literatura e o faz por meio da ironia.

E eu buscava subtrair-me ao fascínio, dizendo: "Para saber isso basta dispor de um organismo rítmico, mão segura e capacidade de imitação; tudo o que não tenho, coisa que não constitui inferioridade, mas desventura." (SVEVO, 1980, p. 121-122)

[78] Queria curar-me! Por que haveria de carregar por toda a vida em meu corpo o estigma do vencido? Tornar-me, sem mais, o monumento ambulante da vitória de Guido? (SVEVO, 1983, p. 132)

Posteriormente, Zeno recorre ao herói da mitologia grega Aquiles para criticar o cunhado, utilizando o violino de Guido como instrumento de seus ataques. O violino se transforma numa arma de duelo entre os antagonistas e o arco, para ele, o símbolo da lança de Aquiles. Isso ocorre quando Zeno afirma que Guido traia a mulher, usava a música em casa como desculpa para permanecer afastado da esposa e como meio de sedução de outras mulheres. Zeno denuncia a ruína do casamento de Guido, dizendo:

> *Non soltanto Guido la tradiva* (*Ada*), *ma quando era in casa suonava sempre il violino. Quel violino, che m'aveva fatto tanto soffrire, era una specie di lancia di Achille per la varietà delle sue prestazioni. Appresi ch'era passato anche per il nostro ufficio ove aveva promossa la corte a Carmen con delle bellissime variazioni sul "Barbiere*".[79] (SVEVO, 1991, p.560).

Por meio de um discurso ambíguo, instaura-se a paródia no diálogo com a mitologia grega. Aquiles, filho de Peleu, rei da Tessália e de Tétis, era um herói invulnerável, exceto pelo seu calcanhar, por onde sua mãe o segurou ao mergulhá-lo nas águas do rio Esfinge. Heitor, filho de Príamo, rei de Troia, foi vencido pelo guerreiro Aquiles no confronto da Guerra de Troia. Tomado pela ira, pela raiva, Aquiles lança sua flecha que atravessa a garganta de Heitor. A morte do inimigo não lhe bastou, o corpo do herói foi arrastado pelo carro de Aquiles, que desejava desfigurá-lo, ultrajar seu cadáver para despojá-lo da posição de herói, da glorificação alcançada por uma vida breve, mas heróica. Aquiles desonra porque se sentiu desonrado, o que estava em jogo era o reconhecimento social. Posteriormente, Aquiles foi morto por uma flecha lançada por Páris, irmão de Heitor, e que motivou a guerra e a destruição de Troia.

Ao retomar os elementos simbólicos representados pelos heróis homéricos, a expressão figurativa do mito expressa o rancor de Zeno e anuncia o destino trágico de Guido, bem como o massacre do herói nacional mitificado pela literatura.

Concordamos com Brombert (2001, p. 100-101) quando afirma: "O anti-herói só pode existir se o modelo heróico continua presente *in absentia*, por preterição. Esta presença-ausência está implícita do começo ao fim de *La coscienza di Zeno*". De fato,

[79] Guido não só a traía como passava o tempo a praticar violino quando se achava em casa. Aquele violino, que tanto me fizera sofrer, era uma espécie de lança de Aquiles pela variedade de suas aplicações. Soube mesmo que ele visitara o escritório, onde contribuíra para a conquista de Carmem com belíssimas variações sobre o Barbeiro de Sevilha. (SVEVO, 1980, p. 276)

mesmo para negar a simbologia heróica há que se colocar o heroísmo como pano de fundo.

O recurso ao diálogo com a mitologia grega se faz presente em outro trecho do mesmo capítulo quando se Zeno encontra com um velho amigo de escola que não via há anos, chamado Túlio. Depois que se separaram Zeno soubera que esse, após concluir os estudos, fizera carreira promissora num banco. Vejamos um trecho da narração do encontro, em que não se pode deixar de observar o efeito do riso provocado pelo enunciado:

> *Ero tuttavia tanto distratto che bruscamente gli domandai come fosse avvenuto ch'egli aveva la gamba destra troppo corta così da aver bisogno della gruccia.*
> *Di buonissimo umore, egli mi raccontò che sei mesi prima s'era ammalato di reumatismi che avevano finito col danneggiargli la gamba.*
> *M'affrettai di suggerirgli molte cure. È il vero modo per poter simulare senza grande sforzo una viva partecipazione. Egli le aveva fatte tutte. Allora sugerii ancora:*
> *E perché a quest'ora non sei ancora a letto? A me non pare che ti possa far bene di esporti all'aria notturna.*
> *Egli scherzò bonariamente: riteneva che neppure a me l'aria notturna potesse giovare e riteneva che chi non soffriva di reumatismi, finché aveva vita, poteva ancora procurarseli. Il diritto di andare a letto alle ore piccole era ammesso persino dalla costituzione austriaca. Del resto, contrariamente all'opinione generale, il caldo e il freddo non avevano a che fare coi reumatismi. Egli aveva studiato la sua malattia ed anzi non faceva altro questo mondo che studiarne le cause e i rimedi. Più che per la cura aveva avuto bisogno di un lungo permesso dalla banca per potere approfondirsi in quello Studio. Poi mi raccontò che stava facendo una cura strana. Mangiava ogni giorno una quantità enorme di limoni. Quel giorno ne aveva ingoiati una trentina, ma sperava con l'esercizio di arrivare a sopportarne anche di più. Mi confidò che i limoni secondo lui erano buoni anche per molte altre malattie. Dacché li prendeva sentiva meno fastidio per il fumare esagerato, al quale anche lui era condannato.*
> *Io ebbi un brivido alla visione di tanto acido, ma, subito dopo, una visione un po' più lieta della vita: i limoni non mi piacevano, ma se si avessero data la liberta di fare quello che dovevo o volevo senz'averne danno e liberandomi da ogni costrizione, ne avrei ingoiati altrettanti anch'io. È libertà completa quella di poter fare ciò che si vuole a patto di fare anche qualche cosa che piaccia meno. La vera schiavitù è la condanna all'astensione: Tântalo e non Ercole* [80] (SVEVO, 1991, p. 448)

[80] Eu estava de tal formadistraído que de repente lhe perguntei como ficara com a perna direita mais curta a ponto de ter que usar muleta.
De ótimo humor, contou-me que há seis meses sofria de um reumatismo que lhe acabara por afetar a perna. Apressei-me em sugerir-lhe vários remédios. É a melhor maneira de podermos simular uma viva participação sem que nos custe grande esforço. Ele já provara todos. Mesmo assim sugeri-lhe ainda:
E por que você não está na cama a uma hora destas? Não acho que lhe possa fazer bem expor-se ao ar da madrugada.
Ele retrucou com bonomia; achava que também a mim o ar da noite não havia de fazer bem, embora quem não sofre de reumatismo possa perfeitamente, enquanto tiver vida, dar-se a esse luxo. O direito de recolher-se ao leito tarde da noite era admitido até mesmo na constituição austríaca. De resto, contrariamente à opinião geral, o calor e o frio nada tinham a ver com o reumatismo. Ele havia estudado seu mal e não fazia outra coisa no mundo senão pesquisar-lhe as causas e as curas. Mais do que para obter a cura, conseguira

Alguns pontos chamam a atenção do leitor na narração desse episódio ocorrido no cenário de um café. Por meio de estratégias específicas na descrição do contexto, criando efeitos de contraste, se constrói a caracterização do personagem Tulio, ao mesmo tempo em que ambos são colocados em posição ridícula, provocando o riso do leitor.

No desenrolar da conversa, o protagonista relatou seus problemas amorosos com Ada, exagerando a tal ponto seus sintomas corporais que provocou lágrimas nos próprios olhos, fazendo com que Túlio se sentisse melhor e menos doente do que Zeno, além de mentir ao dizer que trabalhava muito nos negócios herdados do pai e se mostrar feliz ouvindo expressões de comiseração.

O narrador-personagem, que sempre teve um fascínio pela doença, logo passou a sentir os mesmos sintomas que Túlio, a ponto de imitar os gestos do personagem, como, por exemplo, mancar: "*Uscii da quel caffè zoppicando e per alcuni giorni zoppicai sempre*"[81] (SVEVO, 1991, p. 449), numa cena absolutamente chaplinesca.

Os recursos linguísticos utilizados na transcrição do diálogo que se estabeleceu entre o enunciador e o interlocutor desencadeiam o efeito de sentido humorístico. No texto em epígrafe observamos o uso de advérbios intensificadores e expressões hiperbólicas: Tulio ingeria diariamente grandes quantidades de limão; naquele dia já devorara uns trinta e esperava consumir mais. Para conseguir livrar-se da escravidão do fumo, Zeno estava disposto a imitar Tulio, embora detestasse limão, desde que não precisasse fazer outros sacrifícios. Por fim, afirma com ironia que, entre o suplício de Tântalo, um herói mitológico simpático e vaidoso, símbolo da sede de poder, porém, tendo traído a confiança de Zeus, terminou condenado a morrer de fome, vendo os alimentos e a água à sua frente sem conseguir alcançá-los para consumi-los, preferia o destino de Hércules, herói semideus da mitologia romana, conhecido pela realização dos doze trabalhos.

---

do banco uma prolongada licença a fim de aprofundar-se nesse estudo. Depois, revelou que estava fazendo um estranho tratamento. Ingeria diariamente grandes quantidades de limão. Naquele dia já devorara uns trinta, mas esperava com o treino chegar a consumir ainda mais. Confidenciou-me que, segundo ele, os limões eram bons também para muitas outras doenças. Desde que os vinha usando, sentia menos fastídio pelo excesso de fumo a que igualmente estava condenado.
Senti um arrepio ante a visão de tanto ácido; logo em seguida, porém, ocorreu-me uma visão um pouco mais alegre da vida; os limões não me agradavam, mas, se eles me dessem a liberdade de fazer o que eu devia ou queria sem causar-me dano e libertando-me de qualquer outra constrição, de bom grado haveria de ingerir também eu uma quantidade daquelas. A liberdade completa consiste em poder fazer aquilo que se quer desde que se possa fazer também alguma coisa de que se goste menos. A verdadeira escravidão é estar condenado à abstenção: Tântalo e não Hércules. (SVEVO, 1983, p. 99-100)

[81] Saí do café mancando um pouco e durante alguns dias não parei de mancar. (SVEVO, 1980, p. 101)

A fama desse herói mitológico se liga à força física descomunal, no entanto, não foi por meio dela que ele venceu os desafios. Durante sua trajetória, obteve a proteção de três deuses: *Atena*, a deusa da sabedoria; *Hermes*, a divindade que auxilia a encontrar os meios e os caminhos, e *Eros*, que ensina a realizar as coisas com dedicação e amor. Os Doze trabalhos simbolizam as forças que o homem tem de vencer no curso da vida: a violência interior, os vícios, a brutalidade, a conquista do sagrado, da harmonia interior, a educação do instinto sexual sem castração, conforme indica a tradição judaico-cristã. Vencer as paixões, ou seja, livrar-se das seduções ingênuas e perigosas, aprendendo a arte de amar. Finalmente, praticar o desapego e a conquista da espirtualidade. Virtudes que podem ser resumidas em nascer, viver e morrer com dignidade e honra. Tântalo e Hércules representam a incessante tensão entre vida e morte.

Apesar de sua fama de grande guerreiro, Hércules não deixava de tentar utilizar recursos como a trapaça e outros truques a seu favor, antes de entender que somente por meio da evolução em direção à sabedoria e à ética seria possível cumprir sua tarefa. É claro que Zeno, produto de uma sociedade burguesa, cada vez mais materialista, mercantil, não estava preparado para refletir sobre o mistério da vida, da existência humana. Por isso, a ambiguidade instaurada permite a leitura de que só lhe restava o heroísmo proporcionado pelos devaneios e estes não se concretizam.

Vale ressaltar que a compreensão dos efeitos de sentido propostos pela ironia requer o conhecimento partilhado, principalmente no que se refere ao jogo intertextual com os heróis da mitologia grega, além da competência linguística para o entendimento do que está implícito e o que é afirmado.

Hutcheon (1985, p. 119-120) afirma que a ironia exige do leitor uma competência tripla: linguística, retórica e ideológica. A competência linguística, para essa estudiosa, é

> um dado pressuposto por um gênero como a paródia que empregasse a ironia como mecanismo retórico. A competência genérica ou retórica do leitor pressupõe um conhecimento de normas retóricas e literárias que permitem o reconhecimento do desvio a essas normas que constituem o cânone, a herança institucionalizada da língua e da literatura. [...] O terceiro tipo de competência é o mais complexo e pode ser designado por ideológico [...]. Da paródia, como da ironia, pode, pois, dizer-se que requerem um certo conjunto de valores institucionalizados – tanto estéticos (genéricos), como sociais (ideológicos) – para ser compreendida ou até para existir.

A cena patética enunciada na narrativa e o jogo intertextual com a mitologia grega instauram a paródia, um poderoso estratagema de crítica social, por meio de uma imitação intencionalmente contestadora, realizada no encontro das semelhanças e diferenças como enuncia a autora acima, como já mencionamos em outro trecho deste estudo. Alguns estudiosos da obra sveviana entendem que o humor presente em seus textos provém de sua origem judaica, pois levam o leitor ao riso não alargado, a um riso amargo, bem como à reflexão sobre aspectos da condição humana.

Jossa (2013, p. 202-207), afirma que, denunciada a falência da nação *risorgimental*, Zeno resulta num modelo novo de heroísmo, porque promove a demolição dos mitos coletivos e contribui para a construção da subjetividade, dentro de uma nação já não retórica, distanciada dos ideais do *Risorgimento*.

O *Risorgimento* italiano escreve Gentile (2013, p. 41), deu origem à primeira teorização do "Princípio de Nacionalidade" no campo internacional, ou seja, a afirmação dos povos que desejavam construir uma nação, por meio da fundação de um Estado independente e soberano, como condição necessária para a emancipação do indivíduo e das massas, segundo uma visão da vida baseada na liberdade e na dignidade dos cidadãos, conceitos que, na Itália, receberam forte oposição da Igreja Católica, que desejava conservar seu poder temporal.

Jossa (2013) propõe duas razões possíveis para o aparecimento desse novo herói: uma literária e a outra política. Uma ligada à crise do personagem moderno e a segunda relacionada à fundação dos Estados e do discurso público. Para ele, ainda, é impossível adotar como herói o campeão do riso, da dissolução, da dessacralização, do humorismo e da ironia. Para construir uma identidade nacional não se pode tomar esse herói como modelo, mas para demolir o modelo vigente, sim, pela sua resistência a qualquer função simbólica e ideológica.

Voltemos à história do casamento de Zeno, na qual se evidenciam as maneiras desajeitadas com que se portava em relação à procura de uma esposa, desprezando os próprios sentimentos e também o das pretendentes. Suas arremetidas paradoxais, sem paixão, terminaram de forma feliz levando-se em conta a ótica burguesa. A família aceitou o matrimônio dele com Augusta e todos comemoraram inclusive ele.

Chegou o dia do matrimônio e Zeno se mostrava apático. O leitor é tragado por cenas divertidas, pois ele foi praticamente arrastado ao altar pelo cunhado Guido:

> *Venne finalmente il giorno del mio matrimonio e proprio quel giorno ebbi un'ultima esitazione. Avrei dovuto essere dalla sposa alle otto del mattino, e invece alle sette e tre quarti mi trovavo ancora a letto fumando rabbiosamente e guardando la mia finestra cui brillava, irridendo, il primo sole che durante quell'inoverno fosse aparso. Meditavo di abbandonare Augusta! Diveniva evidente l'assurdità del mio matrimonio ora che non m'mportava più di restar attaccato ad Ada. Non sarebbero mica avvenute di grande cose se io non mi fossi presentato all'appuntamento! Eppoi: Augusta era stata una sposa amabile, ma non si poteva mica sapere come si sarebbe comportata la dimane delle nozze. E se subito m'avesse datto della bestia perchè m'ero lasciato prendere a quel modo?*
> *Per fortuna venne Guido, ed io, nonchè resistere, mi scusai del mio ritardo asserendo di aver creduto che fosse stata stabilita un'altra ora per le nozze*. [...] *Cosi avvenne che andai al matrimonio a passo di corsa.*
> *Arrivai tuttavia molto tardi*.[82] (SVEVO, 1991, p. 476-467).

Nesse trecho percebe-se como a ironia de Zeno revela seu caráter anti-heróico. Decidira se casar com Augusta apenas para estar perto de Ada e quando se convenceu de que este interesse não mais existia, não havia motivos para levar a cabo o compromisso. Despreza os sentimentos de Augusta e ainda atribui a ela a responsabilidade pela tentativa de abandono. Zeno se casou, pronunciando o sim distraidamente, sentindo falsa compaixão pela noiva. Não a desejou, porém com ela constituiu uma família estável, acomodando-se à segurança e ao conforto que ela lhe proporcionara, transformando-se no *pater famílias*, o mesmo papel desempenhado pelo pai, fato que, segundo Campbell (1997), ocorre após a reconciliação.

O capítulo sétimo, a "História de uma associação comercial", é a narração irônica e sarcástica de um empreendimento comercial desastroso com o marido de Ada, em que Zeno vê a oportunidade de executar sua vingança contra Guido Speiel, seu cunhado-rival. Inexperientes e inaptos para os negócios, após inúmeras peripécias, ambos levam o empreendimento à falência.

A nosso ver, esse episódio constitui uma paródia da tentativa de modernização industrial italiana, por seu caráter artificial, uma modernidade que, segundo Della Loggia

---

[82] Chegou finalmente o casamento e até nesse dia passei por uma última hesitação. Devia estar em casa da noiva às oito da manhã; em vez disso, às sete e quarenta e cinco ainda me encontrava na cama, fumando deseperadamente e olhando para a janela em que brilhava, iridescente, o primeiro raio de sol daquele inverno Pensava em abandonar Augusta! Tornava-se evidente o absurdo de meu casamento, agora que já não me importava a proximidade de Ada. Não resultaria nenhuma tragédia se não me apresentasse para a cerimônia. E mais: Augusta revelara-se noiva amável, mas não se podia saber de fato como se comportaria no dia seguinte às bodas. E se me tratasse de idiota por ter-me deixado prender daquele modo?
Por sorte chegou Guido, e eu, em vez de resistir, desculpei-me por meu atraso, alegando imaginar que fosse outra a hora estabelecida para as núpcias. [...] Foi assim que acabei saindo às carreiras para casar-me. Cheguei bastante tarde. (SVEVO, 1980, p. 144)

(1998, p. 142), por carecer de uma raiz histórica, sem um *ethos* particular consolidado, baseou-se na experiência belga, francesa ou de outros países europeus. A narração mostra a tentativa frustrada dos sócios de acompanhar o crescimento e fortalecimento do capitalismo, fator que se tornara essencial para a economia dos países europeus e também americanos.

Zeno afirma que somente se associou ao cunhado por bondade, característica atribuída ao herói clássico, no entanto, foi ele mesmo quem convenceu Guido a convidá-lo para entrar na sociedade e o fez movido pelo desejo de vingança, de mostrar sua superioridade em relação ao rival, que lhe roubou Ada. Guido, também é um inepto e acaba por dissipar o patrimônio da família, com a ajuda de Zeno, especialmente pela sua omissão.

Vejamos um trecho desse relato em que Zeno afirma que a iniciativa de estabelecer o comércio em Trieste partiu de Guido, excluindo de si mesmo qualquer responsabilidade pelo resultado desastroso da empresa, ao mesmo tempo em que desmacara o cunhado diante do leitor e critica o ideal burguês de fazer fortuna. No trecho a seguir destacado, o discurso do narrador oferece ao leitor a oportunidade de uma versão diferente dos fatos:

> *Fu Guido che mi volle con lui nella sua nuova casa commerciale. Io morivo dalla voglia di farne parte, ma son sicuro di non avergli mai lasciato indovinare tale mio desiderio. Se capisce che, nella mia inerzia, la proposta di quell'atitività in compagnia di un amico, mi fosse simpatica. Ma c'era dell'altro ancora. Io non avevo ancora abbandonata la speranza di poter divenire un buon negoziante, e mi pareva più facile di progredire insegnando a Guido, che facendomi insegnare dall'Olivi. Tanti a questo mondo apprendono soltanto ascoltando se stessi o almeno non sanno apprendere ascoltando gli altri* [83] (SVEVO, 1991, p.546)

Com o argumento de que foi convidado pelo cunhado para entrar na associação, Zeno se isenta de responsabilidade pelo ocorrido, desejando demonstrar sua inocência em relação à forma como a empresa foi conduzida, bem como das demais consequências, recorrendo à memória literária ao se comparar com a figura de Sancho, o fiel amigo e

[83] Foi Guido quem me quis com ele em sua nova casa comercial. Eu queria muito participar da empresa, mas estou certo de que nunca lhe permiti adivinhar o meu desejo. Compreende-se que, na minha inatividade, a proposta de um empreendimento em companhia de um amigo houvesse de me soar simpática. Mas existia algo mais. Eu ainda não abandonara a esperança de vir a ser um bom negociante, e pareceu-me mais fácil progredir ensinando a Guido que aprendendo de Olivi. Há muitos neste mundo que aprendem ouvindo apenas a si mesmos ou, pelo menos, que não conseguem aprender o que os outros lhe ensinam. (SVEVO, 1980, p. 253)

companheiro de Dom Quixote, personagens da obra de Miguel de Cervantes (1547-1616), conforme verificamos na citação abaixo:

> *Accanto a lui io mi feci molto inerte. Cercai di meterlo sulla retta via e forse non ci riuscii per troppa inerzia. Del resto, quando due si trovano insieme, non spetta loro di decidere chi dei due deve essere Don Quijote e chi Sancio Panza. Egli faceva l'affare ed io da bon Sancio lo seguivo lento lento nei miei libri dopo de averlo esaminato e criticato come dovevo*.[84] (SVEVO, 1991, p. 550).

Tiphaine Samoyault (2008, p. 11-47), refletindo sobre a memória da literatura, afirma que ela mantém estreita relação com o mundo e consigo mesma, desde suas origens, e considera ser possível uma definição de literatura levando-se em conta essa dimensão da memória na qual a intertextualidade não seja entendida apenas como citação ou re-escritura, mas também como "descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro", mostrando "sua capacidade de se constituir em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si".

Na produção literária sveviana, as referências explícitas aos clássicos da literatura são muito frequentes. Quanto às implícitas, há estudos críticos que evidenciam a presença de ecos e referências aos grandes modelos da história literária. Não se pode deixar de assinalar o modo irônico e paródico com que as fontes literárias mitológicas são tratadas por Svevo, como, por exemplo, o *Édipo* de Sófocles, bem como de mitos de origem judaico-cristã. Assim acontece no trecho destacado extraído do romance.

Ao se comparar com o personagem Sancho, Zeno, implicitamente, arroga para si mesmo a capacidade de expressar uma leitura mais lúcida dos fatos. No entanto, a narração ambígua do episódio deixa claro suas reais intenções, a incapacidade e a improvisação da organização montada pelos dois personagens. Zeno entrou na associação comercial sem dispor de qualquer capital, afirmando que desejava somente ser útil a Guido, movido por sentimento de proteção à carência e incapacidade do cunhado. O real motivo, que ele desejava ocultar, é o de provar para Augusta que não considerava Guido um rival e, para ele mesmo, que Ada lhe era absolutamente indiferente.

---

[84] Ao seu lado eu me punha sempre inerte. Procurei metê-lo no caminho certo, e só não o consegui por demasiada inércia. De resto, quando duas pessoas trabalham juntas, não lhes compete decidir quem deve ser D. Quixote, e quem, Sancho Pança. Ele fazia os negócios e eu, como bom Sancho, seguia-o devagar nos meus livros, depois de tê-los criticado e examinado como era meu dever. (SVEVO, 1980, p. 260)

Nenhum dos dois estava preparado para execução do negócio. Zeno foi encarregado de cuidar das finanças e Guido, que havia estudado comécio na Inglaterra, se recusava a seguir os novos modelos de negócios. Como vimos neste estudo, a elite italiana demonstrava grande preocupação com as consequências da evolução capitalista. A Inglaterra significava então o modelo de eficiência e de rica modernidade, chocando-se com a proclamada vocação natural do italiano para o trabalho no campo. Havia uma enorme suspeita de que o industrialismo seria responsável pela criação de uma massa de proletários perigosa para a ordem constituída.

De cara, Guido mostrou falta de seriedade na montagem do escritório, ignorando as regras do capitalismo. Para Zeno e Guido, a empresa não passava de uma aventura, um jogo. A sociedade terminou com a falência e em algumas tentativas de suicídio por parte de Guido. Uma simulação que Zeno estimulou e que se consumou no fraticídio simbólico.

Cabe lembrar que, nos finais do século XIX e início do século XX, o número de pessoas que se suicidaram impulsionadas pelos ventos frios da desesperança existencialista que varreu a Europa aumentou assustadoramente, como apontamos em nossa dissertação de mestrado, com base em Ghidetti (1992, p. 20).

A sociedade comercial fracassou, principalmente, porque ambos não levaram a sério o empreendimento. Os sócios fizeram trapalhadas de todo tipo e se recusaram a aceitar qualquer assessoria para levar o negócio em frente, pois as consideravam ultrapassadas. Zeno nunca foi um trabalhador, vivia no ócio, à custa do pai e, depois de sua morte, Olivi continuou na administração dos negócios, pois nem Augusta, sua mulher confiava em sua capacidade de gerir os bens da família. Ela dizia: "*Pare che la tua bontà e la tua ingenuità ti rendano disadatto agli affari. Resta a casa con me*"[85] (SVEVO, 1991, p. 486), porém Zeno racionalizava a opinião da esposa considerando-a sob influencia do pai, o Sr. Malfenti. Ou seja, ninguém acreditava em sua aptidão comercial. No entanto, a família mudou de idéia quando, com a morte de Guido, Zeno, por um lance de aplicação na Bolsa de Valores, salvou o patrimônio e, consequentemente, recuperou a saúde, ou seja, integrou-se à cultura.

As razões do fracasso da associação são muitas e todas incompatíveis com qualquer norma de bom gerenciamento de negócios, da parte dos sócios. Eles ficavam

[85] Parece que a bondade e a ingenuidade fazem você inapto para os negócios. Fique em casa comigo. (SVEVO, 1980, p. 158)

vários dias sem ir ao escritório, Zeno porque havia sido abandonado por Carla, sua amante, Guido porque fazia grandes retiradas do capital para as despesas da família e costumava passear, pescar; colocaram um cão dentro do escritório e contrataram uma secretária bela, mas sem qualquer capacidade intelectual para o cargo que, depois, se tornou amante de Guido. Sobre a presença do cão no escritório, Zeno afirma: "*Per me la presenza di quel cane nel nostro ufficio fu la prima prova che Guido forni di essere non degno di dirigiere una casa commerciale. Ciò provava um'assenza assoluta di serietà*"[86] (SVEVO, 1991, p. 551) e se propõe a educar o cão, aplicando-lhe muitos pontapés quando Guido não estava presente.

A derrota de Guido transformou Zeno num vitorioso, devolveu-lhe a "saúde", recuperação produzida pelo chamado efeito do poder do capital. Assim, o narrador-protagonista se faz veículo da crítica do autor ao mundo mercantilizado que reifica as pessoas, transformando as relações humanas em coisas, para usar as palavras de Jameson (1996, p. 218), ao surgimento do homem moderno, que reproduz em suas relações pessoais aspectos das relações econômicas, é, enfim, a vitória do individualismo.

Stasi (2009, p. 134), indagando sobre o imprevisto êxito trágico da simulação do suicídio de Guido, relaciona o ocorrido à memória mítico-cristã: o dilúvio, pois no relato uma chuva torrencial retardou o socorro médico a Guido; o mal que realmente afligiria Zeno, do qual desejava se curar, ao complexo de Édipo, conforme diagnosticara o Dr. S., e ao trágico mito de Abel e Caim, na inconfessável trama que terminou com a morte do irmão-cunhado. Segundo essa autora:

> *Una conferma in questo senso può venire dai sogni narrati al dottor S. nell'ultimo capitolo, Psicoanalisi, dove accanto a una figura materna che continua a indicare all'analista le previdibile meta fissata, non compare mai la figura del padre, ma è evocato a più riprese quel fratello senza nome emerso nella memória di Zeno all'inizio del suo racconto e della sua ricerca*.[87]

[86] Para mim a presença daquele cão em nosso escritório foi a primeira prova que Guido forneceu de não ser digno de dirigir uma casa comercial. Aquilo provava absoluta ausência de seriedade. (SVEVO, 1980, p. 261)

[87] Uma confirmação neste sentido pode vir dos sonhos narrados ao Dr. S. no último capítulo, Psicanálise, onde junto a uma figura materna que continua a indicar ao analista a previsível meta fixada, não aparece mais a figura do pai, mas é evocado em várias ocasiões o irmão sem nome que surgiu na memória de Zeno no início de sua história e de suas recordações. (tradução nossa)

Para ela, uma análise paradoxal em linha com a ortodoxia freudiana, permite uma chave de leitura em que o Complexo de Édipo possa ser interpretado como uma tela sobreposta a um inconfessável Complexo de Caim, baseando-se na raiz judaica de Ettore Schmitz, evidenciado pela ausência do irmão morto jovem, relembrado com intenso rancor nas primeiras páginas do livro. A figura de Guido estaria representada pelo irmão, um rival com o qual Zeno acertou as contas no capítulo final do livro.

O mito de Abel e Caim, originário da teogonia bíblica de tradição judaico-cristã, conforme Gênesis 3-4, narra o assassinato de Abel por Caim, filhos de Adão e Eva após a expulsão do Paraíso, motivado por ciúmes de Abel, que teria obtido a preferência de Javé. (BIBLIA SAGRADA, s/d, p. 18). A narrativa mítica pode ser lida como a metáfora do desejo de ser reconhecido, escolhido. De fato, Zeno (Caim) desejava ser o conquistador, ser desejado, ser o escolhido, por isso, sonhava com a vingança, consumada com a morte de Guido-cunhado-irmão (Abel).

O mito, porém, implica outras interpretações, por exemplo, a luta entre o bem e o mal. A *Bíblia*, quando fala de determinados personagens, personifica povos com diferentes estilos de vida em confronto.

Eliade (1972, p. 54), pesquisador do aparecimento do Dilúvio em grande número de mitos, assinala que muitos deles "está relacionado a uma falha ritual, que provocou a cólera do Ente Supremo". No entanto, afirma o estudioso, em sua maioria, a causa estaria no "pecado dos homens, assim como na decrepitude do Mundo. O Dilúvio abriu caminho para uma recriação do Mundo e, simultaneamente, para uma regeneração da humanidade".

As imagens apocalípticas do fim do mundo evocadas pelo personagem-narrador podem ser encontradas também na mitologia judaico-cristã e esta se apresenta de forma única, como única foi a cosmogonia. No Judaísmo, essas imagens simbolizam uma recriação do Cosmos conforme Deus o criou no início dos tempos, "mas purificado, regenerado e restaurado na sua glória primordial", revela Eliade (1963, p. 60). O Cosmos reaparecerá purificado e regenerado, tal como foi criado na sua era primordial; cessará o tempo circular e será destruído o mito do eterno retorno para dar lugar ao nascimento de um tempo linear e irreversível.

O fim do mundo implica também o julgamento dos homens segundo suas ações, em que apenas os escolhidos por Deus por sua fidelidade às *Escrituras Sagradas* sobreviverão para usufruir de um novo Paraíso que não será mais extinto.

Na mitologia grega há também o mito do Dilúvio produzido por Poseidon que, por ordem de Zeus, havia decidido por fim à existência humana, uma vez que eles haviam aceitado o fogo roubado por Prometeu do Monte Olimpo.

Zeno e Guido, nesse episódio, encarnam os valores de uma sociedade competitiva e seus ideais movidos pela ambição. Zeno ridiculariza as ilusões da vida burguesa, mostra as contradições da cultura, seus mecanismos de opressão e que não há escapatória para quem foi tragado por esse mundo burguês comercial. Afinal, ele sai vitorioso, tornando aquilo que afirmara ser doença em saúde. A morte de Guido significou para Zeno a reorganização de seu próprio mundo.

Nas páginas finais do romance, Zeno afirma que está curado de seus males e isso não teria acontecido em decorrência do tratamento com o Dr. S. O segredo de sua saúde estaria no sucesso obtido com sua atividade comercial. A escrita da história de vida de Zeno se fecha com a conclusão de que os que possuem maior poder de criar meios de destruição são os responsáveis pelas doenças e pelos enfermos e de que somente uma catástrofe poderia devolver ao mundo a saúde.

> *Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gás velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sara um'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie.* [88](SVEVO, 1991, p. 641)

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

Nesse epílogo dramático, inevitavelmente nos vem à memória a figura mitológica do titã Prometeu que, desejando favorecer a humanidade, roubou o fogo do Olimpo objetivando garantir a superioridade da raça humana sobre as demais espécies vivas. O fogo, figurativizado pelo explosivo, carrega consigo a ambivalência de sentidos: destrói e renova ao mesmo tempo, como força divina, simboliza a cultura.

A nosso ver, por meio da intertextualidade e da ironia, o autor ressignifica o mito grego, trazendo-o para a realidade, mostrando a sua visão crítica diante de questões que o afligiam, estendidas a toda a humanidade de seu tempo.

Depois de percorrer alguns fios do tecido narrativo das obras do *corpus* deste estudo, verificamos como Svevo mergulhou nas raízes míticas primordiais e em obras da tradição literária gerando, numa perspectiva realista, novos planos de significação.

Vimos, então, que, no primeiro romance, *Uma vida*, restou a Alfonso, um jovem sonhador, cuja válvula de escape para sua triste existência era a leitura e o mergulho no mundo da evasão, a eliminação da própria vida. Em *Senilidade*, o leitor é confrontado com um narrador brutal, e um protagonista, Emilio, um pequeno burguês, culto, com aspirações literárias às voltas com uma mulher da classe proletária, que ele tenta seduzir inutilmente. A tragédia de seu insignificante viver encontra seu vértice no refúgio consolador do mundo do sonho.

No romance *A consciência de Zeno*, com a profecia apocalíptica, permeada pela recuperação do mito prometeico, o protagonista destrói o projeto da existência de uma sociedade unida e democrática sonhado pela Itália, que seria implantada por uma geração forte e segura, bem como a possibilidade de que um herói nacional pudesse ser a fonte de imitação capaz de conduzir os italianos pelos caminhos da antiga glória, denotando, ainda, a concepção de que é impossível voltar ao passado, assim como o futuro se mostra incerto.

O nacionalismo que se instalou na Itália e em outros países da Europa trouxe a desesperança e o terror. Pouco depois da guerra e da euforia por Trieste ter-se tornado parte da Itália, houve a percepção de que os resultados da luta foram ínfimos e indignos em relação aos sacrifícios que foram impostos ao povo durante a sua deflagração. Era a morte de um mundo e o nascimento de outro.

A leitura analítica dos romances realizada por nós demonstrou que a trajetória dos protagonistas representados nos romances estudados assume características próprias do

modo de representação anti-heróica, por meio de um discurso narrativo permeado pela referência paródica e irônica à sociedade, bem como à tradição literária e mitológica do Ocidente. A nosso ver, especialmente no último romance, *La coscienza di Zeno*, acentua-se a utilização do recurso da paródia como fio condutor da ironia, rebaixando os elementos heróicos tidos como sublimes, desnudando e mostrando as falhas desse modelo.

Assim, Italo Svevo construiu personagens classificados como anti-heróis porque são o avesso dos heróis com os quais o povo de uma nação possa se identificar e imitar, por não possuírem nem o caráter nem a coragem para exercerem este papel. Não se enquadram no perfil mítico do herói épico desejado para a fundação da nacionalidade italiana. Não são heróis porque não são capazes de grandes feitos, inaptos por não conseguirem se integrar à vida moderna, instaurada pelas transformações sociais movidas pelas revoluções em todos os Estados europeus, cuja ideologia se espalhou pelo mundo, além do mais, os heróis svevianos são individualistas, lutam pela própria sobrevivência. Nessa perspectiva de humanidade, os personagens svevianos se aproximam do heroísmo.

Na sequência de nosso estudo, analisaremos como Svevo, afetado pelas forças ideológicas de seu tempo, abordou e refletiu sobre as mudanças sociais da virada do século, o mal-estar social, a moral implícita em sua cultura, o caráter do povo italiano, suas instituições, seus costumes, suas manifestações, a educação do povo preeminentemente católica, os valores e as tradições, por meio da celebração de um discurso crítico ao imaginário literário, propondo uma nova forma de heroísmo para responder às necessidades políticas da sociedade italiana. Esse novo herói, ou anti-herói sveviano, simboliza o avesso do ideal de criação de personagens que se tornassem modelos a serem imitados e, assim, promovessem a transformação da realidade, isto é, da literatura como criadora de um mito fundador, de origem longínqua, situado num passado imaginário a ser glorificado no presente, por meio da criação e mitização de símbolos nacionais, importantes para a construção da ideologia da identidade nacional e do sentimento de patriotismo. Elementos que estão na raiz do Estado moderno da era das revoluções e seus nacionalismos, território de nossas reflexões no próximo capítulo.

3. O HERÓI SVEVIANO - NACIONALISMO E IDENTIDADE NACIONAL

O presente capítulo pretende analisar alguns trechos da trilogia romanesca de Italo Svevo que, a nosso ver, abordam as conexões existentes entre os conceitos de Nacionalismo e Identidade nacional ao tematizar a crise de identidade de personagens da burguesia triestina, em um contexto político-social em transformação acelerada na Itália do final do século XIX, início do século XX. A trajetória desses personagens e os elementos narrativos que caracterizam essas jornadas indicam a preocupação em estabelecer novos parâmetros para o ser, estimulando a discussão sobre o conhecimento de si mesmo, por meio da revisão do passado, como no último romance, ao mesmo tempo em que instaura um questionamento sobre os postulados empreendidos por outros autores da tradição literária italiana sobre questões como nação e nacionalismo que tinham o objetivo de construir o sentimento de patriotismo e identidade nacional para os italianos. O escopo teórico da análise se baseia em estudos sobre os conceitos de Nacionalismo e Identidade nacional dos autores Anderson (2008) e Hobsbawm (1995, 2008, 2014) e estudos críticos sobre a história da Itália e a construção da identidade Italiana: Galasso (1997, 2012), Bechelloni (1991), Bollati (1983), Della Loggia (1998), bem como sobre as relações entre literatura e identidade nacional: Raimondi (1998). Leva-se em conta também escritos que compõem a fortuna crítica da obra do autor.

Antes da era contemporânea, o termo "nação" era utilizado para definir qualquer agregado humano distinto por uma ou mais características comuns, étnicas, lingüísticas, territoriais ou religiosas. Assim como, no mais das vezes, tratava-se de agregados compostos por contornos fluídos, porque faltava a eles o fator coesivo de uma consciente e ativa vontade unitária que se afirma, geralmente, com a consciência política.

Segundo Chauí (2004, p. 14-15), a invenção histórica da nação, referindo-se a um Estado estabelecido a partir de sua independência e soberania política, unidade territorial e legal, remonta a uma época relativamente recente, situando-se em torno dos anos 1830. A palavra "nação" deriva de um verbo latino, *nascor*, que significa "nascer", e do substantivo dele derivado, *natio*. Historicamente, designava os povos pagãos em distinção ao "povo de Deus", em contraposição aos povos cristãos. Essa diferenciação foi instituída pela Igreja Católica na Idade Média, tendo sido usada também para se referir

aos povos estrangeiros. Judeus e povos indígenas foram, por muito tempo, inseridos nessa conceituação de fundo biológico.

Antes do final do século XVIII, a consciência nacional era um fenômeno prevalentemente cultural. Assim, é útil se fazer uma distinção entre nação cultural, fundada sob uma forma de unidade linguística e cultural, compartilhada por uma minoria de literatos e intelectuais, desprovidas de consciência e vontade política, como era o caso da Itália nesse período, e consciência nacional. Nessa época, o fenômeno nacional não envolvia nem objetivava incorporar toda a população de um Estado, promovendo a formação de uma consciência nacional comum entre governantes e população, muito menos se propunha a realizar a síntese entre nação cultural e nação política, fazendo da consciência nacional o princípio de legitimação do Estado.

O fenômeno nacional tomou esta última direção apenas nos finais do século XVIII, trazendo consigo uma nova ideia de nação, por sua conexão com o princípio da soberania popular. Para isso contribuíram em diferentes graus a redescoberta iluminística do patriotismo cívico do humanismo clássico, que promoveram um novo sentido de cidadania, juntamente com o processo de laicização do Estado, que afirmava sua autonomia no confronto com a igreja e a religiosidade, assumindo o compromisso de promover o bem-estar e a segurança de seus cidadãos. As revoluções democráticas desse século atuaram para que os princípios de uma nação fossem ser identificados com o povo, tendo iguais direitos e deveres.

Para Galasso (2012, p. 2), é consenso entre os teóricos da questão que o processo de formação da identidade italiana ou a consciência de uma italianidade remontam às sucessões de eventos históricos que podem ser colocados, grosso modo, entre o século IX e XVI, e que um aspecto importante desse processo é que ele envolve tanto questões geográficas quanto as culturais, como língua, literatura, arte figurativa, experiência política e dimensão historiográfica. Segundo esse estudioso, não se pode ignorar "*il contesto della Sancta Romana Republica; il contesto della cattolicità romana e carolíngia; il contesto dell'Europa romano-germanica che há i suoi referenti morali e ideologici nella Chiesa e nell'Impero, con le relative problematiche*".[89]

89 O contexto da Santa República Romana; o contexto da catolicidade romana e carolíngia; o contexto da Europa romano-germânica que tem seus referentes morais e ideológicos na Igreja e no Império, com suas respectivas problemáticas. (tradução nossa)

A Igreja Católica sempre foi vista como o maior obstáculo à unificação italiana e à sua modernização, fixando-se assim outro caráter da identidade histórico-político-italiana: a identidade do país no qual o poder da igreja constitui um dado marcante na geografia política, fato que, no *Risorgimento* se levará a pensar no papa como o presidente mais provável de uma possível Confederação dos Estados italianos.

A presença na península de Roma como sede da Igreja Católica e a herança latina marcaram profunda e definitivamente a identidade italiana, incidindo na fisionomia física, na imagem exterior e na cultura da Itália, assim como são inumeráveis as consequências sobre a sua História. Basta refletir sobre os resultados do policentrismo urbano, de origem romana e a gestão de um patrimônio cultural e artístico de grande porte herdado do Império Romano.

O policentrismo urbano-regional de tradição antiquíssima deu origem a uma fratura entre identidade nacional e identidade italiana, isto é, levou a uma cisão entre o Estado nacional e o passado histórico do país resultado de sua natureza, formando aquilo que se difundiu como uma imagem de catástrofe geopolítica, originária de um estereótipo, um grande paradigma cultural que influenciou na formação do imaginário de um país que não existe, uma identidade que "não é", que "o italiano não existe".

Galasso acrescenta, ainda, a importância da formação de uma tradição literária italiana, no século XIII, que constitui, antes de tudo, uma tomada de consciência linguística, fato absolutamente fundamental no processo de aquisição da italianidade, marcando, inclusive, o surgimento do nome *italiano* que substituiu as denominações antes existentes para os habitantes da Península. Há, ainda, o traço constitutivo da realidade italiana: a multiplicidade regional, que se pode entender por tradição italiana. Graças a isso, a italianidade é definida como uma unidade na diversidade.

Assim, fixou-se o "caráter nacional italiano" não mais como puro e simples estereótipos étnicos. É importante ter presente que os caracteres nacionais não permanecem fixos, a sua evolução é lenta e configurada como elementos típicos de longa duração no contexto histórico. Galasso (2012, p. 11) entende que: "*Tutte le nazioni europee sono 'nazioni multinazionali*': [...] *comprendono nel respettivo quadro nazionale elementi culturali e civili profondamente e radicatamente diversi tra loro*."[90]

[90] Todas as nações europeias são 'multinacionais': [...] compreendem no respectivo quadro nacional elementos culturais e civis profundamente e radicalmente diferentes entre si. (tradução nossa)

A 20 de setembro de 1870, ocorre fim do poder temporal do papa e termina também a fragmentação estatal e geopolítica, originadas pelas invasões bárbaras que haviam caracterizado a península por quinze séculos. Essa condição exerceu enorme influência no pensamento e na formação de uma nova imagem da Itália: a liberdade sobrepujando a submissão e o fim da força do poder da Santa Sé como obstáculo a qualquer esperança de autonomia do Estado Nacional Italiano.

Segundo Romano (2012, p. 27), no período compreendido entre 1860 e 1870, não nasceu uma nação, mas nasceu certamente um Estado, embora, entre a criação do Estado e o nascimento da nação tenha havido uma estreita relação. Para ele, a retórica exerceu papel primordial para demonstrar que a Itália podia realizar em pouco tempo tudo o que os Estados pré-unitários não haviam conseguido, além de servir para a valorização dos resultados e fornecer a energia necessária para seguir adiante.

A ideia de nação homogênea italiana surgiu a partir dos instrumentos estatais, como as forças armadas, a administração e a escolarização que começou a difundir no seio do povo essa concepção, isto é, a nação italiana surgiu somente depois da instituição do Estado. Não foi a nação italiana que gerou o Estado, o contrário é que é verdadeiro e isso estaria na origem da fragilidade do sentimento de patriotismo dos italianos. Essas reflexões críticas estão no germe da resposta à pergunta: em que consiste o caráter de um povo? Pergunta cuja resposta os estudiosos não hesitam em responder que é a sua história, um dado em contínuo movimento e em contínua formação.

Raimondi (1998, p. IX), entende que "*L'identità di um popolo si forma da uma memória comune, che deve essere critica per poter guardare lucidamente al passado*"[91] e que a instituição que a conserva através da palavra é a literatura. Através dela, os escritores e poetas refletem de diversas maneiras sobre o "ser" italiano.

Assinala Moloney (1998, p. 20) que Italo Svevo inseriu-se nesse contexto literário, na contracorrente do pensamento dominante à época, criando, a nosso ver heróis incapazes de mudar ou instituir um sentimento de nacionalidade para o povo italiano, pois possuía uma visão diferenciada da realidade que o circundava, uma vez que ele não tinha esperanças de transformação, tendo em vista sua visão crítica sobre o clima cultural de Trieste dos anos finais do século XIX e início do século XX, que era cada vez mais nacionalístico, extremamente chauvinista e antissemítico.

91 A identidade de um povo se forma de uma memória comum, que deve ser crítica para poder guardar lucidamente o passado. (tradução nossa, grifo do autor)

Segundo esse autor, essa também seria uma possibilidade de explicação da razão para ele não assinar seus escritos com seu nome de origem. Dessa maneira, a escolha de seu pseudônimo Italo Svevo, teria sido uma opção política e corajosa, pois atraía a atenção para a sua italianidade, mas também traduzia a sua afinidade com a cultura alemã. Seu verdadeiro nome, Ettore Schmitz, revelava claramente sua origem judaica, fato que contribuiria para reforçar a rejeição à sua obra.

Cavaglion (2000, p. 8-9) esclarece que: "*Schmitz si sente attratto dalla cultura italiana in quanto letterato, ma anche in quanto ebreo*"[92] que, com algumas exceções, se ligaram ao movimento *Irredentista*, forma de hiper-patriotismo que em Trieste apresentava uma dimensão importante porque constituía uma forma de inserção na sociedade, de encontrar uma identidade e de reação ao antissemitismo austríaco.

Parece-nos que clima social em Trieste, tenso políticamente, exigia a comprovação, para a crítica, de que Ítalo Svevo não era um "estrangeiro" e ainda, estava incluído entre os que lutavam pela restituição do território triestino à Itália, como se poderia comprovar por meio de seus escritos publicados no jornal "*L'Independente*", embora isso fosse feito de forma a não afrontar a repressão austríaca aos defensores do *Irredentismo*. Isto porque, no momento em que Italo Svevo nasceu e nos anos em que obteve sua formação cultural, não era um cidadão italiano e sim triestino, portanto, austríaco.

Esses escritos explicam a complexidade do assunto identidade e nacionalismo italiano. Neste sentido, a produção artística de Italo Svevo, ao buscar, por meio da linguagem, a representação da realidade, do passado, constitui-se em formas de falar da história e da sociedade. Seu terceiro romance *A consciência de Zeno*, publicado apenas após o final da Guerra, em 1923, tantos anos após a publicação do último romance, *Senilidade*, vem à luz quando o clima político apresentava condições de recebê-lo, devido à anexação de Trieste à Itália, após a guerra.

Italo Svevo, em seus romances, realiza a fusão do imaginário com o real, de forma que se confundem; sua linguagem mescla ironia, humor, ambiguidade e metáforas. Cria atmosferas oníricas para revelar sentimentos e fatos despertados pela memória, ao mesmo tempo em que instaura focos narrativos que propiciam a análise interior dos personagens.

---

92 Schmitz se sente atraído pela cultura italiana enquanto literato, mas também como hebreu . (tradução nossa)

Seu texto fala-nos da Itália, dos italianos, mais precisamente de Trieste, mas não somente. Expõe a sua época, ao criar personagens inaptos, como em *Uma vida* e *Senilidade* e, no último romance, *A consciência de Zeno*, um personagem-narrador que escreve sua autobiografia (fictícia); um representante da burguesia italiana, revelando seu caráter, tecendo opiniões sobre a religião, a autoridade, a cultura, a política, os costumes, o casamento, a juventude, a velhice, o mundo dos negócios e a Primeira Guerra Mundial.

Por tudo isso, e pelas diversas leituras da fortuna crítica da obra, concluímos tratar-se de obras abertas podendo também ser lidas como uma alegoria contra as condições político-sociais de então, bem como um questionamento sobre os conceitos de nacionalismo e identidade nacional italiana.

Para comprovar nossa interpretação, faremos uma breve recensão teórica relativa ao tema proposto e, na sequência, a leitura dos textos dos romances, escavando na representação complexa e sutil do anti-heroísmo, a crítica aos modelos literários já dilacerados, nas descontinuidades psicológicas de seus protagonistas e na descrição dos personagens que os rodeiam, vidas inseridas na urbana Trieste, com sua voracidade econômica e progressiva, nuances que podem significar uma possível representação do Nacionalismo e da Identidade italianas, uma reflexão crítica efetuada pelo autor, por meio da abordagem dos temas já mencionados.

3.1 Nação e nacionalismo

Os conceitos de nação e de nacionalismo surgiram no cenário do mundo ocidental, no século XVIII, com o Romantismo, embora existam historiadores que os relacionem ao século XVI e XVII, ganhando força a partir de então.

Com a Revolução Francesa, torna-se decisiva a identificação entre corpo político, nação e estado nacional. Assim, somente a partir de então, passa-se a refletir sobre o sentido da palavra "nação" evoluindo até chegar ao conceito que se avizinha daquele que conhecemos hoje.

A nação, segundo Hobsbawm (2008, p. 10), historiador de linha marxista, que estuda o conceito a partir de um ponto de vista materialista e cultural, isto é, a partir dos grandes sistemas políticos, econômicos e sociais, é um conceito de difícil explicação, pois

seria mais abstrato que a estruturação política ou religiosa; um conceito moderno, embora se suponha que ele tenha origem tão remota a ponto de "preceder a história" e, para isso, esclarece a modernidade do uso das palavras Estado, nação e língua, mencionando os primeiros registros dos termos nos dicionários, anotados apenas a partir de 1884, no *Dicionário da Real Academia Espanhola*. Para esse estudioso: "A 'nação' pertence exclusivamente a um período particular e historicamente recente. Ela é uma entidade social apenas quando relacionada a certa forma de Estado territorial moderno, o Estado-Nação, e não faz sentido discutir nação e nacionalidade fora dessa relação".

Ernest Renan (1836, p.18-19), em conferência realizada na Sorbonne, em 11/03/1822, analisa e revisa o conceito de "nação" e conclui:

> Uma nação é uma alma, um princípio espiritual. Duas coisas que para dizer a verdade não formam mais que uma, constituem esta alma, este princípio espiritual. Uma está no passado, a outra, no presente. Uma é a possessão em comum de um legado rico de lembranças, outra é o consentimento atual, o desejo de viver em conjunto, a vontade de continuar a fazer valer a herança que receberam esses indivíduos [...]. Um passado heróico dos grandes homens, da glória (eu entendo da verdadeira), eis o capital social sobre o qual se assenta a ideia Nacional. [...] No passado uma herança de glórias e de nostalgias a partilhar, no futuro um mesmo programa a realizar.

Para ele, portanto, "a essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muito em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas" (RENAN, 1836. p. 20). A comunhão de interesses como elemento de formação de uma nação, exclui a língua, a raça, a cultura, a religião. O "esquecimento" e o "rico legado lembranças" mencionados por Renan que, a princípio parecem constituir um paradoxo, são esclarecidos por Anderson (2008), ao declarar que a própria história se encarrega de, no momento oportuno, reativar a memória a fim reinterpretá-los sob outro ponto de vista e esse papel é desempenhado pela historiografia.

Há um consenso entre os historiadores de que não há critérios satisfatórios que possam estabelecer uma definição exata. Segundo Hobsbawm (2008, p. 24), Stalin, no século XX, trinta anos depois de Renan, tentou dar uma explicação clara sobre o fenômeno, ao afirmar que uma nação seria uma comunidade desenvolvida e estável, devendo possuir um território com vida econômica, constituindo-se, a partir de uma caracterização psicológica, numa comunidade cultural. Para ele, o ponto de partida para o estabelecimento de uma nação é a existência de uma comunidade cultural.

Hobsbawm (2008, p. 9-10) discute o conceito de nação e enxerga a sua existência como "entidade social" vinculada a determinado tipo de Estado territorial por ele denominado Estado-Nação e ao fenômeno chamado nacionalismo. Para ele, "as nações não fazem Estados e nacionalismos, o contrário é que é verdadeiro", ou seja, o nacionalismo aparece antes das nações.

É a memória social transformada em narrativa, histórias que veiculam sentidos ligam o passado ao presente, que dão ao Estado-Nação um corpo definível com base em critérios questionados por teóricos do século XIX, tais como etnia, língua, religião, território e memória histórica, conjunto de elementos chamado de protonacionalismo por esse estudioso. Entre os critérios discutidos para que um povo pudesse ser classificado como nação, está o da existência de uma "elite cultural longamente estabelecida, que possuísse um vernáculo administrativo e literário escrito", conforme Hobsbawm (2008, p. 49), exigência italiana e alemã para a legitimação da nação, embora esses povos não possuíssem ainda um Estado unificado com o qual se identificar.

Anderson (2008, p. 30-32) define nação como "uma comunidade política imaginada - e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo soberana", isso porque os integrantes de uma nação mantêm entre si uma imagem de comunhão, embora nunca se conheçam ou se encontrem.

Esse estudioso (2008, p. 81) explica que a significação dos termos nação, nacionalidade, nacionalismo é complexa porque, embora interligados semanticamente, não são nada fáceis e que constituem produtos culturais específicos. Para ele, o surgimento da imprensa no século XV, e "a convergência do capitalismo e da tecnologia sobre a fatal diversidade da linguagem humana criou uma nova forma de comunidade imaginada" e montou o cenário para a constituição do que se entende hoje por nação. Esses fatos contribuíram para estabelecer a força da língua escrita e também para o estabelecimento de linguagens de poder, dentre elas, o jornal e a literatura, como mencionamos anteriormente.

Segundo Gentile (2013, p. 37), o termo nacionalismo foi cunhado para definir o fenômeno de elaboração da ideia de nação como individualidade espiritual, como alma de um povo unido pela língua, pelos costumes, pelas tradições e pela história. Termo que ainda é usado na linguagem internacional em sentido teórico e histórico, sem denotar qualquer juízo de valor, para designar quaisquer sentimentos, ideologia, mitos,

movimento, que promova o primado da nação na vida coletiva, realizando-o na instituição do Estado nacional independente e soberano.

De um fenômeno que originalmente objetivava somente os membros da aristocracia, da burguesia e das classes educadas, o nacionalismo tem se desenvolvido sucessivamente em movimentos populares de massa, mostrando uma grande capacidade de adaptação às variadas situações históricas e sociais, seja como força de conservação em defesa da nação, seja como força de transformação em defesa das tradições, considerada a essência fundamental da nação, ou como forma de engrandecimento por meio das conquistas do progresso moderno.

No curso do século XX, o nacionalismo tornou-se a principal força política a operar no mundo, capaz de influenciar e condicionar todas as outras entidades políticas e sociais com as quais entrou em contato, transplantado e desenvolvido em todos os continentes, adaptando-se às várias culturas, combinando-se com elementos ideológicos e religiosos, originando, na contemporaneidade uma complexa variedade de nacionalismos.

Da Revolução francesa e dos movimentos nacionais que ela despertou em outras populações, bem como nos italianos, a nação emergiu circundada por uma aura de sacralidade, como pátria comum dos cidadãos que em sua defesa, nos momentos de perigo, deveriam estar prontos a doarem suas vidas. Foi o amor sacro pela pátria, assim como a instrução obrigatória que resultaram no principal instrumento para inculcar nas novas gerações o culto pela pátria e o sentimento de patriotismo.

O nacionalismo italiano foi fundamentado numa cultura popular resgatada do passado - a tradição romana e o modelo literário de Dante Alighieri, não levando em consideração a cultura de seu tempo. A história antiga, a época do Império Romano assumida como a história de um passado glorioso representada pela arquitetura, a pintura, a literatura e a mitologia, heranças de arte clássica, assim como a religião cristã, foram então tomadas como fundadoras da identidade italiana, haja vista a quantidade de monumentos e outras expressões artísticas que relembram o passado. Quanto à existência de uma única língua havia questões problemáticas geradas pela falta de uma língua geral para toda a península, isto é, o povo de cada região se comunicava por meio de dialetos. A língua toscana instituída como língua nacional não fazia parte da comunicação cotidiana das pessoas em geral, como já mencionamos neste estudo.

Hobsbawm (2008, p. 77), em consonância com Anderson, esclarece que uma língua comum, por ser inventada, construída, adquire sua fixidez por meio da linguagem impressa, fazendo-a parecer mais eterna do que na realidade é. Para ele, "a língua cultural oficial dos dominantes e da elite frequentemente transformou-se na língua real dos Estados modernos via educação pública e outros mecanismos administrativos".

Conforme Romano (2012, p. 68), Tulio de Mauro, na *Storia linguística dell'Italia unita* escreveu que, no momento da unificação nacional, a língua italiana era falada por cerca de 2,5% da população, considerando, então, que antes de ser um fator de unidade, a língua significava uma manifestação clara da extraordinária variedade social italiana. Na Itália, no século XIX, a maioria da população era analfabeta, portanto, para fazer do Italiano uma língua nacional era preciso ensiná-lo aos italianos.

Rombai (1997, p. 38-39), afirma que o novo reino era constituído de população heterogênea, sem coesão étnica na acepção histórico-cultural e linguística. As diversas culturas fermentadas nos antigos estados italianos, durante sua longa existência, haviam deixado sua marca na psicologia da população, nos costumes, nas expressões artísticas populares, no teatro, na literatura vernácula e nas dialetais, mesmo na comunicação familiar, ainda prevalentemente dialetal. Ressalta o autor que a praga do analfabetismo, na Itália, foi um problema sem solução até o final da Segunda Guerra Mundial, assim como a fragmentação linguística ainda era enorme e a imposição do italiano como idioma nacional na educação e na administração pública provocou não poucas resistências da parte das comunidades locais.

Quanto à existência de uma língua vernácula literária, além de Dante e Petrarca, Boccaccio também faz parte dos autores que estão na gênese da tradição literária italiana e sobre o italiano. Segundo Della Loggia (1998, p. 60), o *Decameron* de Boccaccio constitui um quadro multiforme do italiano, considerado o "criador do estereotipo dos costumes nacionais". Portanto, Dante, Boccaccio e Petrarca foram os primeiros a tomar como tema principal a Itália e seu povo, seu caráter e seus costumes.

Posteriormente, Leopardi (1798-1837), conforme Raimondi (1998, p. 450), analisou os costumes e o comportamento dos italianos, em sua obra *Discorso sopra lo stato presente del costume degli italiani*, publicado em 1824, e no *Zibaldone*, publicado em 1832. Leopardi refletiu sobre a necessidade de reconstrução e modernização da Itália, concluindo que isso somente seria possível com a erradicação da individualidade, da

apatia e da indiferença que caracterizam o italiano e a criação de uma *società stretta*. Comparando os italianos com outros povos, afirma que os italianos são indiferentes à opinião pública, riem de tudo e de todos, principalmente de si mesmos, características que estariam na raiz do enfraquecimento dos princípios morais.

Voltando ao relevante valor de Dante Alighieri para a tradição linguística e literária italiana, Cristiano Martins (1984, p.75), no Prefácio ao Volume I de *A Divina Comédia*, reforça a importância do lugar ocupado por ele na história da língua e da literatura italiana:

> Em sua obra, *De Vulgari Eloquentia*, espécie de tratado sobre a linguagem, a estilística e a técnica do verso, promoveu, em termos lapidares, a verdadeira exaltação dos valores e virtualidades da língua geral do povo, que, já então no seu uso literário, se estruturava harmoniosamente sobre a diversidade de dialetos peninsulares, de cada um recolhendo o que de melhor havia neles, e de todos se diferenciando pela sua generalidade e seu caráter ilustre, cortês, nobre e prático, adequado às construções singelas, claras e capaz de exprimir a mais profunda doçura, a mais extrema beleza.

Vemos nesse trecho, a comprovação de que já se iniciava aí a decadência do latim Clássico, língua sagrada nos termos de Anderson, a valorização da língua geral do povo e de seus dialetos. Na *A Divina Comédia*, Dante Alighieri (s/d, p. 34), lamenta a condição política da Itália, como se pode observar nos versos:

> *Ahi serva Italia, di dolore ostello,*
> *nave senza nocchiere in gran tempesta,*
> *non donna di provincie, ma bordello!*
> *Quell'anima gentil fu cosi presta,*
> *sol per lo dolce suon de la sua terra,*
> *di fare al cittadin suo quivi festa;*
> *e ora in te non stanno sanza guerra*
> *li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode*
> *di quei ch'un muro e una fossa serra*.[93]

[93] Ah dividida Itália, imersa em fel
nau sem piloto em borrasca funesta
não dona de reinos, mas de bordel!
Enquanto uma alma ali tal emoção
demonstra ao nome só de sua terra
acolhendo, gentil, a seu irmão,
sobre o teu solo os vivos dão-se à guerra
uns aos outros, lutando de arma em riste
mesmo no sítio onde um só muro os cerca.
(ALIGHIERI. Purgatório, Canto VI versos 76 a 84, p.59)

Nesses versos, Dante pranteia a situação política vivida pela Itália abandonada nas mãos de aventureiros e dividida pelas lutas fraticidas, cidades contra cidades e, muitas vezes, os próprios habitantes das cidades lutavam entre si devido à ausência de um Estado unitário.

Dante questionava o permanente espetáculo de divisões que dominavam a península desde sua juventude. A Itália não era então, sob o aspecto político, um povo, uma nação, mas um conglomerado de regiões que sofria pela falta de um poder de controle que promovesse a unidade e organizasse um conjunto de regras de comportamemtos que pudesse superar o antagonismo e por fim às lutas sangrentas.

Já em Boccaccio, no *Decameron*, há a vivacidade e o cômico retrato do italiano, *il furbo* (o malandro), criando, assim, o mito do italiano especialista na "*arte de* s*e virar*", tornando-se criador da revelação dos costumes nacionais, ponto de partida para o projeto de criação de uma identidade nacional, que Della Loggia (1998, p. 24-25) explica e desmitifica, a partir da questão do difícil contexto agrícola italiano, a miserável condição do camponês, (não apenas do Sul da Itália) que exigia árduo trabalho humano, fazendo nascer a necessidade de descobrir manobras inventivas, que estariam na origem da excelência italiana nas atividades artesanal e do desenho, e também na origem da consciência de poder contar em máximo grau com suas próprias capacidades imaginativas e talento, origem do individualismo.

Petrarca (1304-1374), segundo Ferrucci (1993, p. 16), numa tentativa de mudança de imagem da identidade italiana, propõe um ideal positivo, elaborando um conceito de pátria em seus poemas, identificando-se com a beleza da terra natal, sonhando com a libertação das lutas entre irmãos e outras milícias invasoras.

Voltando à questão da instauração do Estado-nação italiana, segundo Raimondi (1998, p. 46-48), Leopardi (1798-1837) foi o criador do conceito de "*società stretta*"[94], decisivo no *Discorso sopra lo stato presente del costume degli italiani* (1824). Leopardi, com pessimismo, critica a falta de uma literatura moderna na Itália, condenando determinados comportamentos sociais, como, o desprezo pela opinião pública, a falta de fundamento moral, o gosto excessivo por divertimento e o refúgio ao riso, tanto da parte das classes superiores como da parte do povo. Em sua visão, registra Raimondi, o

[94] Sociedade estreita. (tradução nossa)

"*italiano è il popolo meridionale per eccellenza. È espansivo e colloquiale, ma non possiede una vera conversazione*".[95]

Em suas reflexões sobre as relações entre o homem e a sociedade, recusa o mundo moderno; condena a moral, a frivolidade, a priorização da dissimulação e o gosto pela aparência; a degenerescência dos costumes que eliminou valores e crenças fundamentais, fatores que seriam a fonte da inconsistência do espírito nacional italiano. Leopardi, conforme assinala Raimondi, define a "*società stretta*", como a possibilidade que o homem tem de dialogar sinceramente com todos e de estabelecer relações cotidianas autênticas vivendo juntos.

Manzoni (1785-1873), católico fervoroso, também foi um observador da sociedade italiana e defensor de ideais de comportamento baseado no catolicismo. Para ele, afirma Raimondi (1998, p. 49), havia a necessidade de uma língua com a qual se pudesse debater ideias, falar do presente, que representasse o homem e as coisas. Propôs a invenção de uma língua para ser falada num país em que faltava a verdadeira conversação. "*La società egualitaria era sua vera ossessione*"[96] escreve Bollati (2011, p. 116) referindo-se aos ideais de Manzoni, defensor da reintegração do princípio da justiça sancionado pela religião, confrontando as consequências sociais e políticas dos pilares de uma sociedade industrial, assinalando a incompatibilidade entre a ética católica e o espírito do capitalismo, demonstrando uma forte preocupação em salvaguardar a ordem constituída.

"*Agricoltura è virtú*! *E non bastano esse sole a rendere felice un popolo*?"[97], palavras ditas por Vincenzo Cuoco (1770-1823), assinaladas por Bollati (2011, p. 64-65), o qual teria sido o inventor ou o descobridor do arquétipo do italiano camponês, defensor de uma Itália antiintelectualista, que repudiava veementemente os decadentes aspectos culturais da idade moderna. Assim, criou-se o protótipo do italiano idealizado fundado na recuperação de uma vocação artesanal e camponesa, estabelecendo forte conexão entre a agricultura e a moral. Essa exaltação retórica do camponês como espinha dorsal da sociedade exerceu significativa influência na sociedade de então. Tudo não passava de

[95] O italiano é um povo meridional por excelência. É expansivo e coloquial, mas não possui uma verdadeira conversação. (tradução nossa)
[96] A sociedade igualitária era a sua verdadeira obsessão. (tradução nossa)
[97] Agricultura é virtude! Isso não basta para fazer um povo feliz? (tradução nossa)

um projeto de dar ao povo uma nova educação, despertar o amor pela pátria e pela glória nacional, justificando uma ordem social repressiva exercida pela classe dominante.

Posteriormente, os projetos políticos e a obra literária de Mazzini propõem a fundação de uma nação para o povo italiano e a educação dos ideais civis. Giuseppe Mazzini (1805-1872) foi político e revolucionário do *Risorgimento*. Organizou um movimento político chamado J*ovem Itália*, cujo lema era "Deus é o povo". Seu objetivo era a união dos estados italianos numa única república. Considerava a vida como missão, a arte "um sacerdócio de educação", tornando-se um escritor intérprete das aspirações da vida coletiva. Defendia Deus, a Pátria e a Família. (SQUAROTTI, 1991)

Segundo Romano (1998, p. 20-21), Mazzini herdou do Romantismo e da Revolução francesa o conceito de nação difundido na Itália e na Europa. Acreditava no equilíbrio entre direitos e deveres como solução para as tensões sociais e, até mesmo, para as divergências entre as nações. Defendia a retomada da história de Roma, republicana e virtuosa, como ponto de referência para a da Itália. Quanto aos meios para se construir a sociedade que desejava Mazzini era dotado de um cinismo messiânico, nas palavras do historiador acima mencionado, que deixou traços na história da Itália até os dias de hoje.

Dialogando com os teóricos mencionados, Hobsbawm, Anderson e Hall, o estudioso Galasso (2002, p. 52-53), concorda que o Estado nacional é originário da experiência política do mundo como um todo, que a ideia de nação é um produto tipicamente europeu e acrescenta que a etnicidade, a ideia de "povo", a realidade linguística, a tradição cultural, as recordações comuns, os sistemas de valores consolidados, a estrutura de interesses materiais, econômicos e sociais solidários, a geografia de um país, o *habitat*; ou a ideia de pátria como terra de origem, isoladamente, não forma a ideia de nação, porquanto todos esses elementos, embora concorram para a formação da imagem, operam em diversas medidas, segundo o desenvolvimento histórico responsável pela diversidade entre nações. Para ele, "*soltanto nel corso del tempo, secondo ritmi varii e imprevedibili, la combinazione dei suoi elementi costitutivi dà al fenomeno nazionale una consistenza che appare irreversibili, originale, inconfondibil*e."[98]

98 Somente no curso do tempo, segundo ritmos variados e imprevisíveis, a combinação de seus elementos constitutivos dá ao fenômeno nacional uma consistência que se mostra irreversível, original, inconfundível. (tradução nossa)

Sobre a relação entre personagens literários e caráter nacional, na introdução do livro *Un paese senza eroi*, Jossa (2013, p. VII), afirma que, dada a relação etimológica entre a palavra "caráter" e a palavra "personagem", originárias do grego antigo, o caráter nacional não passaria de um personagem, resultado da ficção. Para ele:

> *L'eroe nazionale garantisce infatti un passato mitico comune, nel quale tutti possono riconoscersi perché si colloca prima della storia, quindi prima dei conflitti politici all'interno della comunità: garante della felicità collettiva su un piano simbolico, pre-politico e prerazionale, l'eroe nazionale incarnerà dei valori e degli ideali che sono facilmente riconoscibili come patrimonio di tutti*.[99]

O herói deve encarnar os valores e os ideais de todos sem se deixar influenciar pelos interesses privados ou das lutas de grupos particulares e isso somente se torna possível se houver a privação do senso da realidade e da própria personalidade, a fim de expressar e representar realmente a todos, diferenciando-se dos demais indivíduos. Sua trajetória deve se configurar de tal maneira que transponha a origem histórica até atingir a posição de símbolo idealizado pela coletividade, perdendo sua identidade particular para adquirir a aura sagrada e intangível.

No entanto, segundo Jossa (2007, VIII), os personagens literários italianos dos últimos dois séculos, ao contrário dos grandes heróis das mais representativas culturas nacionais europeias, não se submeteram às tentativas de iconização e simbolismo.

A complexa relação entre a Igreja Católica e a nação italiana será o assunto do próximo item, considerando que essa ligação representou para a Itália um repositório histórico de prestígio que produziu ressonâncias tanto na autoconsciência como na identidade do seu povo.

3.2 Igreja e família

A cultura da civilização ocidental se alimenta da dessacralização dos mitos e da religião, num processo iniciado há séculos. O desgaste e esvaziamento dos mitos e deuses de suas significações originais introduziram-se no pensamento grego muito antes que

[99] O herói nacional garante de fato um passado mítico comum, no qual todos possam se reconhecer porque se coloca antes da história, em seguida, antes de conflitos políticos no interior da comunidade: garantia da felicidade coletiva num plano simbólico, pré-político e pré-racional, o herói nacional encarnará os valores e os ideais que são facilmente reconhecíveis como patrimônio de todos. (tradução nossa)

Hesíodo o fizesse por meio da sua sistematização racional. Xenófanes, em torno do ano 565 a. C., já criticava o antropoformismo dos deuses homéricos. Píndaro, Eurípedes, consideram-os inacreditáveis, e Platão (1994, p. 378) classificou os poetas como imitadores de segunda classe.

O *logus* triunfou sobre o *mythos* e, com isso, enterrou a tradição oral, as formas tradicionais de transmissão das experiências de vida anteriores à existência do livro. A escrita determinou a sobrevivência da mitologia e da religião grega na cultura europeia por meio da literatura e das artes em geral. Isso não significou que a religião e os mitos arcaicos, as formas pagãs de manifestação desapareceram. Elas permaneceram vivas por meio de sua absorção pelo cristianismo.

Eliade (1972, p. 6) esclarece que uma das primeiras dificuldades para se oferecer algumas notações relativas ao Cristianismo e ao pensamento mítico reside justamente na própria acepção de mito tomada pelos primeiros teólogos cristãos que já estava instalada no mundo Greco-romano há séculos. Isto é, de mito como ficção, produto da imaginação ou mentira. A historicidade de Jesus, por exemplo, foi defendida a partir do século II pela Teologia cristã. Os *Evangelhos* e outros testemunhos sobre a vida e a pessoa de Jesus estão impregnados de aspectos mitológicos e isso tem instigado historiadores a rejeitarem a sua historicidade.

No entanto, não há dúvidas sobre a intersecção entre exegese e mito, conforme entende Eliade (1972, p. 146-147, grifos do autor):

> *Pelo fato mesmo de ser uma religião*, o cristianismo teve de conservar ao menos um comportamento mítico: o tempo litúrgico, ou seja, a recuperação periódica do *Ilud tempus* do "princípio".
> Todavia, embora o Tempo litúrgico seja um tempo circular, o cristianismo, herdeiro fiel do judaísmo, aceita o Tempo linear da História: o Mundo foi criado uma única vez e terá um único fim; a Encarnação teve lugar uma única vez, no Tempo histórico, e haverá um único Juízo.
> [...] A "judaização" do cristianismo primitivo equivale à sua "historicização", à decisão dos primeiros teólogos de unir a história da pregação de Jesus e da Igreja nascente à História Sagrada do povo de Israel.

Mais tarde, foram cristianizadas diversas figuras e mitos pagãos, isto é, houve a necessidade de camuflar mitos pagãos que ofereciam resistência à extirpação, tendo em vista que à consciência popular pouco importa a exatidão dos fatos ou as provas da existência histórica das figuras divinizadas. Para a teologia popular o importante são os

ensinamentos de Jesus e os milagres, a salvação do homem possibilitada pela fé. O drama da história de Jesus - enviado de Deus, seu filho unigênito, todo o mistério que envolve sua concepção e sua origem divina e humana, sua trajetória - separação do núcleo familiar, as provas, morte (precoce) e ressurreição, para salvação do homem, aproximam essa narrativa do pensamento mítico, inclusive pela mensagem veiculada nos *Evangelhos* de que essa salvação depende da imitação do modelo sacralizado.

Examinando alguns pontos do complexo problema dos comportamentos míticos que ainda prevalecem no mundo moderno como constituintes do ser humano, Eliade (1972, p. 157) esclarece que o valor do "retorno às origens" permaneceu no pensamento das sociedades europeias, oferecendo exemplos, como a Reforma, como o símbolo do retorno à *Bíblia* e a Revolução francesa, o fim de um período histórico, pois determinou a eliminação do regime monárquico, baseada em paradigmas romanos e espartanos, objetivando restaurar antigas virtudes. Para esse estudioso, esse movimento se converteu em metáfora do "tempo fabuloso do princípio".

Eliade (1972, p. 164-165) ressalta o papel da leitura como forma de se promover a "saída do Tempo" aproximando a função da literatura com as das mitologias, por sua capacidade de proporcionar o distanciamento entre o "tempo histórico e pessoal, e o megulho num tempo fabuloso, trans-histórico. O leitor é confrontado com um tempo estranho, imaginário, cujos ritmos variam indefinidamente, pois cada narrativa tem o seu próprio tempo, específico e exclusivo".

O romance traduz uma rebelião ao tempo histórico quando cria outros ritmos temporais, diferente daqueles em que vivemos, numa forma inconsciente de preservação do "comportamento mitológico". Trata-se de nos reportar ao "princípio" das coisas, uma maneira de recuperar o tempo.

Nesse sentido, concordamos com as palavras desse autor quando afirma que: "o pensamento mítico pode ultrapassar e rejeitar algumas de suas expressões anteriores, tornadas obsoletas pela história, pode adaptar-se às novas condições sociais e às novas modas culturais, mas ele não pode ser extirpado", pois ele sobrevive no imaginário de todas as culturas.

O mundo moderno não deixou de valorizar as origens, especialmente se ela pudesse ser considerada "nobre". A origem na tradição romana, fundada na grandeza de Roma, para a identidade nacional italiana é um exemplo disso. A história nacional de um

povo depende dessa descendência, mostram as historiografias nacionais da Europa. Demonstrar a existência de um passado "primordial" e de um "herói", possuidor de todas as virtudes capaz de conduzir as sociedades pós-Revolução francesa, era fundamental para o estatuto da nacionalidade.

Após concluir que a língua comum ou os laços étnicos de um povo não são suficientes para o protonacionalismo, Hobsbawm (2008, p. 82-83) analisa o critério da religião para estabelecer um liame com a consciência nacional. Para ele, "as religiões mundiais que foram inventadas entre o século VI a.C. e o século VII d.C. são universais por definição e, portanto, pensadas para escamotear as diferenças étnicas, linguísticas, políticas e outras" verificando que este também não pode ser levado em conta, constituindo impedimento para a distinção de muitas comunidades, porquanto muitos povos, em diferentes lugares do mundo, professam a mesma religião.

No entanto, não se pode negar que a presença de Roma e toda a sua herança, assim como o fato de nela se localizar a sede da Igreja Católica tenha marcado profundamente a cultura e a história da Itália e exercido notável influência na construção da identidade italiana, assim como na sua imagem interior e exterior.

Segundo Della Loggia (1998, p. 32), os quinze séculos de herança romana cristã deixaram marcas na autoconsciência italiana, como a gênese da autoridade jurídica do *pater familias*, reforçado posteriormente no plano cultural e simbólico do *Evangelho* que articulou as figuras do pai, filhos e irmãos e a obrigação de amor recíproco. Para nós, faz sentido a relação estabelecida entre a autoridade representada pela expressão *pater famílias* e a Santíssima Trindade instituída pela igreja, pois, como vemos, este ícone é formado por figuras masculinas, isto é, o Pai, o Filho e o Espírito Santo.

Se, inicialmente, não foi possível estabelecer a união nacional por meio da língua, na Itália, o catolicismo surge nesse cenário como a possibilidade de exercer esse papel, de dar aos italianos o sentimento de identidade nacional, já que a Igreja Católica era um traço singular da Itália.

A fé cristã foi, durante muitos séculos, o único aspecto considerado capaz de promover a unificação da Península, o único elemento verdadeiramente "italiano". Mas o cristianismo não era a única religião professada pelo povo, o judaísmo estava presente em Roma desde a época augusta e, posteriormente, foi difundido em muitos outros centros urbanos, assim como não se pode deixar de lembrar que havia enormes grupos

protestantes que contribuíram para o *Risorgimento* político da nação. Mesmo o catolicismo não era uma religião exclusiva do povo italiano, pois já estava difundida em diversos pontos da Europa e América.

É consenso entre os estudiosos que o catolicismo foi decisivo na definição de uma identidade italiana, influenciando tanto nos costumes populares e no cotidiano, como nos modos de pensar e de comportamentos dos grupos dirigentes. Ele foi importante na visão de mundo, de sentimento de vida, de sensibilidade moral e gosto.

Vale ressaltar que, historicamente, a ligação entre as classes cultas e políticas da Itália com a Igreja sempre foram complexas e problemáticas, dando origem à tendência antirreligiosa e anticristã.

É esse aspecto do nacionalismo italiano que nos parece vir exposto nos romances, isto porque há nos textos diversos indícios de como se configurava a questão religiosa para os personagens, inclusive para o próprio Zeno, no romance *A consciência de Zeno*, mostrando o declínio e o relativismo da religião como força e poder, fatos que se refletem diretamente no comportamento e nas crenças expostas pelos narradores.

Nesse sentido, Anderson nos fornece uma explicação consistente: "Apesar de toda a magnitude e poderio das grandes comunidades imaginadas religiosamente, sua *coesão inconsciente* foi diminuindo num ritmo constante após o final da Idade Média" (2008, p. 43, grifos do autor). Ressaltando as duas principais razões para isso: as explorações do mundo não europeu e a gradual dessacralização das línguas sagradas, especialmente o latim.

A identidade nacional assinala Hall (1999, p. 48-50) é formada e transformada no interior das representações culturais, pois "uma nação é uma comunidade simbólica". Para ele, as culturas nacionais são discursos: "um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos", pois, com esses sentidos produzidos, nos identificamos.

Nos inícios da modernidade, a "origem" se baseava numa ligação com o mágico e a nobreza, tendo sido exaltada a grandeza da descendência latina e do antigo prestígio de Roma, pensamento que marca o despertar da nacionalidade em grande parte da Europa, tornando-se instrumento de luta política, dando origem, em muitos casos, aos mitos que permeiam a ideia de raça pura, fundada no mito ancestral e heróico, dotado de virtudes almejado pelas sociedades. Por exemplo, o mito racista do "arianismo" que povoou o

imaginário na Alemanha, principalmente, fonte de tantas barbáries que marcaram a história da humanidade.

Quanto ao papel das artes, especialmente o da literatura épica, como vimos, relaciona-se instrinsicamente com a mitologia e com os comportamentos míticos, assim como os romances, cujas narrativas o recriam e retransmitem, substituindo a narração oral ou a chamada recitação dessas histórias contadas nas sociedades antigas, tradicionais e populares.

Não é difícil encontrar na literatura, na estrutura romanesca moderna traços do heroísmo mitológico. Ao examinarmos a trajetória desses personagens, é possível identificar pontos de contato com o percurso do herói mítico: a iniciação, as provas ou o combate às forças do mal, a gratificação final representada pela conquista da mulher ou da riqueza, mesmo que essas histórias promovam a dessacralização desses mitos ou profanem essa imagem, como assinalamos anteriormente neste estudo.

Segundo Hobsbawm (1979, p. 239-240), parece impossível medir a influência da religião na vida das pessoas ao longo da história, desde os tempos mais longínquos, isto porque, por muito tempo na história da humanidade, ela exerceu sobre os homens um poder incomensurável, principalmente entre os pobres e analfabetos, e esses eram geralmente os camponeses. Para ele, "a religião, uma coisa semelhante ao céu, da qual ninguém escapa e que abarca tudo o que está sobre a terra, tornou-se algo parecido como um acúmulo de nuvens, uma grande característica do firmamento humano, embora limitado e variável".

Esclarece Hobsbawm (1979, p. 244) que na metade do século XIX, a ciência entrou em constante conflito com as *Escrituras*, tendo-se iniciado investigações históricas sobre a *Bíblia*, atribuindo a ela o rótulo de uma coleção de textos, escritos em vários períodos, contendo todos os defeitos possíveis à documentação humana; postulações duvidosas sobre a origem divina de Jesus, especialmente uma, de autoria de David Strauss, *A vida de Jesus* (1835), que procurava provar que nada havia de divino nessa figura, além de ataques diretos de vários regimes políticos contra as igrejas e o clero, assim como sobre suas propriedades e funções, culminando na teoria evolucionista de Charles Darwin (1848).

No Ocidente, nos finais do século, sob a influência das Revoluções francesa e da industrial na Inglaterra, uma mudança ideológica lançou novos rumos para a história da

humanidade. A fé, a esperança e a caridade, pilares da religião, deixaram de se constituir em calmantes para o sofrimento e para as paixões humanas; o homem, gradativamente, deixava de enxergar a vida depois da morte como a sua verdadeira pátria e a vida na Terra, apenas como uma passagem. Essa visão permanecia, em menor escala, onde o ambiente social nos pequenos conglomerados urbanos e rurais era favorável.

Entre as elites, representadas pela Maçonaria racionalista, iluminista e anticlerical, a descristianização teve seu início muito antes, em época não determinada. Ou seja, muitos setores da sociedade europeia passaram a duvidar da divindade, embora uma parte dos habitantes pobres das cidades e do campo continuasse devota e supersticiosa.

A ideologia religiosa sempre atuou como importante modo de dominação das massas, mas, nesse período iniciou-se e fortaleceu-se um distanciamento, ignorância e indiferença em relação à religião organizada, entre as classes trabalhadoras, as massas urbanas em crescente ascensão devido à industrialização das cidades. Isto porque as igrejas não mais conseguiam atender aos anseios dessa massa urbana crescente, abandonando-as e, já no final do século XIX, haviam sido capturadas pela fé secular dos novos movimentos trabalhistas. Tudo isso, devido ao fracasso e inaptidão para o expansionismo religioso.

Anderson (2008, p. 38-39), afirma que:

> O século XVIII, na Europa Ocidental, marca não só o amanhecer da era do nacionalismo, mas também o anoitecer dos modos religiosos. O século do Iluminismo, do secularismo racionalista, trouxe consigo suas próprias trevas modernas. A fé religiosa declinou, mas o sofrimento que ela ajudava a apaziguar não desapareceu. A desintegração do paraíso: nada torna a fatalidade mais arbitrária. [...] Poucas coisas se mostraram (se mostram) mais adequadas a essa finalidade do que a ideia de nação. Admite-se normalmente que os estados nacionais são “novos” e “históricos”, ao passo que as nações a que eles dão expressão política sempre assomam de um passado imemorial, e, ainda mais importante, seguem rumo a um futuro ilimitado.

O nacionalismo não exerceu o papel de substituto da religião, mas ele surgiu alinhado a sistemas cultural anteriores e isso atuou como um fermento na decomposição dessas instituições religiosas.

Na Itália, havia uma dificuldade histórica de se promover a união nacional através da língua devido à multiplicidade de dialetos falados na península, como já mencionamos, o catolicismo surgiu, então, como elemento de fraternidade nacional, uma

proposta que vinha desde o século XV. Contudo, esse também não foi um projeto bem sucedido, já que o Vaticano, símbolo maior dessa possível união, tornou-se Estado independente com a Unificação.

Sobre o papel desempenhado por Manzoni na cultura literária italiana, Bollatti (1983, p. 83) escreve que está presente na obra *Osservazione sulla morale cattolica* (1819), a premissa de que é preciso que o homem se dispa do orgulho de se julgar a fonte da moral, renuncie à crença de ser dono de seu próprio destino e aceite que a única lei correta e imutável é a de Deus.

Asor Rosa (1997, p. 603) escreve que o objetivo de Manzoni era o de levar a efeito um projeto religioso, como uma luz divina que iluminasse o mundo, que fosse a fonte da transformação e formação do povo. Católico fervoroso, Manzoni defendia a ideia de uma nação formada por língua comum, baseada em princípios cristãos e união política.

Ou seja, a partir da Unificação, em 1861, surgiu na Itália uma literatura que investigava a Itália e seu povo, instrumento de divulgação do caráter sociocultural e político que se esperava do italiano, com o propósito de fundar a nação e torná-la forte no contexto europeu.

Hobsbawm responde a essa questão sobre língua e literatura ao afirmar que:

> As línguas padronizadas, faladas ou escritas, não podem emergir nessa forma antes da imprensa e da alfabetização em massa [...] da escolarização em massa. [...] a capacidade de o italiano popular falado ser um idioma capaz de expressar toda a extensão das necessidades de uma língua do século XIX, fora da esfera da comunicação doméstica e pessoal, está sendo construída hoje como uma função das necessidades de programação da televisão nacional. As nações e seus fenômenos associados devem, portanto, ser analisados em termos de condições econômicas, administrativas, técnicas, políticas e outras exigências. (2008, p.19)

Anderson (2008, p. 80) ressalta que a força da língua escrita e a forma permanente do livro impresso desde 1447 ajudaram a cristalizar as línguas nacionais e contribuíram para o estabelecimento de linguagens de poder. Isto é, o surgimento da imprensa como mercadoria, o capitalismo tipográfico foram determinanantes para dar à língua uma fixidez, construindo a imagem de antiguidade tão essencial à ideia de nação, entre elas figura a literatura. Posteriormente, o jornal e outras mídias passaram a integrar esse

processo. Vale ressaltar que, na Itália, no contexto sócio-político mencionado nas obras em estudo, não havia ainda alfabetização em massa.

Questões como o caráter do povo italiano, os costumes populares, a religião, a questão da língua, a história do povo romano tomada como laço prototípico de patriotismo, a origem rural, as artes plásticas, a heterogeneidade linguística, as diferenças entre Norte e Sul, foram amplamente objeto da produção textual que construíram o discurso da identidade italiana, ao mesmo tempo em que deram origem a vários estereótipos, hoje discutidos pelos estudiosos italianos, como já mencionamos.

Após essas considerações analisaremos os textos dos romances escavando, na construção complexa e sutil do anti-heroísmo, a crítica aos modelos literários já dilacerados. Nas descontinuidades psicológicas de seus protagonistas e na descrição dos personagens que os rodeiam, vidas inseridas na urbana Trieste, com sua voracidade econômica e progressista, nuances que possam significar uma representação do nacionalismo e da identidade italianas, uma reflexão crítica efetuada pelo autor, por meio da abordagem dos temas já mencionados.

Em seus romances, ao criar protagonistas como Alfonso Nitti, Emilio Brentani e Zeno Cosini, Svevo mobiliza simbologias e arquétipos, como a igreja e a religiosidade, os poderes institucionais, entre eles o casamento, o caráter do italiano, a cultura artística, o ato de escrever e produzir literatura, a música, a política e o pensamento, assim como a questão da linguagem dialetal, suas relações com a língua oficial e costumes.

A nosso ver, sua obra questiona, sobretudo, conceitos difundidos sobre a identidade italiana, como o caráter do povo, decorrente de sua origem étnica (mediterrânea) e a herança histórica do catolicismo. Por meio da ironia e da paródia, o autor se contrapõe ao projeto pedagógico nacional que se desenvolvia na Itália de então que fundava suas bases políticas numa literatura que se nutrisse de modelos heróicos, mostrando que o mito do herói nacional não passa de um estereótipo.

No romance *Uma vida*, o herói Alfonso, como assinalamos, encarna o avesso do mito do herói mitológico. Sua história de vida se configura como a de busca de um heroísmo já degradado e não faltam à sua evolução na narrativa, referências ao mito e à religião cristã, aspectos marcantes da identidade italiana.

A origem rural e desejo de retorno ao tempo perdido exemplificam como os camponeses, ainda no século XIX, na Europa, eram partícipes de uma religião cósmica,

como na Antiguidade. A vida no campo simbolicamente representa a nostalgia do Paraíso, a exaltação da natureza-mãe como fonte de proteção a todas as subversões impostas pela civilização.

No romance em estudo, observamos que o trabalho de linguagem levado a efeito pelo autor na construção de seu mundo ficcional representa outra realidade, ao mesmo tempo, que constrói o seu próprio mundo de papel.

Antonio Cândido (1965, p. 64), ensina que:

> A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar.

Embora não haja referência explícita ao tempo histórico, explicitando datas, a narrativa remete o leitor para o contexto social do final do século XIX, uma vez que a ambientação, comportamentos e descrições dos personagens fazem referência a esse período, incluindo o que se refere ao cenário, Trieste, cidade real, as referências às ruas, praças e, até mesmo, nas falas do narrador e personagens que fazem alusão a personalidades artísticas do presente da enunciação, nominalizando cantores, atores teatrais e a moda daquele contexto. Referências que fazem da obra um documento histórico da cultura italiana daquele período.

Os aspectos importantes da personalidade dos personagens são delineados pelas palavras do narrador, pela exposição de suas ideias e ações. Assim acontece com Annetta, a heroína deste romance que, primeiramente, aparece individualizada pelo nome, tal como os outros personagens.

O nome escolhido pelo autor para seus personagens pode conter marcas de seus destinos, além de contribuir para a construção de suas identidades, bem como oferecer aos leitores pistas sobre o desdobramento do enredo. Ao escolher nome e sobrenome para os actantes, Svevo os situa num berço familiar, num estrato social específico.

Alfonso, antes de conhecer Annetta pessoalmente, percebe traços de sua personalidade por meio de observações de personagens e notações espaciais, que vão delinear a categoria social a qual a família dela pertence. Seu pai, o Sr. Maller, o

banqueiro, representante da burguesia triestina, vem apresentado apenas pelo sobrenome, fato que denota a sua autoridade e posição social.

Já o nome da personagem, Annetta, não há como não relacioná-lo aos textos bíblicos e suas figuras femininas. Desse modo, o nome da protagonista carrega a dualidade do arquétipo histórico. Anna[100] deriva do hebraico, Hannah, significa graciosa, graça divina, piedade, misericórdia. Os antigos romanos veneravam uma divindade lunar, com esse nome, por meio da realização de festas. Segundo a tradição cristã tardia (século XVIII), Anna foi a mãe de Maria, que gerou Jesus Cristo. Na língua italiana, são numerosos os diminutivos e compostos derivados e usados com Anna. Na tradição religiosa, Sant'Anna é madrinha das gestantes e das viúvas. O nome também está presente no *Antigo Testamento*, como mãe do profeta Samuel.

O amor, segundo a filosofia cristã, por ser uma virtude, é maior do que a fé e do que a esperança. Ele basta em si mesmo, o amor aproxima o ser humano do sagrado e do divino. O matrimônio, a família, para o cristianismo e outras religiões, é o fundamento da sociedade. A família, no contexto burguês europeu do século XIX, representava a base social e também do organismo econômico, uma vez que, por meio dela, o sistema de propriedade e de comércio, isto é, o capitalismo poderia se expandir.

A nosso ver, no romance *Uma vida*, ao tematizar a possibilidade de uma relação amorosa e o casamento entre Alfonso e Annetta, insinua-se a crítica à religião católica, ao seu caráter institucional e ao estatuto familiar burguês.

No texto são pinceladas algumas marcas do sagrado, como as que se verificam no relato dos acontecimentos quando da primeira visita de Alfonso à casa dos Maller, evidenciando o pertencimento religioso, a fé professada pela família e a condição de virgem da personagem Annetta simbolizadas pela visão da cama virginal e o genuflexório ao seu lado.

Na descrição do espaço singular por onde transita e vive a personagem, no entanto, interferem outras notações efetuadas pelo narrador, ao mesmo tempo em que implicam os elementos sociais e culturais do contexto, há um deslocamento do foco descritivo para outros aspectos que denotam a personalidade da filha do banqueiro.

Vejamos um trecho desse eixo e seu respectivo deslocamento:

---

[100] www.dicionariodenomesproprios.com.br/

> *Giunsero in una stanza quadrata con mobili piccolissimi fatti per esseri che di certo mai erano esistiti. Piccola e mórbida, pareva un nido. Era tapezzata con una stoffa azzurra che ad Alfonso parve raso e i tappeti erano tanto alti, soffici che si provava il desiderio di sdraiarvisi*.
> [...]
> *Sul tavolinetto c'erano delle chincaglierie chinesi. Sembrava che il gusto della signorina Annetta fosse orientale. Sulle tappezzerie, al chiarore della candela accesa da Santo. Alfonso vide dipinti su un fondo azzurro due piccoli chinesi: l'uno seduto su una corda fissata a due travi ma molle e pendente come se i cinesi non pesassero, l'altro in atto di arrampicarsi su per un'erta invisibile*.
> [...][101]
> *Ad onta della sua aggitazione, quel letto commosse Alfonso e fino all'uscita vi tenne rivolto lo sguardo. Così chiuso era veramente virginale. Accanto ad esso v'era un inginocchiatoio in legno oscuro*.[102] (SVEVO, 1991, p. 44)

De forma indireta, o narrador vai delineando o ser da personagem Annetta, da maneira como são construídas as figuras do *Antigo Testamento*, das epopeias clássicas ou mesmo nos contos de fadas, isto é, a personagem é colocada em cena por meio de recursos externos a ela mesma, porém, apontando para o seu universo psicológico, onde moram os sentimentos e as paixões. O desenho espacial efetuado pelo narrador remete o leitor para os contos de fadas onde habitam príncipes, princesas e seres mágicos, ou para os contos das *Mil e uma noites*, nos quais o ambiente convida ao amor. A presença dos objetos decorativos, de bibelôs chineses, por exemplo, desnuda a personagem e a ironia do narrador chama a atenção do leitor para a sua extravagante maneira de ser e a fragilidade do mundo burguês das aparências. Dos bibelôs à tapeçaria tudo remetia Alfonso ao requinte, ao estilo refinado de vida.

A menção aos objetos decorativos chineses, indício da futilidade e do exotismo como características da personalidade de Annetta, vem corroborada na sequência por meio da voz de Macario, num diálogo com Alfonso, que lhe faz companhia na volta para casa após a primeira visita a casa Maller. Nesse diálogo, Macario tenta fornecer a Alfonso um retrato real da personagem, a fim de que este não se iludisse sobre uma

---

[101] Entraram numa sala quadrada com móveis tão pequenos que pareciam feitos para seres que decerto nunca existiram. Pequena e aconchegante parecia um ninho. Era forrada com um tecido azul que Alfonso pensou tratar-se de cetim, e os tapetes eram tão altos e fofos que dava vontade de deitar neles. (SVEVO, 1993, p. 33)

Sobre a mesinha havia bibelôs chineses. O gosto da senhorita Annetta parecia decididamente oriental. Nas tapeçarias, à luz da vela acesa por Santo, Alfonso viu dois pequenos chineses pintados por um fundo azul, um sentado sobre uma corda amarrada a duas vigas, mas solta e pendente como se os chineses não pesassem, o outro prestes a escalar um barranco inexistente. (SVEVO, 1993, p. 34)

[102] Apesar da agitação, aquela cama comoveu Alfonso e atraiu seu olhar até a hora de sair. Assim fechada, era realmente virginal. Ao lado dela havia um genuflexório de madeira escura. (SVEVO, 1993, p. 34)

suposta fragilidade ou sensibilidade que a aparência dela pudesse suscitar, contrapondo a imagem do pai de Annetta, como um homem movido pela razão, e a da mãe dela, "*ignorante, dal cervello debole, ma graziosa, sempre simpática anche quando diceva sciocchezze*"[103] (SVEVO, 1991, p. 52). A sequência do discurso ilustra nosso ponto de vista:

> *Ora Annetta si dedica alle cineserie, fu la prima ad introdurle in città, ma ne sa quanto i suoi autori gliene dissero e o non ne capisce nulla affatto perché non lo sente. L'unico quadro buono che abbia in casa l'ho comperato io, una via attraverso a sassi.*
> *L'ho visto, magnífico! – sclamò Alfonso e per darsi aria d'importanza chiese: - Di chi è?*
> *Il nome dell'autore non rammento, rammento il quadro - rispose Macario - io sono un figliuolo di mia zia*.[104] (SVEVO, 1991, p. 52, grifo nosso)

Destacamos o advérbio de tempo, pois ele é um indicativo de que a protagonista não possui sensibilidade artística, nem mesmo conhecimento para reconhecer uma obra de arte e seu gosto poderá variar de acordo com a ocasião, por esnobismo ou pelo interesse em se sobressair na sociedade da qual é representante, como o primo informa.

Alfonso finge que apreciou o quadro comprado por Macario como obra de arte e este nem mesmo reconhece a autoria da obra artística, fato que, segundo ele, decorre de sua ignorância, comparando-se à mãe de Annetta: uma mulher confinada à esfera doméstica, tola, doce, delicada e submissa, considerada socialmente incapaz, destituída de inteligência.

Hobsbawm (2014, p. 340) assinala que os anos 1870-1914 "foi a época em que tanto as artes criativas como seu público perderam as referências". Segundo esse historiador, os artistas se lançaram no caminho da renovação e experimentação. Quanto ao público, alguns, movidos pela moda ou pelo esnobismo, se afirmavam exímios conhecedores de arte; outros declaravam possuir bom gosto, preferindo deixar claro que nada entendiam sobre o assunto (o que parece ser o caso de Macario), enquanto uma parcela procurava refúgio na arte clássica tradicional, ou acadêmica.

---

[103] Ignorante, fraca das ideias, mas graciosa e sempre simpática, mesmo quando dizia bobagens. (SVEVO, 1993, p. 46)

[104] *Agora* Annetta se dedica aos objetos chineses. Foi quem os introduziu primeiro na ocidade, mas sabe o tanto que lhe disseram seus autores e não entende nada, absolutamente, pois não os sente. O único quadro bom que têm em casa foi comprado por mim, um caminho de pedras.
- Eu o vi, magnífico! – exclamou Alfonso e para dar-se ares de importância perguntou: - De quem é?
- O nome do pintor eu não lembro, lembro do quadro – respondeu Macario -, sou filho de minha tia. (SVEVO, 1993, p. 46, grifo nosso)

Dessa maneira, as descrições e diálogos entre personagens constroem o perfil de Annetta, simbolizando o mundo extratexto burguês retratado, o estrato social tomado como referência.

O protagonista Alfonso vive, a partir de sua relação com Annetta, num mundo mental de perplexidade e de estranhamento diante da paixão, o *pathos*, a sua passividade e o sofrimento, por oposição ao *Logus*, pensamento lúcido e conduta esclarecida. A paixão, assim vista, é o sentimento humano mais contraditório e destruidor.

A imagem de figura casta, porém matronal instaura a dicotomia representada pela sua visão da protagonista, virgem, santa, pura, ao mesmo tempo, mãe de família e a imagem corporal que inspira prazer sexual, daí a constante intersecção com a deusa Vênus, símbolo do amor carnal e com a Virgem Maria, realizada de forma indireta, simbolizando a maternidade sagrada.

A virgindade para a igreja era uma virtude. A pureza é o grande estandarte da santificação. A religião, por sua vez, é um instrumento de controle da sexualidade e a castidade, um símbolo que o encobre. A relação sexual é permitida apenas no interesse da regulação e da legitimação do casamento com fins de procriação. O erotismo e o prazer, fonte da essência humana, são regidos pelas regras sociais e morais.

A relação sexual entre Alfonso e Annetta aparece marcada pelas palavras "força" e "furto" indicando uma possível resistência da heroína no julgamento do narrador. Para os padrões de hoje, uma violência, no entanto, o discurso científico que vigorava em boa parte do século XIX, estimulava a força, o ímpeto e a rapidez do homem na realização do ato como um valor, uma qualidade, conforme registra Perrot (2009, p. 506). Além disso, nesse século da virgindade vigoravam tabus em relação à sexualidade e pouco se falava sobre o assunto. A iniciação feminina deveria ocorrer apenas na noite de núpcias com nuances de pudor e ignorância. Não raramente essa iniciação se fazia com a marca da brutalidade. Vejamos um trecho do momento em que Annetta, à luz do lampião, na biblioteca da mansão, em meio aos livros, se entrega a Alfonso:

> *L'abbracciò stretta piegandola per indietro. Voleva esaminare in qual modo ella avrebbe resistito e gli pareva di fare una tímida ma chiara domanda; se Annetta non reagiva egli poteva riferirsi a quella domanda per scusarsi. Per vigliaccheria le chiese anche: "Sì...?" ma a voce tanto debole che non poteva sapere se ella avesse udito. E non fu la parola che avvisò Annetta del pericolo che correva. Ella pregò e minacciò ma con voce dolce e si difese, ma le braccia puntellate mollemente sul suo petto non impedivano nulla. Egli però non s'era atteso a resistenze e per deboli che fossero lo irritarono. La costrinse*

> *bruscamente, frettoloso e brutale, e in apparenza almeno fu un tradimento, un furto*.[105] (SVEVO, 1991, p. 152-153)

A cena de amor ironicamente retratada pelo narrador ocorre em meio aos livros, na semi-escuridão da biblioteca, embriagados pelo forte cheiro de cola revelam Alfonso como a antítese do herói romântico, assim como Annetta não encarna a típica heroína, não se enquadra no mito de donzela pura e tímida. A semiluminosidade do espaço fornece o viés do pecado ao idílio que ali acontece, sem qualquer lirismo. Ambos rompem com as regras sociais que criaram o ritual do casamento e a chamada "noite de núpcias", na qual a herdeira preservada teria direito ao seu ritual de iniciação.

O cenário dos fatos nos reporta ao Canto V do Inferno, de *A divina comédia*, no círculo onde Dante encontra as almas dos luxuriosos, daqueles que não conseguiram resistir à paixão. Nesse canto, Dante narra o encontro com Francesca de Rimini e Paolo Malatesta, o casal que se entregou ao amor influenciado pela leitura da história de amor entre Lancelot e Guinevre, por isso foram brutalmente assassinados pelo marido dela, Gianciotto. Na cena entre Alfonso e Annetta, a influência vem de toda uma biblioteca onde reside a memória do mundo e dos homens, da literatura desde sua origem. Nas palavras de Samoyalt (2008, p. 123), "uma parte do efeito-mundo da ficção repousa sobre o fato de que, para a literatura, o mundo é em primeiro lugar um livro".

> Estávamos um dia por lazer
> de Lancelote a bela história lendo,
> sós e tranquilos, nada por temer.
> Às vezes um para o outro o olhar erguendo
> nossa vista tremia, perturbada;
> e a um ponto fomos, que nos foi vencendo.
> Ao ler que, perto, a boca desejada
> sorria, e foi beijada pelo amante
> este, de quem não fui mais apartada,
> os lábios me beijou, trêmulo, arfante.
> Galeoto achamos nós no livro e autor:
> e nunca mais foi a leitura adiante.
> (ALIGHIERI, 1984, p. 146)

[105] Estreitou-a em seus braços dobrando-a para trás. Queria saber como ela resistiria e parecia-lhe estar fazendo uma pergunta timida, mas clara; se Annetta não reagia ele podia referir-se àquela pergunta, para desculpar-se. Por covardia ainda perguntou: "Sim...?" mas com voz débil que não dava para saber se ela tinha ou não ouvido. E não foi a palavra que avisou Annetta do perigo que a ameaçava. Ela rogou e ameaçou, mas com voz suave, e defendeu-se, mas seus braços encostados docemente sobre o peito dele, nada impediam. Ele, porém, não esperava resistências e por fracas que fossem, irritaram-no. Forçou-a bruscamente, apressado e brutal, e ao menos na aparência foi uma traição, um furto. (SVEVO, 1993, p. 190)

A débil resistência com que ela se comportou diante do protaguonista metaforiza a situação da mulher diante da sociedade patriarcal do século XIX. Trata-se de uma mulher burguesa, mimada, movida por um instinto sexual aflorado a ponto de momentaneamente se esquecer das regras sociais que a separam do amante. Não há amor entre eles: ela, tal como ele, fora "*un'altra volta in lei i sensi l'avevano vinta*"[106] (SVEVO, 1991, p. 154).

A personagem central Anneta não se encaixa no arquétipo heróico romântico, nem possui as virtudes cristãs. Ela é bela, no entanto, atrai as pessoas em torno de si apenas por interesse. A sua posição social é determinante na manutenção do círculo de pessoas à sua volta.

Annetta não terá coragem suficiente para enfrentar os obstáculos sociais implícitos na relação. Dessa forma, o autor rompe com os paradigmas heróicos e com o sentimentalismo romântico, mostrando o jogo de interesses que envolvem o amor e o casamento, apontando para o individualismo burguês.

Perrot (2014, p. 250) esclarece que na família, o "capital simbólico de honra" é mais importante do que o econômico. Qualquer desgraça cometida por um de seus membros que a possa ultrajar ou causar escândalo na sociedade pode gerar reações imprevisíveis e até mesmo violentas. Segundo essa autora, "O erro sexual, o nascimento ilegítimo são objetos de uma censura muito maior do que a falência (econômica)".

A personagem transgride as regras cristãs que regiam a sociedade e exigia a castidade feminina antes do casamento. A fuga de Alfonso sela o seu destino de condenação a um casamento de conveniência com o primo Macario, já anteriormente combinado entre as famílias e suposta causa de sua entrega, numa forma de rebeldia à posição e ao papel a ela destinado naquela sociedade.

O controle da sexualidade feminina não se restringia, porém, à burguesia. As mulheres das camadas sociais inferiores também eram educadas para a autopreservação, mantendo a pureza, com vistas a um casamento adequado, de forma a cumprir seu papel social de mãe.

Nessa pespectiva de criação há um trecho em que Alfonso se encontrou com Macario na biblioteca e eles conversam sobre leitura, literatura, mencionando autores modernos como os naturalistas. O narrador revela que as opiniões de Alfonso se fundamentavam em leituras de alguns autores e resenhas e que ele se admirou com a

[106] Mais uma vez vencida pelos sentidos. (SVEVO, 1993, p. 192)

facilidade com que Macario expressava suas concepções, especialmente sobre a "*creazione fatta dall'uomo, la quale, per i resultati, non aveva niente da invidiare a quella bíblica*",[107] concluindo que "*nel metodo differivano alquanto, ma ambedue le creazioni finivano coll'arrivare alla produzione di organismi che vivevano a sè e che non portavano alcuna traccia di essere stati creati*"[108] (SVEVO, 1991, p. 82-83), instaurando a crítica ao modelo literário em voga e à teoria divina de criação do homem.

O Naturalismo foi um movimento que se caracterizou pela radicalização do *Verismo*, corrente literária que, ao abordar o instinto fisiológico e natural, retratava a agressividade, a violência e o erotismo como caracteres intrínsecos à personalidade humana; a teoria evolucionista de Charles Darwin, de seleção natural e luta pela sobrevivência colocou em xeque a concepção divina da criação humana. O irônico discurso romanesco, na contraposição entre o divino e o científico, revela que, de uma forma ou de outra, o resultado é o ser jogado no mundo, que tem de lutar por si mesmo para sobreviver.

Cabe ressaltar que na sociedade europeia, nos anos finais do século XIX, a mulher havia conquistado maior liberdade de movimento, embora as jovens das famílias consideradas "respeitáveis" ainda fossem submetidas às mais rigorosas restrições convencionais.

A possibilidade de mobilidade social, tal como desejou Alfonso, por meio do casamento, não se limita à sua história de vida retratada no romance. Um exemplo disso é a trajetória da personagem Lucia, filha do casal Lanucci.

Para as mulheres das classes sociais mais baixas, essas questões se mostravam um pouco mais complexas. Destituída de beleza e talento, sua condição social e econômica não lhe possibilitava um arranjo conveniente. Inicialmente, a família colocou todas as esperanças de dar a ela um destino melhor no próprio Alfonso. Revelando-se um projeto impossível, a família procurou encontrar um noivo para ela. Lucia acabou seduzida pelo operário de gráfica Gralli, mas ele se recusava a casar porque teria que sustentar a jovem pelo resto da vida. O noivado somente acontece após a intervenção de Alfonso, que concedeu ao noivo o dote exigido por ele de sete mil liras, fator de humilhação para a personagem que acreditava ter recuperado o pretendido marido por amor.

---

[107] Criação humana, que, pelos resultados, nada tinha que invejar a criação bíblica.
[108] No método eram diferentes, mas ambas as criações acabavam por chegar à produção de organismos que viviam por conta própria e não portavam traços de seus criadores. (SVEVO, 1993, p. 89)

Na literatura italiana, o viés de ironizar e satirizar figuras religiosas e representantes da igreja católica não é incomum. Basta lembrarmos as novelas do *Decameron*, escritas por Boccaccio, autor que Svevo apreciava.

No capítulo IX, anterior a esse desfecho amoroso, Annetta e o Sr. Maller retornam de viagens de férias e negócios, e o narrador mostra ironicamente o alvoroço que isso provocou e o costume de todos os empregados do banco comparecer à sala do banqueiro para dar-lhe as boas-vindas, embora alguns tentassem fingir casualidade. A ocasião fornece ao narrador a oportunidade de inserir um trecho em discurso direto, em que se percebe a voz de Alfonso, que joga com a circunstância de maneira maliciosa, satirizando a simbologia cristã, como se pode ver no trecho abaixo:

> *Ballina non volle andarci. Non aveva dei dubbi lui*:
> *Gesù non si deride, i suoi vicari si...*
> *Quando arrivò Sanneo andai a salutarlo perché sapevo che ci teneva e che non era tanto furbo da poter capire che io altro non facevo che un passo diplomático. Il signor Maller deve pur aver qualcosa in testa per poter essere il padrone di noi tutti ed io non mi permetto di scherzare con lui*.[109] (SVEVO, 1991, p. 88)

Vê-se nesse excerto, por meio da voz de Alfonso, a relação irônica entre a autoridade divina prefigurada por Jesus, o poder econômico representado pelo banqueiro e a não conveniência de descumprir qualquer protocolo a fim de manutenção do emprego, mostrando, sobretudo, que a relação entre patrões e empregados, no contexto capitalista, era de dependência e sujeição. Isso vem amplamente descrito no romance, por meio da focalização de determinados ambientes como, por exemplo, o quarto simples que Alfonso alugava na casa dos Lanucci, e nas moradias de outros funcionários, assim como suas vestes e até mesmo os hábitos alimentares.

O efeito de realidade produzido pela ausência temporária do narrador que dissimula sua presença, instaurando a presentificação do personagem, permite a diminuição da distância entre o escrito e o vivido, conduzindo o leitor nas entranhas do fluir caótico da interioridade de Alfonso, que se debate entre o orgulho e a obediência àquilo que se impõe como dever pela inferioridade social.

---

[109] Ballina não quis ir. Ele não tinha dúvidas:
Com Jesus ninguém brinca, já com seus vicários...
Quando chegou Sanneo, fui cumprimentá-lo porque sabia que ele dava importância para isso, e que não era tão astuto assim a ponto de compreender que eu o fazia só por diplomacia. Mas o senhor Maller deve ter algo na cabeça para poder ser o patrão de todos nós e eu não me permito brincar com ele. (SVEVO, 1993, p. 97)

O romance *Senilidade* se oferece como um campo fértil de análise dessas contradições sociais, religiosas, morais e econômicas da sociedade triestina do final do século XIX, período que mostra uma sociedade marcada pela expansão do capitalismo. A crença nos métodos da ciência e na razão iluminista em declínio gerava um ambiente marcado pelo espírito da desesperança e de decadência.

Nas artes, a dualidade entre estilos e tendências se manifestava. Divididos entre o culto do clássico e a instauração do moderno, entre a representação do real e a de ideias e emoções, matéria e espírito, refletia-se a crise da sociedade, do mundo ordenado e intelectualizado em desintegração.

Conforme Hobsbawm (2014, p. 318-319), na esfera privada da vida burguesa também se manifestava uma dualidade, especialmente no que se refere à sexualidade. Aos homens a sociedade permitia liberdade entre pregar uma moral e praticar, na conduta pessoal, algo muito diferente, desde que fosse preservada a estabilidade familiar e sem ameaçar o patrimônio econômico. Para as mulheres, não havia qualquer condescendência ao adultério. Assim, ele existia apenas como sonho de libertação de uma vida destituída de amor e não são poucas as obras literárias que suscitaram interesse sobre esse assunto ao contarem histórias de personagens femininas que subvertiam essa ordem, influenciando, sobretudo, as jovens. O clássico da literatura francesa *Madame Bovary*, de 1856, obra prima de Gustav Flaubert, é um romance emblemático na ridicularização dos valores burgueses, tendo sido, inclusive, acusado de imoralidade. A leitura de romances que pudessem incentivar as paixões ou a rebeldia das jovens burguesas que deveriam cultivar a virtude era proibida para as mulheres. Emma, personagem flaubertiana, era uma jovem pequeno-burguesa, sonhadora e romântica, com a mente impregnada pela leitura da literatura sentimental.

Lembremos que Annetta, a burguesinha do primeiro romance sveviano, lia somente livros sérios e não era sentimental, nem romântica, contudo, a sua iniciação sexual ocorreu em plena biblioteca, junto a uma profusão de livros e histórias.

Se para Alfonso Nitti o sonho de ascensão social por meio do casamento com rica herdeira Annetta mostrou-se impossível, a trajetória de Emilio Brentani não foi menos complicada, pois a heroína desse romance não pertencia à burguesia e tinha uma visão prática da vida.

Lunetta (1991) analisa *Senilidade*, concluindo que:

> *Il libro, in fondo, consiste nella radiografia, al tempo stesso emotiva e spietatamente analitica, di un doppio gioco al massacro. Da questo gioco escono stritolati i più deboli: Emilio Brentani, che nutre velleità di scrittore, spocchie da superuomo di provincia e connesse fragilità e frustrazioni* [...]. *Angiolina, splendida popolana senza troppe fisime moralistiche, smaniosa di salire socialmente senza peraltro imporsi eccessive rinunce sul piano degli immediati piaceri, e per la quale il "tradimento" non rappresenta davvero un problema, tantomeno una colpa*.[110] (SVEVO, 1991, p.252)

O jogo de massacre a que o autor alude se refere à trajetória de Emilio e se estende à história de sua irmã Amália. Apaixonado por Angiolina, uma mulher de costumes fáceis, da classe do proletariado, não havia possibilidade alguma de transposição das barreiras sociais que os separavam e deste jogo quem sai derrotado é o mais fraco, o próprio Emilio.

No capítulo terceiro ocorre uma cena de encontro do protagonista com Angiolina, momento em que ele, tomado por ciúmes a interroga sobre o passado e sua reputação, conforme Sorniani, um antigo relacionamento dela, o havia informado. Vejamos um trecho em que a personagem oferece a Emilio outra versão dos fatos, e o narrador, por meio da ironia, expõe a tensão entre aparência e realidade:

> *Le parlò di quanto a lui era stato raccontato dal Sorniani, interrogandola finalmente sul suo passato. Ella si fece molto seria e parlò in tono drammatico della sua avventura col Merighi. Abbandonata? Non era la vera espressione perché era stata lei a pronunziare la parola decisiva che aveva sciolto i Merighi dal loro impegno. Vero è che l'avevano seccata in tutti i modi, lasciando intendere che la consideravano quale un peso nella famiglia. La madre del Merighi (oh, quella vecchia brontolona, cattiva, malata di troppa bile) glielo aveva spiattellato chiaro e tondo: - Tu sei la disgrazia nostra perché senza di te mio figlio potrebbe trovare chissà che dote. – Allora, di propria volontà, ella abbandonò quella casa, ritornò alla madre – dice dolcemente questa dolce parola – e, dal dolore, poco appresso, ammalo. La malattia fu un sollievo perché nella febbre si dimenticano tutti gli affanni*.[111] (SVEVO, 1991, p. 265)

---

[110] O livro, afinal, consiste na radiografia, ao mesmo tempo emotiva e impiedosamente analítica, de um duplo jogo de massacre. Deste jogo sai esmagado o mais fraco, Emilio Brentani, que nutre ambições de escritor, das arrogâncias de super-homem e conexa fragilidade e frustrações [...] Angiolina, esplendida plebeia sem muitos caprichos moralistas, ansiosa para ascender socialmente, sem se impor excessivos sacrifícios no plano dos prazeres imediatos, e para quem a traição não representa de verdade um problema, nem uma falha. (tradução nossa)

[111] Falou-lhe sobre o que lhe fora contado por Sorniani, interrogando-a finalmente sobre o seu passado. Ela ficou muito séria e falou em tom dramático sobre seu caso com Merighi. Abandonada? Não seria a verdadeira expressão, de vez que fora ela a pronunciar a palavra decisiva que libertara Merighi do compromisso. É verdade que a haviam aborrecido de todas as maneiras, dando-lhe a entender que a consideravam um estorvo na família. A mãe de Merighi, (ah, aquela velha resingueira, má, a transbordar de bile) confessou-lhe tudo, palavra por palavra: - Você é a nossa desgraça porque se não fosse você meu filho talvez pudesse encontrar alguém com dote. - Então, por si própria, abandonou aquela casa, voltou a viver

Angiolina desmente Sorniani, tentando manter sua dignidade: fora ela quem o abandonara por sua própria vontade, depois de ter sido humilhada pela mãe dele, já que ela não possuía um dote para oferecer ao consorte. O desgosto a teria levado a ficar gravemente doente. Isso desperta a piedade de Emilio e a vontade de "educar" a "pobre menina", a fim de que ela soubesse defender-se dos ardis da sociedade:

> *A quelle ultime parole si tranquillò: - Povera fanciulla! Onesta e non astuta.*
> *Non sarebbe stato meglio di renderla meno onesta e più astuta? Fattasi questa domanda, gli venne la magnifica idea d'educare lui quella fanciulla.*
> *Soltanto allora egli arrivò a comunicarle gl'insegnamenti che dovevano esserle tanto utili. La trovava troppo disinteressata e la compianse*.[112] (SVEVO, 1991, p. 266)

A condição social da personagem não lhe oferecia muitas facilidades, o pai, supostamente doente, não trabalhava e ela fazia serviços esporádicos em casas de família para adquirir meios de sustentar a todos.

A demonstração de ingenuidade revelada em seu discurso convence o protagonista de que deve ensinar a ela que, num mundo movido por interesse, não havia lugar para o amor, pois, na sociedade em que eles viviam, honestidade e interesse era a mesma coisa.

> *Una ragazza della sua condizione doveva badare al proprio interesse. Che cosa era l'onestà a quel mondo? L'interesse! Le donne oneste erano quelle che sapevano trovare l'acquirente al prezzo più alto, erano quelle che non consentivano all'amore che quando ci trovano il loro tornaconto. Dicendo queste parole egli si senti l'uomo immorale superiore che vede e vuole le cose come sono. La potente macchina da pensiero ch'egli si riteneva, era uscita dalla sua inerzia, Un'onda d'orgoglio gli gonfiò il petto.*
> *Ella poi pendeva sorpresa e attenta dalle sue labbra. Parve ella credesse che donna onesta e donna ricca fossero la stessa cosa. - Ah! Le superpe signore son dunque fatte cosi? [...]*
> *Egli ripeté e commentò le idee già espresse: la donna onesta sa valere molto; è quello il suo segreto. Bisogna essere onesta o almeno parere*.[113] (SVEVO, 1991, p. 26)

---

com a mãe - disse docemente esta doce palavra - e, logo depois, adoeceu de pesar. A moléstia foi um alívio porque na febre esquecem-se todos os pesares. (SVEVO, 1982, p. 27)

[112] Àquelas últimas palavras se tranquilizou: - Pobre menina! Honesta e sem astúcia.
Não seria melhor torná-la menos honesta e mais astuta? Ao fazer-se esta pergunta, veio-lhe a magnífica ideia de educar a moça. Somente então começou a transmitir-lhe os ensinamentos que lhe haviam de ser tão úteis. (1982, p. 27-30)

[113] Falou-lhe sobre o que lhe fora contado por Sorniani, interrogando-a finalmente sobre o seu passado. Ela ficou muito séria e falou em tom dramático sobre seu caso com Merighi. Abandonada? Não seria a verdadeira expressão, de vez que fora ela a pronunciar a palavra decisiva que libertara Merighi do compromisso. É verdade que a haviam aborrecido de todas as maneiras, dando-lhe a entender que a consideravam um estorvo na família. A mãe de Merighi (ah, aquela velha resingueira, má, a transbordar de bile) confessou-lhe tudo, palavra por palavra: - Você é a nossa desgraça porque se não fosse você meu filho talvez pudesse encontrar alguém com dote. - Então, por si própria, abandonou aquela casa, voltou a viver com a mãe – disse docemente esta doce palavra - e, logo depois, adoeceu de pesar. A moléstia foi um alívio

A ironia e o cinismo implícito no discurso do protagonista estabelecem um confronto entre os valores que vigem a sociedade e a falsidade dos discursos moralizantes. De fato, o heroísmo aqui é reduzido às máscaras de interesse e de oportunismo, demolindo o idealismo heróico proposto à sociedade por seus representantes que diziam uma coisa, mas faziam outra.

Casar formalmente, diante do notário, isto é, a assinatura de contrato de casamento era um costume burguês. As camadas mais simples da sociedade, geralmente, se casavam sem contrato. De qualquer forma, a castidade das moças era condição essencial para o arranjo de um bom casamento, especialmente entre os burgueses.

Se, para os homens da elite social, a educação era garantida, para as mulheres era opcional. Segundo Hobsbawm (2014, p. 314-315), enquanto em muitos países europeus a oferta de educação secundária para as moças, a partir da década de 1880, elevava-se, na Itália de então, o interesse pela educação feminina era desprezível. Assim, para as mulheres, a única chance de ascensão social ou mesmo de sobrevivência era o casamento, geralmente obtido a partir de um "dote", fato que, muitas vezes, inviabilizava o enlace, como mostra a história de Angiolina e Sorniani.

Svevo estabelece relações de intertextualidade entre a mítica cristã e situações do cotidiano de seus personagens, quase sempre com ironia. O autor apropria-se dessa tradição por meio da paródia e, por vezes, da citação, recursos que lhe possibilitam dialogar e inserir seus textos na tradição cultural, objetivando o desvendamento da natureza humana.

O apelo paródico à religião católica aparece no jogo amoroso em que se observa a crítica ao amor romântico, por meio da irônica moldura sociocultural que envolve os personagens Emilio e Angiolina.

As transformações econômicas, sociais, políticas, intelectuais e simbólicas pelas quais o mundo europeu passava exerceu grande influência sobre o cristianismo, coração

---

porque na febre esquecem-se todos os pesares.
Achava-a muito desprendida e censurou-a por isso. Uma jovem de sua condição devia atentar para o próprio interesse! O que era a honestidade neste mundo? O interesse! As mulheres honestas eram aquelas que sabiam encontrar quem as adquirisse pelo preço mais alto, eram aquelas que só se entregavam ao amor em seu próprio proveito. Ao dizer estas palavras, sentiu-se o homem imoral superior que vê e quer as coisas como elas são. A potente máquina de pensar que ele próprio se considerava estava saindo da inércia. Uma onda de orgulho estufou-lhe o peito.
Angiolina pendia, surpresa e atenta, de seus lábios. Parecia achar que mulher honesta e mulher rica fossem a mesma coisa. – Ah! Então as excelentes senhoras são assim?
Ele repetiu e comentou a ideia já expressa: a mulher honesta conhece o seu valor; este é o segredo dela. É necessrio ser ou pelo menos parecer honesta. (SVEVO, 1982, p. 27-30)

da identidade italiana, principalmente em relação à sua credibilidade. Esse fenômeno foi denominado "secularização", isto é, com a progressiva separação da instância religiosa da esfera pública, a religião foi deixando de exercer a antiga influência sobre a vida das pessoas.

No capítulo terceiro, a crítica à mercantilização das relações amorosas aparece na representação do encontro entre Emilio e Angiolina, ocorrido na casa dela. O protagonista procura a jovem com o desejo de "penetrar" em sua intimidade, revela o narrador, contrapondo a visão da fachada, comparada a um "quartel" e todo o valor semântico aí implícito, e a pobreza da família.

> [...] *ma quel giorno colse il pretesto di rimandare l'appuntamento per penetrare nella casa della fanciulla. Avrebbe studiata quella persona già tanto importante nella sua vita, nelle cose e nelle persone che l'attorniavano. [...] La casa d'Angiolina era situata a pochi metri fuori della via Fabio Severo. Grande e alta, in mezzo alla campagna, aveva tutto l'aspetto di una caserna. [...] La scala doveva essere stata fatta molto in fretta, le pietre mal squadrate, la ringhiera di ferro grezzo, i muri bianchi di calce, niente di sudicio ma tutto povero.*[114] (SVEVO, 1991, p. 270)

Bachelard esmiúça os significados simbólicos do espaço em sua obra *A poética do espaço*, de 1957, expondo uma poética da casa, revelando que a moradia é o lugar da segurança e da proteção contra os perigos e armadilhas do mundo exterior, uma espécie de alvéolo que protege nossa intimidade, e pode revelar a alma humana. Para esse autor (1993, p. 24), "a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo".

Para Eliade (1992, p. 85-89), a habitação humana é um microcosmo relacionado ao corpo, pois "habita-se o corpo da mesma maneira que se habita uma casa ou o cosmo que se criou para si mesmo". Além disso, o filósofo ressalta que, nas sociedades industriais, a necessidade de se viver uma vida estritamente privada anulou a experiência cósmica.

O verbo "penetrar" utilizado pelo narrador figuratiza as reais intenções do protagonista, pois não se tratava de uma visita de cortesia. Entrar na casa de Angiolina,

[114] [...] naquele dia valeu-se do pretexto de adiar o encontro para penetrar na casa da moça. Haveria de estudar aquela pessoa já tão importante em sua vida, através das coisas e dos seres que a rodeavam. [...] O prédio de Angiolina ficava situado poucos metros além da Rua Fabio Severo. Grande e alto, em meio ao campo, tinha todo o aspecto de um quartel. [...] A escada parecia feita muito às pressas, com pedras mal esquadriadas, o corrimão de ferro nu, as paredes brancas de cal; nada de imundice, mas tudo muito pobre. (SVEVO, 1982, p. 37)

para Emílio significava muito mais do que simplesmente descobrir os segredos íntimos da vida pessoal dela. Arrastado até o quarto, essa oportunidade se escancara. Fotografias de vários homens ornam as paredes, alguns por ele reconhecido, e o ciúme jorra com toda a sua força. Intenso debate se trava entre eles: acusações de traição por parte dele e demonstrações de sentimentos de humilhação por parte dela, apaziguados pela sensualidade que a atmosfera do ambiente desperta nele. Vejamos:

> *Subito ella apparve rabbonita ma s'allontanò e lo scongiurò non la baciasse più. Egli si sorprese che ella rifiutasse un bacio tanto significante e fini coll'adirarsene più che per quanto era successo prima. - Ho già tanti peccati sulla coscienza - disse ella seria, seria, - che oggi mi sarà ben difficile ottenere l'assoluzione. Per colpa tua mi presento al confessore con l'animo mal preparato.*
> *In Emilio rinacque la speranza. Oh, la dolce cosa ch'era la religione. Di casa sua e dal cuore d'Amalia egli l'aveva scacciata, - era stata l'opera più importante della sua vita.- ma ritrovandola presso Angiolina, la sarispetto la mano ad Angiolina che accettò l'omaggio come un tributo alla sua virtù. Tutti i documenti raccolti erano incineriti alla fiamma di un cero sacro.* [115] (SVEVO, 1991, p. 272-273)

A religião constitui uma forma de preservação da ordem social, ela refreia os instintos mais básicos do homem, como o sexo, por exemplo. A sociedade burguesa exigia uma moral cada vez mais severa. Dessa forma, cabia ao sacerdote exercer o papel de controlador da conduta das jovens, da fidelidade das esposas e da unidade doméstica. Uma das formas mais poderosas desse controle em relação à condição feminina era o sentimento de culpa, gerado pela consciência de pecado, provocando, muitas vezes, autopunições.

Perrot (2009, p. 466) escreve que se considera "o século XIX como a idade de ouro do sacramento e da penitência". A salvação, determinada pelo "tribunal de Deus", era condicionada à confissão e o sacramento, a estratégia utilizada para manter a ordem social.

Angiolina tentava demonstrar que o fato de levar uma vida livre não significava que ela não se sentisse "em pecado" e a religião, uma maneira de ela acalmar sua

---

[115] Logo ela mostrou-se e tranquilizada, mas afastou-se e, implorou-lhe que não a beijasse mais. Ele surpreendeu-se de que ela recussse um beijo tão significativo e acabou encolerizando-se mais do que por todo o resto. - Já tenho tantos *pecados* na conciência - disse ela, muito séria - que hoje me será difícil conseguir absolvição. Por sua culpa vou apresentar-me ao confessor mal preparada.
Em Emilio renasceu a esperança. Oh, que coisa suave era a religião. [...] Frente à religião das mulheres honestas, aceitou a homenagem como um tributo à sua virtude. Todos os documentos recolhidos foram incinerados na chama de um *círio sagrado*. (SVEVO, 1982, p. 42-43)

consciência, apresentando-se regularmente ao padre para se confessar. No confessionário encontrava a absolvição. O ato de verbalizar as culpas anonimamente diante de um representante de Deus constituía uma forma de libertação para a personagem, não um compromisso, e o protagonista afirma que ele e a irmã Amália já haviam erradicado essa forma de coerção de suas vidas, portanto, seriam agnósticos ou ateus.

> *L'incanto della religione era presto svanito perché quella di Angiolina non era tale da proteggere o difendere chi non fosse difeso altrimenti, ma pure ad Emilio i sospetti non vennero mai cosi fieri come la prima volta. In quella stanza egli non aveva il tempo di guardarsi d'intorno*.[116] (SVEVO, 1991, p. 273)

No trecho seguinte o narrador, ironicamente, mostra que tudo não passava de simulação, por meio da estratégia de colocar na boca da personagem expressões latinas utilizadas na liturgia cristã entoadas na celebração das missas, revelando que as pessoas se dizem cristãs, mas não praticam a fé que professam, denunciando a religiosidade hipócrita. Isso vem expresso na paródia ao discurso ritualístico cristão, em contraponto ao ritual de encontro e separação dos amantes, representando a satisfação sensual por um lado e ganho econômico por outro. Afinal, tudo se resumiria na mesma coisa:

> *Angiolina tento di simulare quella religione: Ite missa est, insudiciando un'idea mística che Emilio serio, serio, aveva espressa più volte al momento di separarsi. Domandava un Deo gratias quando chiedeva un piccolo favore, gridava mea maxima culpa quando egli diventava troppo esigente, libera nos Domine quando non voleva sentir parlare di qualche cosa*.[117] (SVEVO, 1991, p. 273, grifos nossos)

O riso zombador pode ser identificado na passagem em que Angiolina, sem conseguir convencer Emilio de sua devoção, enfoca a religião de maneira maliciosa, rebaixando o sagrado por meio da vulgaridade da linguagem, profanando um dos mais importantes símbolos da Igreja, a língua latina considerada sagrada durante séculos.

---

[116] O encanto da religião depressa se esvaíra, pois a fé de Angiolina não era tal que pudesse proteger ou defendeõesr quem já não estivesse devidamente a salvo, mas as suspeitas de Emilio nunca mais voltaram com a violência da primeira vez. Naquele quarto não lhe sobrava tempo para olhar em torno. (SVEVO, 1982, p. 43)

[117] Angiolina tentou simular de outra feita aquela religião que tanto o agradara, mas não o conseguindo, logo passou a zombar dela sem nenhum pudor. Quando já estava satisfeita de seu beijo, despachava-o dizendo: *Ite missa est*, conspurcando uma ideia mística que Emílio, muito sério, havia expresso no momento de se separarem. Invocava um *Deo gratia* quando recebia um pequeno favor, gritava *Mea maxima culpa* quando ele se tornava exigente demais, e *Libera nos Domine*, quando não queria ouvir falar de alguma coisa. (SVEVO, 1982, p. 43-44)

Conjugando dois temas, o da fé e o do sexo, se insere a crítica ao modelo religioso que sustentava a tradição patriarcal, ao comportamento social difundido pela religião, num processo introduzido pela relação intertextual. Partindo do discurso da celebração do rito cristão nas missas[118], que historicamente ocupa posição central na consciência da italianidade, Svevo cria a sua própria maneira de dialogar, dessacraliza a superioridade da língua latina, colocando em xeque o discurso do poder e da hegemonia, denunciando a hipocrisia e a fragilidade das estruturas espirituais que plasmam as boas condutas.

Na posição limítrofe entre a tradição, a palavra sagrada, autoritária e a modernidade, o discurso sveviano se configura como metalinguístico, pois, ao mesmo tempo em que discute o universo feminino e as imposições patriarcais, espelhados na condição representada por Angiolina, relegada à posição de inferioridade na estrutura social burguesa, observa-se a instauração da ruptura com o discurso da escola dos grandes mitos literários.

Recorremos às palavras de Bakhtin (2003, p. 367-368) para o fechamento de nossas reflexões, as quais elucidam muito a questão acima discutida, ao declarar que:

> A ironia destruiu a estorvadora periodicidade 'empolada' do discurso'. [...] Os sujeitos do discurso dos gêneros elevados e proclamadores - os sacerdotes, os profetas, os pregadores, os juízes, os chefes, os pais patriarcais, etc. - se foram da vida. [...] Com certas restrições pode-se dizer que todas elas (as línguas) derivaram dos gêneros populares e profanadores, que todas elas foram determinadas em certa medida pelo longo e complexo processo de expulsão da palavra sagrada do outro e, em geral, da palavra sagrada e autoritária com sua indubitabilidade, incondicionalidade, irrestritividade. A palavra com as suas fronteiras inexpugnáveis, sagradas, é uma palavra inerte, com possibilidades limitadas de contatos e combinações. A palavra que inibe e bloqueia o pensamento. A palavra que exige repetição reverente, e não desenvolvimento sucessivo, correções e complementos. [...] Foi no processo de luta com essa palavra e de sua expulsão (por intermédio dos anticorpos paródicos) que se formaram as novas línguas.

No romance *A consciência de Zeno*, a ironia do narrador protagonista em relação à religião aparece logo no início do capítulo em que ele narra a morte do pai. Antes de

[118] A expressão latina *Ite missa est* significa "Ide, (a missa) está terminada", utilizada pelo padre para dispensar os fieis, hoje em dia substituída pela expressão "Ide em paz, o Senhor vos acompanhe"; *Deo Gratias*, "Graças a Deus", para demonstrar contentamento depois de um trabalho cansativo; *mea máxima culpa*, "minha máxima culpa", é uma locução que se encontra no ato de confissão e se aplica nos casos em que a pessoa reconhece os próprios erros. Já *Libera nos Domine*, "livra-nos Senhor", é formulada para pedir a Deus proteção contra a tentação do pecado, em suas diversas formas. A celebração das missas em língua vernácula, e não mais em latim, ocorreu a partir do Concílio Vaticano II, entre 1962 e 1965, promulgada pelo Papa João XXIII, significou uma revolução na Igreja Católica. O objetivo era de modernizar a Igreja e atrair os cristãos afastados da religião. (www.cruzeirodosul.inf.br – acesso em 09 de maio de 2015)

fazer isso, Zeno relembrou morte da mãe afirmando que essa perda despertou nele um sentimento religioso, uma comédia que lhe oferecia conforto ao luto: "*Mia madre continuava a vivere sebbene distante da me*" (SVEVO, 1991, p. 406) e, portanto, estaria acompanhando seu sucesso que certamente viria.

O sentimento religioso que Zeno revelou ter sentido ao passar pelo primeiro luto é negado no confronto com a morte do pai, como podemos verificar, por exemplo, num episódio ocorrido quando o Sr. Cosini, já muito doente, o aguardava para o jantar, porque ele pensava que "*si mangia meglio in due*"[119] (SVEVO, 1991, p. 410), nostalgia do costume da família italiana de cear juntos.

Muito mais do que simplesmente comer, a hora da refeição significa o encontro da família e esse momento deve ser revestido de um caráter de dignidade e prazer, conforme enunciavam os manuais de boas condutas divulgados à época. E a cena prossegue com Zeno justificando seu atraso:

> *Egli aspettava sempre di sentire come io avessi impiegato quelle tante ore in cui egli m'aveva atteso. E vedendo che ci teneva tanto, cessai per un istante di mangiare e gli dissi secco, secco, ch'io fino a quell'ora avevo discusse le origini del Cristianesimo.*
> *Mi guardo dubbioso e perplesso:*
> *Anche tu, ora pensi alla religione?*
> *Era evidente che gli avrei dato una grande consolazione se avessi accettato di pensarci con lui. Invece io, che finché mio padre era vivo mi sentivo combattivo (e poi non più) risposi con una di quelle solite frasi che si sentono tutti i giorni nei caffè situati presso le Università:*
> *Per me la religione non è altro che un fenomeno qualunque che bisogna studiare.*
> *Fenomeno? – fece lui sconcertato. Cercò una pronta risposta e aperse la bocca per darla. Poi esitò e guardo il secondo piatto, che giusto allora Maria gli offerse e che egli non toccò. [...] Per un istante mi guardò risoluto:*
> *Tu non vorrai ridere della religione?*
> *Io, da quel perfetto studente scioperato che sono sempre stato, con la bocca piena, risposi:*
> *Ma che ridere! Io studio*![120] (SVEVO, 1991, p. 410-411)

---

[119] Come-se melhor a dois. (SVEVO, 1980, p. 40)

[120] Parecia à espera de que eu lhe contasse como havia passado aquelas horas em que esteve à minha espera. E vendo que atribuía tanta importância a isso, parei por um instante de comer e disse-lhe que estivera até aquela hora discutindo as origens do Cristianismo.
- Fitou-me, duvidoso e perplexo:
- Você se também se preocupa agora com a religião?
Era evidente que eu lhe teria dado uma grande alegria seu eu me dispusesse a discutir o assunto com ele. Em vez disso, eu, que durante a vida de meu pai me sentia combativo (mas não depois), respondi com uma dessas frases vulgares que se ouvem todos os dias nos cafés próximos à Universidade:
- Para mim a religião não passa de um fenômeno como outro qualquer que precisa ser estudado.
- Fenômeno? – volveu ele, desconcertado. Procurou uma resposta pronta e abriu a boca para dá-la. Depois hesitou, voltou os olhos para o segundo prato, que Maria naquele momento lhe apresentava, e nem tocou nele. [...] Por um instante observou-me, resoluto:

Zeno não mantinha bom relacionamento com o pai e expressava claramente seu antagonismo diante de tudo o que ele representava: os ideais clássicos de um *pater famílias,* mantidos por meio de leituras de livros moralizantes, bem como a conduta compatível com a regra burguesa de agir de forma contrária à que pregava, inclusive sobre o adultério muitas vezes praticado com a costureira da esposa. E ele fazia questão de afrontá-lo, como se pode observar no diálogo citado.

O protagonista se intitulava um intelectual, afirma que refletia e estudava o cristianismo, fato que não significava necessariamente ser um adepto, assinalando a dificuldade de o pai aceitar a demonstração de sua falta de fé. A contradição entre o que ele expressa e o que de fato fazia pode ser esclarecida pelo próprio exame da condição dos intelectuais daquele contexto.

De fato, segundo Della Loggia (1998, p. 129), historicamente, na Península não havia qualquer conflito de origem religiosa, do mesmo modo não há registros de que o elemento religioso, a sociedade e sua história fizessem parte do pensamento crítico da elite intelectual durante séculos. Ora, Svevo, como já mencionamos, foi leitor atento de Ernest Renan (1823-1892), filósofo francês, estudioso do cristianismo, cuja obra influenciou vários escritores do final do século XIX, assim como exerceu notável influxo sobre os movimentos ideológicos republicanos anticlericais de vários países do continente europeu, sendo referência para agnósticos e ateus.

Escreve Cavaglion (2000, p. 73) que o amadurecimento intelectual de Svevo, no que se refere à religião ocorreu em meio à cultura positivista de seu tempo. Segundo ele, Schmitz, enquanto diletante, nutriu-se dos valores laicos do final do século dezenove e bebeu nas fontes de Joseph-Ernest Renan e David Friedrich Strauss, Teólogo e exegeta alemão, discípulo de Hegel, que publicou em 1835, a obra *Vida de Jesus*, escandalizando a sociedade ao considerar que o cristianismo forjou o "mito de Jesus", a partir da mentalidade judaica dos tempos apostólicos, não se sustentando cientifícamente. Pensadores que, com percursos diferentes, sobretudo o primeiro, o predileto de Svevo, tendiam a considerar a religião como um ideal de harmonia imanente, livre do arbítrio da verdade. A leitura desses pensadores trouxe-lhe uma atitude rigorosamente científica,

---

- Você não vai querer rir da religião?
Eu, no papel de estudante vadio que sempre fui, respondi com a boca cheia: Nada de rir! Quero estudá-la! (SVEVO, 1980, p. 40-41)

uma recusa da transcendência que nem o matrimônio nem o batismo que se sucedeu conseguiram modificar.

O encontro de Svevo com esses filósofos faz-se presente no romance, num episódio em que ele, entediado, fez uma tentativa de se aproximar da saúde da esposa Augusta e se referiu à religião professada por ela:

> *Non bastava andare a Messa con lei; io dovevo anche andarci altrimenti, leggendo Renan e Strauss, il primo con diletto, il secondo sopportandolo come una punizione. Ne dico qui solo per rivelare quale grande desiderio m'attaccasse ad Augusta. E lei questo desiderio non indovinò quando mi vide nelle mani i Vangeli in edizione critica. Preferiva l'indifferenza alla scienza e cosi non seppe apprezzare il massimo segno d'affetto che le avevo dato*. [121] (SVEVO, 1991, p. 486)

O trecho acima revela que Augusta não se interessava pela conversa do marido quando este manifestava o desejo de saber muito mais do que o rito da missa oferecia. Para ela, o marido estabelecia uma conversação vazia. O trecho reflete a posição pessoal do próprio Svevo frente à religião professada pela esposa Lívia, cujo fervor levou-o, por amor, a se converter ao catolicismo, num momento crucial da vida conjugal, quando a saúde dela estava ameaçada após o parto da única filha.

Voltando ao embate entre Zeno e o pai, inoportuno e sem piedade, o protagonista revela a falsidade de sua disposição ao estudo da religião em seu próprio discurso: suas palavras não passavam de cópias das frases vulgares que ele ouvia todos os dias nos cafés próximos à universidade que frequentava assiduamente, afirma ele, reconhecendo que nunca foi um bom estudante.

Esse falso interesse no estudo da religião se confirma num trecho à frente em que Zeno mais uma vez se atrasou para o jantar e se desculpa afirmando que o motivo foi ter "*caduto nelle mani di un dotto amico che aveva voluto confidarmi certe sue idee sulle origine del Cristianesimo*" (SVEVO, 1991, p. 409), confessando que considerava o assunto maçante: "*compressi i Greci e gli Ebrei di cui il mio amico parlava*"[122] (SVEVO,

[121] Não me bastava ir à missa com ela; queria percorrer outros caminhos, fosse lendo Renan ou Strauss, o primeiro com prazer, o segundo suportado como uma punição. Só me refiro a isto para mostrar o desejo de ligar-me a Augusta. Ela não percebeu esse desejo quando me viu com uma edição crítica do Evangelho nas mãos. Preferia a indiferença à ciência; assim, não soube apreciar o máximo indício de afeto que lhe dava. (SVEVO, 1980, p. 159)

[122] Caído nas mãos de um amigo erudito que queria confiar-me algumas ideias sobre as origens do cristianismo/Inclusive os gregos e os hebreus de que falava o amigo. (SVEVO, 1980, p. 39)

1991, p. 409), embora tenha se resignado ao sofrimento da conversa por mais de duas horas.

Outro aspecto da personalidade de Zeno que irritava o pai e os distanciava cada vez mais eram as demonstrações de que ele não levava nada a sério e, até mesmo, costumava rir delas, especialmente quando o deboche se relacionava à religião, manifestação do caráter do italiano que Leopardi repudiava.

Isso fica evidente na declaração do narrador, no trecho transcrito abaixo, em que ele questiona o sentimento religioso do pai:

> *Oggi che scrivo, dopo di avere avvicinata l'età raggiunta da mio padre, so con certezza che un uomo può avere il sentimento di una propria altíssima intelligenza che non dia altro segno di sé fuori di quel suo forte sentimento. Ecco: si dà un forte respiro e si accetta e si ammira tutta la natura com'è e come, immutabile, ci è offerta: con ciò si manifesta la stessa intelligenza che volle la Creazione intera. Da mio padre è certo che nell'ultimo istante lúcido della sua vita, il suo sentimento d'intelligenza fu originato da una improvvisa ispirazione religiosa, tant'è vero che s'indusse a parlarmene perché io avevo raccontato di essermi occupato delle origine del Cristianesimo. Ora però so anche che quel sentimento era il primo sintomo dell'edema cerebrale*.[123] (SVEVO, 1991, p. 412, 413, grifo nosso)

No primeiro trecho da citação, Zeno, já na meia idade, afirma que ele possui uma intelectualidade superior, mas só tem como prova disso "a sua consciência", ou seja, o seu próprio julgamento.

A contraposição entre vida/morte/natureza/cultura, convida a uma leitura ideológica relativa aos valores da burguesia, ao progresso político e social da humanidade. Entre o discurso de seus sentimentos no início do trecho e a avaliação negativa da figura do pai, excluindo-o dessa "potencialidade criadora", manifesta o seu próprio egoísmo. Ao desqualificar a inteligência do pai dizendo que ela não passava de um "sentimento" originado pela "repentina inspiração religiosa", que teria sido o resultado de uma alteração do sistema cerebral provocado pela doença, o narrador-

[123] Hoje que escrevo, depois de me haver avizinhado da idade que meu pai tinha naquela época, sei por experiência que um homem pode ter a experiência de possuir um elevado intelecto, mesmo quando essa consciência é a única prova que tem disso. Basta isso*:*enchemos os pulmões de ar e sentimos como a Natureza é grandiosa e como se nos apresenta imutável: é assim que manifestamos e participamos da mesma inteligência que concebeu a Criação. É certo que *o* sentimento de inteligência de meu pai no último instante lúcido de vida *foi originado por sua repentina inspiração religiosa*, tanto é verdade que se dispôs a falar-me depois de saber que eu estivera ocupado com as origens do cristianismo. Contudo, agora sei que tal sentimento era também o primeiro sintoma de um edema cerebral. (SVEVO, 1980, p.43-44, grifos nossos)

personagem instaura a crítica ao sentimento religioso despertado nas pessoas pelo medo da morte. Além disso, há um paradoxo no julgamento sobre a fraqueza e a falta de inteligência da autoridade paterna, uma vez que ele mesmo o apresenta como um comerciante de sucesso, condição que lhe possibilitou viver a maior parte de sua vida como um *play-boy*, portanto, o pai de Zeno era um homem subordinado à lógica capitalista.

Num trecho anterior, Zeno, descrevendo as convicções morais do genitor, já afirmara que entre eles havia pouco em comum e que o pai fazia parte do grupo de pessoas que acreditavam ainda que a Terra fosse imóvel, visão aristotélica defendida pela igreja até a Idade Média, mostrando que o Sr. Cosini era um homem conservador.

A dualidade homem/natureza é tão antiga quanto o próprio pensamento humano. No princípio, os mitos regulavam essas relações com a diversidade de deuses se responsabilizando por cada fenômeno. Na Idade Média, o cristianismo promoveu mais ainda o distanciamento entre homem e natureza, colocando-a em posição de inferioridade, adotando a visão platônico-aristotélica de separação entre espírito e matéria.

Eliade (1992, p. 59) explica que o homem religioso não considera a Natureza como algo exclusivamente "natural". Ela está sempre impregnada de valor simbólico, pois o Cosmos, resultado da criação divina, está impregnado de sacralidade. Dessa forma, "a Natureza sempre exprime algo que a transcende".

Com a evolução, o homem passou a ocupar posição central no Universo e se arrogou poderes absolutos sobre a natureza. O anseio de dinheiro e poder, num movimento alinhado ao pensamento filosófico iluminista no século XVIII e à lógica capitalista, reforçaram a condição de perda da identificação Homem/Natureza, promovendo a sua subordinação aos interesses humanos.

Sobre a ânsia de reintegração do homem à natureza, como desejava o Romantismo, a ascensão da burguesia e sentimento de patriotismo como fator de defesa da pátria, Hobsbawm (1979, p. 285-289), escreve: "O mundo burguês era profunda e deliberadamente antissocial [...]. Ele afogou os mais divinos êxtases do fervor religioso, de entusiasmo nobre, de sentimentalismo filisteu, na congelada água do cálculo egoísta".

Vejamos mais um trecho em que Zeno nos fala de sua relação com o pai e suas lembranças depois da morte consumada:

> *Poi al funerale, riuscii a ricordare mio padre debole e buono come l'avevo sempre conosciuto dopo la mia infanzia e mi convinsi che quello schiaffo che m'era stato inflitto da lui moribondo, non era stato da lui voluto. Divenni buono, buono e il ricordo di mio padre s'accompagnò a me, divenendo sempre più dolce. Fu come un sogno delizioso: eravamo ormai perfettamente d'accordo, io divenuto il più debole e lui il più forte.*
> *Ritornai e per molto tempo rimasi nella religione della mia infanzia. Immaginavo che mio padre mi sentisse e potessi dirgli che la colpa non era stata mia, ma del dottore. La bugia non aveva importanza perché egli oramai intendeva tutto ed io pure. E per parecchio tempo i colloqui con mio padre continuarono dolci e celati come un amore illecito, perché io dinanzi a tutti continuai a ridere di ogni pratica religiosa, mentre è vero – e qui voglio confessarlo – che io a qualcuno giornalmente e ferventemente raccomandai l'anima di mio padre*. [124] (SVEVO, 1991, p. 422, 423)

Sonho, transfiguração da realidade por meio da imaginação, imagens distorcidas, além da ironia são as marcas que saltam aos olhos nesse discurso, contraditório, porque oscila entre o ódio e o amor, ao mesmo tempo em que contradiz as afirmações anteriores de falta de fé religiosa. De fato, a análise dos acontecimentos feita por Zeno, contrapondo a visão que tinha do pai logo após o funeral, a que tinha quando criança à de então, já velho, mostra uma oscilação de sentimentos.

A chave para a interpretação dessa passagem pode estar no viés psicanalítico. Jung (2000, p. 171-180) afirma que existe um paradoxo nos mitos referentes à criança, como a sua fragilidade e a falta de defesa diante de inimigos poderosos que ameaçam sua sobrevivência. O mito conta

> que a criança é dotada de um poder superior que se impõe inesperadamente, apesar de todos os perigos. [...] É uma personificação de forças vitais que vão além do alcance limitado de nossa consciência, dos nossos caminhos e possibilidades. [...] Ela representa o mais forte e inelutável impulso do ser, isto é, o impulso de realizar-se a si mesmo.

Psicologicamente, a criança é um símbolo da essência humana pré e pós-consciente, representando um ser do começo e do fim. Para Jung, "o arquétipo da criança expressa a totalidade do ser humano". Constitui a representação do abandono e do poder divino, da incerteza que permeia o começar e do triunfo do fim. A terapia psicanalítica

[124] Depois do funeral, voltei a lembrar-me de meu pai, fraco e bom, como sempre o vira desde a minha infância, e me convenci de que a bofetada que me dera, moribundo, não fora de fato proposital. Fiz-me bom e afável, e a lembrança de meu pai me acompanhou sempre, tornando-me cada vez mais cara. Era como um sonho delicioso: estávamos então perfeitamente de acordo, eu reassumindo meu papel de fraco e ele o do mais forte. Regressei à religião de minha infância e durante muito tempo nela permaneci. Durante algum tempo os colóquios com meu pai seguiam meigos e discretos como um amor ilícito, pois que aos olhos dos outros continuei a zombar das práticas religiosas, enquanto na verdade – e quero aqui confessá-lo – a todo instante e fervorosamente rezava por intenção de sua alma. (SVEVO, 1980, p.58-59)

constitui um poderoso instrumento para o encontro desse arquétipo nos subterrâneos da alma humana, cujos traços mitológicos que constituem o ser podem ser encontrados e dissolvidos por meio da redução da consciência. "A transformação corresponde ao mito do herói", afirma Jung. Ao recusar essa categoria, Zeno mostra ter alcançado o símbolo do si-mesmo, que Jung considera ser possível atingir por meio da psicanálise, a qual possibilita a redução da consciência à sua medida humana.

Zeno completa esse relato afirmando que "*è proprio la religione vera quella che non ocorre professar ad alta voce per averne il conforto di cui qualche volta - raramente -non si può fare a meno*"[125] (SVEVO, 1991, p. 423). Assim, Zeno questiona o conforto espiritual que a religião assegura diante do sofrimento humano, deixando no ar uma pergunta sem resposta: Qual era a religião de sua infância? O leitor pode inferir que seja a judaica, como a da família de Svevo, da qual ele próprio abdicou.

Concordamos com os autores Spranzi e Buzzi (2008, p. 57), críticos da obra sveviana, que interpretam essa passagem também como uma metáfora, os quais afirmam que, na verdade, é Zeno quem esbofeteia o pai para exprimir toda a impressionante violência que domina o relacionamento deles. Para nós, "o tapa na cara", nessa linha de interpretação, constitui uma metáfora da interdição imposta a Zeno, por impedi-lo de se tornar um homem amadurecido e capaz, pois, em testamento, o pai não permitiu que ele gerenciasse os negócios da família, submetendo-o ao seu domínio mesmo depois de morto, ao mesmo tempo, garantindo que os empreendimentos comerciais continuassem a pertencer a seus descendentes.

Sobre essa relação, Della Loggia (1998, p.100-101) afirma que na sociedade italiana a família é antes de tudo um "campo econômico", que o espírito empresarial, a capacidade de trabalho, dá melhores resultados no quadro da estrutura parental familiar, daí a preferência em manter no contexto familiar o controle de grandes empresas, ou seja, "*La famiglia rappresenta quello que potrebbe essere definito il massimo spazio vocazionale dell'agire collettivo italiano*".[126] O autor exemplifica, citando o caso da indústria italiana de automóvel *Fiat*, há mais de um século gerenciada pela família de seu fundador. Ora, o pai de Zeno era um empreendedor, mas não soube ou não conseguiu

[125] A verdadeira religião é exatamente aquela de que não se tem necessidade de professar em alta voz para obter - embora raramente - o conforto que algumas vezes nos é indispensável. (SVEVO, 1980, p. 59)

126 A família representa aquilo que se pode definir como o máximo espaço vocacional do agir coletivo italiano. (tradução nossa)

preparar o filho para a sucessão e, por não confiar em seus talentos e capacidade, preferiu impedi-lo de levar seus negócios à falência.

O trecho, no entanto, proporciona outra interpretação sinalizada pelo contexto político e ideológico da Trieste de então que, a nosso ver, viabiliza a leitura metafórica da dissolução do poder da "velha Áustria" e, consequentemente, do Império Austro-Húngaro, cuja morte significou um caminhar para a liberdade do território triestino e de outras nações, além do fim da legitimação da monarquia, estabelecida por meio da aliança com a Igreja.

No capítulo em que conta a história de seu casamento, Zeno nos transmite mais uma vez a sua visão sobre a religião, especialmente a católica, que se torna novamente veículo de crítica. Zeno expõe o seu ponto de vista sobre a religiosidade italiana ao avaliar a conduta da esposa frente à fé, mostrando que o catolicismo se tornara formal, ritualista e vazio, conforme assinalou Della Loggia (1998, p. 54) sobre o histórico e progressivo enfraquecimento da influência da instituição sobre o seu povo.

Augusta costumava frequentar a missa aos domingos e Zeno, como um bom marido, lhe fazia companhia. Para ele, ironicamente, ir à missa com a esposa não era suficiente, como já mencionamos, afirmando que necessitava de conhecimentos mais profundos, por isso, estaria apreciando uma edição crítica do *Evangelho*. Fingimento escancarado pela sua inconstância e incapacidade de sequer terminar qualquer leitura e, mais uma vez, mostra seu ceticismo, dessacralizando a religião e diminuindo o valor da religiosidade da esposa, ao afirmar que a fé que ela praticava não exigia tempo, bastava uma genuflexão e o retorno imediato às coisas corriqueiras da vida, isto é, fazia parte do automatismo da vida social.

Hobsbawm (2014, p. 404-405) esclarece que, nos últimos anos do século XIX, na sociedade burguesa europeia houve um intenso recuo da religião tradicional, contudo, a grande maioria das mulheres continuou a manter o seu compromisso com a fé e com seus ritos, causando a feminização das igrejas. Esse historiador ressalta, ainda, que as principais religiões apregoavam a incapacidade intelectual das mulheres, sendo que, algumas, como a judaica, por exemplo, as excluíam de seus ritos formais. A fidelidade das mulheres a Deus foi tomada pelos racionalistas como prova da inferioridade de gênero.

A referência constante de Zeno a estudos de textos bíblicos, aos preceitos católicos, a simbologia enunciada entre as instituições do casamento, da família, a igreja, tratados com ironia inclusive nas diferenças ideológicas entre o casal, traz à tona o código moral da tradição italiana na representação de seu símbolo maior, a Igreja Católica, deixando evidente que as regras determinadas pela instituição e mesmo as civis, como o casamento, nem sempre são exemplos de padrão de comportamento e que o catolicismo havia se tornado uma religião formal, ritualista, que não acompanhou as mudanças sociais e provocou o abandono de muitos fieis.

No capítulo "O fumo", Zeno já era casado há tempos e tinha filhos. Em suas rememorações sobre o costume de marcar uma data para parar de fumar, refere-se ao ano de 1913, em seguida, dá um salto para trás, citando o terceiro dia do segundo mês de 1905, às seis horas, e segue dizendo que: "*Molti avvenimenti, anzi tutti, dalla morte di Pio IX alla nascita di mio figlio, mi parvero degni di essere festeggiati dal solito ferreo proposito. Tutti in famiglia si stupiscono della mia memoria per gli anniversari lieti e tristi nostri e mi credono tanto buono*![127] (SVEVO, 1991, p. 395)".

Ao trazer para o seu texto uma figura histórica do catolicismo, relacionando-o ao nascimento do filho e à renovação do propósito de parar de fumar, a nosso ver, Zeno estabelece uma relação com a proposta de construção de uma identidade italiana, representada pela Igreja enquanto guardiã da moral e dos bons costumes e a família como instituições que governam a manutenção das tradições, como o casamento. Por meio da ironia, Zeno compara a si mesmo com o antigo representante do clero, conhecido por propósitos pessoais de cultivar as virtudes e a prática do exame diário de consciência, no entanto, rejeita a força política do Vaticano sobre o Estado e a sociedade italiana. Para nós, a suposta homenagem ao papa seria pela "morte" do poder que ele representava, e o "nascimento" de uma nova ordem social, simbolizada pelo aniversário do filho.

Hobsbawm (2008, p. 87-88), sobre a questão da identificação do nacionalismo com a religião, escreve:

[127] Muitos acontecimentos, quase todos, desde a morte de Pio IX ao nascimento de meu filho, pareceram-me dignos de serem festejados com o férreo propósito de sempre (parar de fumar). Todos na minha família se admiram de minha memória para os aniversários alegres ou tristes e atribuem isso à minha *bondade*! (SVEVO, 1980, p. 17, grifo nosso)

> A autoridade divina não era suficiente na Europa do século XIX, como descobriram os neoguelfos [128] da Itália quando tentaram construir um nacionalismo italiano em torno do papado. Eles falharam, mesmo que o papado fosse de fato uma instituição italiana e na verdade, antes de 1860, a *única* instituição própria e inteiramente italiana. No entanto, a Santa Igreja dificilmente poderia transformar-se em uma instituição nacional, para não falar nacionalista, menos ainda sob Pio IX. O que teria sido uma Itália unificada sob a bandeira papal, no século XIX, não vale nem a especulação. (grifo do autor)

A boa memória derivada de sua bondade também levanta dúvidas, já que a data mencionada sobre a comemoração da morte do papa não corresponde à realidade e isso leva o leitor a inferir que ele não se lembra também da data do nascimento de seu filho. Quanto à sua suposta bondade, virtude heróica, o protagonista não convence o leitor, pois ele alimenta ao longo da história hostilidade e animosidade contra vários personagens, entre eles, Olivi, o administrador dos bens do pai; deseja matar Guido, seu rival no amor por Ada; desmerece e desqualifica além do pai, seu sogro Malfenti, amigos e, até mesmo, a esposa.

O discurso de Zeno tem a intenção clara de se mostrar de uma forma que "não é", ou seja, tudo não passa de falsa retórica, pois ele pretende convencer ou construir uma imagem que não corresponde à sua verdadeira personalidade. É o discurso do "parecer", do "não-ser", e essa constitui mais uma maneira de perda da identidade própria.

O reiterado interesse em estudar o catolicismo soa falso e a crítica da prática sem sentido dos rituais católicos praticados pela esposa, ao mesmo tempo em que expõe a divergência ideológica entre ambos, estabelece uma ruptura com as regras morais ditadas pela igreja, mostrando que elas não seriam necessariamente exemplos de padrão de comportamento, até porque Zeno mantém a aparência de um casamento harmonioso e estável, mas está sempre envolvido em dupla vida amorosa, praticando o adultério. As alusões feitas pelo narrador sobre esses aspectos normativos da sociedade, especialmente os da religião e da família, denunciam a hipocrisia, a formalidade, o ritualismo religioso vazio que governam a vida social.

A contradição em relação aos costumes, relacionados aos dogmas da igreja, vem exemplificada, também, num trecho em que Zeno narra sua participação numa sessão espírita na casa do então futuro sogro Sr. Malfenti. Zeno permaneceu no local com

---

[128] Neoguelfismo - forma italiana de catolicismo liberal, na primeira metade do século XIX, liderado por V. Gioberti, que propunha um catolicismo nacional, popular e um programa político que desejava a federação dos princípios italianos sob a direção do pontífice. www.treccani.it – acesso em 13.06.2015 (tradução nossa)

pensamentos sensuais e eróticos em relação à pretendida Ada, que o rejeitou em favor de Guido. Desajeitado e inconveniente, na escuridão da sala em que estavam presentes os personagens, pensando estar sentado ao lado de Ada, afagou-lhe os pés e quase se deitou sobre ela, passou o braço pela sua cintura, dizendo que a amava, e quase caiu da cadeira quando percebeu que proferira as palavras de amor à mulher errada. Seus movimentos bruscos levaram os presentes a imaginarem ser a presença de um espírito até que a farsa foi descoberta por Guido.

Vejamos um trecho desse episódio, em que o personagem, na escuridão da sala, tentava localizar onde se encontrava Ada, na intenção de falar com ela:

> *Avrei parlato con Ada, ma alla chiara luce. Ebbi il sospetto che alla mia sinistra non ci fosse lei, ma Alberta. Come accetarmene? Il dubbio mi fece quase cadere a sinistra, e, per riconquistare l'equilibrio, mi poggiai sul tavolino. Tutti si misero a urlare: - Si muove, si muove! – Il mio atto involontario avrebbe potuto condurmi alla chiarezza. Donde veniva la voce de Ada? Ma Guido coprendo con la sua voce di tutti, impose il silenzio che io, tanto volentieri, avrei imposto a lui. Poi con voce mutata, supplice (imbecille!) parlò con lo spirito ch'egli credeva presente:*
> *Te ne prego, di'il tuo nome disignandone le lettere in base all'alfabeto nostro!*
> *Egli prevedeva tutto: aveva paura che lo spirito ricordasse l'alfabeto greco*...[129] (SVEVO, 1991, p. 457)

A cena, revestida de muito humor, aproxima-se daquilo que estudiosos da obra sveviana classificam como "estilo chaplinesco", pois realiza a crítica por meio do humor e irreverência aparentes. Zeno, humoristicamente, se rebela, deseja acabar com a pose e calar Guido, para que ele não se transforme num herói como os antigos e não consiga "trazer de volta" a palavra deles por meio da invocação.

A realização de sessões espíritas, para a burguesia da época, constituía uma forma de passar o tempo e o episódio, por seu caráter espirituoso, no sentido de se mostrar divertido devido às maneiras desajeitadas de Zeno, para nós, se transforma em impiedosa metáfora do confronto entre o imaginário clássico e a hipótese heróica que Guido pudesse representar como podemos constatar no trecho em que Zeno enganou Guido, que

[129] Haveria de falar com Ada, mas em plena luz. Suspeitei que à esquerda estivesse Alberta, e não ela. Como certificar-me? A dúvida quase me fez tombar à esquerda e, para readquirir equilíbrio, apoiei-me sobre a mesa. Todos puseram-se a gritar: - A mesa mexeu! – Esse ato involuntário podia conduzir-me ao esclarecimento. De onde vinha a voz de Ada? Mas Guido, cobrindo com sua voz a dos demais, impôs aquele silêncio que eu, de bom grado, lhe teria também imposto. Depois, com voz mudada, súplice (imbecil), falou ao espírito que supunha presente:
Eu vos suplico, dizei vosso nome indicando-o pelas letras de nosso alfabeto!
Ele previa tudo: tinha receio de que o espírito se valesse do alfabeto grego... (SVEVO, 1980, p. 113-114)

acreditava estar em contato com espíritos, movimentando a mesa, desejando mandar o rival fazer companhia a eles:

> *Io continuai la commedia sempre spiando l'oscurità alla ricerca di Ada. Dopo una lieve esitazione feci alzare il tavolino per sette volte cosi che la lettera G era acquisita. L'idea mi parve buona e per quanto la U che seguiva costasse innumerevoli movimenti, dettai netto netto il nome di Guido. Non dubito che dettando il suo nome, io non fosse diretto dal desiderio di rilegarlo fra gli spiriti*.[130] (SVEVO, 1991, p. 457)

Zeno expressa sua resistência em relação às tentrativas de Guido em estabelecer comunicação com os antepassados:

> *Il bello si è ch'ero rimasto al tavolino, solo accanto Augusta. Era una nuova compromissione, ma non sapevo rassegnarmi d'accompagnarmi a tutti gli altri che attorniavano Guido, il quale con qualche veemenza spiegava come avesse capito che il tavalo veniva mosso non da uno spirito ma da un malizioso in carne ed ossa*.[131] (SVEVO, 1991, p. 458)

Na mesma cena, Zeno mostra mais alguns traços de seu caráter, desfazendo da figura de Augusta, quando percebeu que se derretera todo para ela e não para Ada: "*la sorpresa e il dispiacere quase mi facevano crollare dal mio sedile*"[132] (SVEVO, 1991, p. 456).

Ou, quando agradece a compreensão da jovem para com ele, ressaltando sua aversão às pessoas "feias", referindo-se aos olhos um tanto estrábicos dela, com ironia:

> *Grazie, - mormorai stringendole la mano non piccola, ma modellata perfettamente. Io ero disposto di diventare un buon amico per Augusta mentre prima di allora ciò non sarebbe stato possibile perché io non so essere l'amico delle persone brutte. Anche la sua faccia era discreta, e pareva deforme solo causa quell'occhio che batteva una strada non sua. Avevo certamente esagerata quella deformità ritenendola estesa fino alla coscia*.[133] (SVEVO, 1991, p. 458)

---

[130] Continuei a representar a comédia, sempre espreitando na obscuridade à procura de Ada. Após breve hesitação, levantei a mesinha sete vezes seguidas de modo a produzir a letra G.. A ideia pareceu-me boa e embora o U que se seguia custasse inúmeros movimentos acabei por ditar todo o nome de Guido. Estou quase certo de que, ao lhe ditar o nome, era comandado pelo desejo de relegá-lo entre os espíritos. (SVEVO, 1980, p. 114)

[131] O engraçado é que eu ficara só à mesa, ao lado de Augusta. Estava de novo a comprometer-me, mas não podia conformar-me em ficar, como todos os demais, à volta de Guido, que com certa veemência explicava como havia percebido que a mesa fora movida não por um espírito, mas por algum brincalhão de carne e osso. (SVEVO, 1980, p. 115)

[132] A surpresa e o desprazer quase me fizeram cair da cadeira (SVEVO, 1980, p.113)

[133] - Obrigado - murmurei, apertando-lhe a mão, que, apesar de não delicada, tinha linhas perfeitas. Estava disposto a tornar-me um bom amigo de Augusta; até então isso não fora possível, já que não consigo fazer

Desejando o mal às pessoas para se aliviar, mostrando a satisfação que sentia quando percebia a possibilidade de alguém se dar mal:

> *Raccontai che per quelle vertigini che in passato m'avvevano fatto sofrire, avevo scoperto un remedio. Quando vedevo un ginnasta fare i suoi esercizi troppo in alto, o quando assistevo alla discesa da un tram in corsa di persona troppo vecchia o poco abile, mi liberavo da ogni ansia augurando loro dei malanni. Arrivano persino a modulare le parole con cui auguravo loro di precipitare e sfacellarsi. Ciò mi tranquillava enormemente per cui potevo assistere del tutto inerte alla minaccia della disgrazia. Se i miei auguri poi non si compivano, potevo dirmi ancora piú contento.*[134] (SVEVO, 1991, p. 461)

No capítulo "História de uma sociedade comercial", Zeno relata como se associou ao cunhado e o suicídio de Guido. Após a falência da empresa, Guido fingiu várias vezes se matar tomando doses de veronal, medicamento cujo uso em dose elevada, é mortal, embora Zeno afirmasse ao cunhado que, quanto maior a dose, menor seria o efeito. A simulação de Guido tinha a finalidade de atrair a compaixão da família, adquirir a compreensão deles e convencer a esposa a salvá-lo da ruína. A simulação se torna real e ele acaba morrendo. Ao longo da narrativa, Zeno distribui pistas ao leitor sobre seu desejo (in) consciente de aniquilar seu antagonista, como, por exemplo, as várias referências ao "suicida Winninger".

Esse capítulo oferece mais uma visão das contradições entre religião, os ritos e a realidade das convicções. Um exemplo é o caso exemplar do cortejo fúnebre de Guido, no qual Zeno e Nilini fingiam chorar, mas, devido à conversa que entabularam sobre economia e a Bolsa de Valores, acabaram se distraindo e, quando se deram conta, haviam seguido o cortejo errado, em direção ao cemitério grego. A situação provocou riso

---

amizade com pessoas feias. Mas sentia uma certa simpatia por aquela cintura que eu havia estreitado e que achei mais delicada do que a princípio imaginei. Sua fisionomia era também discreta, enfeada apenas por um olhar estrábico que lhe quebrava a harmonia. Decerto eu exagerava essa fealdade a ponto de estendê-la a todo o corpo. (SVEVO, 1980, p. 115, 116)

[134] Contei que havia descoberto um remédio para vertigens que no passado me fizeram sofrer. Quando via um acrobata exercitando-se nas alturas, ou quando via pular do bonde andando uma pessoa idosa ou pouco ágil, libertara-me das minhas ânsias augurando a estes todo o mal. Cheguei a modular as palavras com que augurava às pessoas que caíssem e se esborrachassem. Isso me tranquilizava enormemente, porquanto podia assistir absolutamente imóvel, à ameaça da desgraça. Se os meus augúrios em seguida não se concretizavam, sentia-me ainda mais contente. (SVEVO, 1980, p.120)

incontrolável em Nilini e mau-humor em Zeno que afirmou: "*Frenai il mio malumore solo perché mi premeva più la Borsa, che il funerale*."[135] (SVEVO, 1991, p. 614)

A ausência de transcendência diante da morte de Guido poderia ser justificada por ele ter se constituído num desafeto do protagonista, como também não se evidenciou na expressão de sentimentos pela perda do pai.

Ao expor tão cruamente as relações familiares e suas convicções cristãs, na maioria das vezes, contraditória, o romance mostra como esses elementos não eram suficientemente fortes para se constituírem em símbolos de identidade nacional.

Além da Igreja Católica, é na instituição da família que vamos encontrar um código moral a ser posto em prática e é nesse âmbito que suas diretrizes devem ser aplicadas. Nos romances em estudo, como dissemos, são algumas das instituições que pudessem exercer o papel de fundadoras da nacionalidade italiana. O comportamento de Zeno-personagem-narrador e de outros personagens que participam direta ou indiretamente de sua história de vida definem a rede de arquétipos relacionados a esse perfil simbolizado pela igreja, ao mesmo tempo em que, ao representar o esquema familiar do qual fazia parte e era responsável, como um integrante de uma sociedade patriarcal, revela as contradições que permeavam essas relações.

A família, símbolo de pertencimento, comodidade e proteção, vem representada no romance de maneira a evidenciar o artificialismo e a hipocrisia que regem essa instituição tanto quanto a religiosa.

Primeiramente vimos a lacuna afetiva entre pai e filho, sobre a mãe, morta há muito tempo, Zeno não fala muito, mas quando o faz, dá indícios de que ela sentia temor pelo marido. Relembrando a infância e relatando que já naquele tempo roubava cigarros do pai, relaciona-a a aquisição do vício, metáfora da sucção do leite e símbolo de maternidade. Além disso, o discurso sobre seus sentimentos em relação à perda é oposto ao que possuía em relação ao pai e, nesse sentido, mostra ao leitor que a mãe teve alguma importância em sua vida. No entanto, a morte dela, quando não havia completado ainda quinze anos, não o fez chorar e lhe causou salutar emoção, tendo despertado nele apenas um sentimento de que, por ela, tornar-se-ia uma pessoa melhor. Ao afirmar, no presente da enunciação, que tudo não passou de "uma comédia", o narrador evidencia que seu propósito não se concretizou.

[135] Controlei o mau-humor só porque me interessava mais a Bolsa do que o funeral. (SVEVO, 1980, p. 361).

Essa expressão ambígua de sentimentos de Zeno contraria a tradição italiana de extremo apego à família e, a expressão de emoções contraditórias. O relato ornado pela frieza emocional contribui para confirmar as hipóteses de que o liberalismo implantado pela burguesia destruiu tudo, não deixou nada em seu lugar.

Na vida matrimonial, Zeno se mostrava um defensor dos bons costumes, um moralista, no entanto, traia a mulher constantemente, embora recriminasse as escapadas conjugais do cunhado Guido, relativizando e minimizando suas próprias atitudes. Contudo, o casamento de Zeno revelou-se bem-sucedido, porque também estava de acordo com o tradicional modelo social vigente e ele, ao contrário de Guido que violava o santuário do lar quando traia a esposa dentro de casa com a camareira da família, preservava a aparência de bom marido. Ou seja, tratava-se de um casamento feliz e harmonioso na aparência.

O relato dessa parte da vida de Zeno referente à história de seu matrimônio que, segundo Spranzi e Buzzi[136] (2008, p. 57), "*è, da un punto di vista interpretativo, il cuore del romanzo*", mostra a inaptidão do protagonista, o deixar-se arrastar pela vida, a fraqueza de caráter e a dificuldade em definir-se como um homem responsável e consciente, porque, como afirmam os autores acima, tratava-se de um homem de posição social privilegiada, não desprovido de fascínio ou dotes, embora possuísse uma cabeleira rala, que poderia certamente conquistar o coração da mulher que mais o atraísse e, no entanto, ao ser recusado por Ada, imediatamente se casou com a mulher que considerava um fardo.

Concordamos com a interpretação dos autores acima mencionados sobre a metáfora de "casamento - coração do romance", porém, pontuamos que o narrador, ao escolher colocar esse relato no centro da narrativa, ligando-o ao caso amoroso extraconjugal, entre a morte do pai e a do rival, representa em forma de moldura, no fio mimético da ficção, a regra geral do jogo da vida burguesa de não rompimento com o sistema, isto é, de que o casamento se configura como uma associação comercial; tampouco o coloca no final na narrativa, o que poderia significar um "final feliz", nos moldes dos romances românticos ou de conto de fadas.

Voltando ao relato da morte do pai, analisando a conduta moral dele, Zeno fez um interessante comentário sobre isso:

---

136 É, de um ponto de vista interpretativo, o coração do romance. (tradução nossa)

> *Mio padre sapeva difendere la sua quiete da vero pater famílias*. [...] *Adesso che invecchio e m'avvicino al tipo del patriarca, anch'io sento che un'immoralità predicata è più punibile di un'azione immorale. Si arriva all'assassinio per amore o per odio; alla propaganda dell'assassinio solo per malvagità.* [137] (SVEVO, 1991, p. 407)

Essas afirmações têm a intenção de justificar as atitudes imorais desde que elas sejam acompanhadas por um discurso contraditório entre o que se diz e o que se faz, ou, "faça o que eu digo e não o que eu faço", próprio dos moralistas. Mais à frente, no capítulo "A mulher e a amante", Zeno se mostra consciente de que não há nada de venerável nessa condição: "*È tutt'altra cosa essere il patriarca o dover venerare un altro che s'arrogai tale dignità*[138] (SVEVO, 1991, p. 480)."

Outro aspecto importante desse trecho nos parece ser a "justificativa" entre matar alguém, seja por ódio ou por amor, passional, portanto, e a o assassínio decorrente da crueldade como fatores explicativos da constituição humana. Lembrando que, por muito tempo, predominou na sociedade europeia, assim como na brasileira, a cultura de que determinados tipos de assassinato eram legítimos, por exemplo, quando um homem é desafiado para um duelo, prática comum naquela época ou mesmo para lavar a honra com sangue.

A vida amorosa de Zeno representa um modo de relação social e de poder de acordo com o contexto social e a cultura. No século XIX, a diminuição dos poderes sociais e políticos da Igreja Católica se acentuavam, assim como se intensificava por parte dos homens o abandono na crença no divino, então, a instituição religiosa passou a difundir um discurso direcionado para as mulheres, associando-as à virgem Maria, com a finalidade de consolidar o conceito de que a maternidade fazia parte da essência de sua feminilidade, construindo, assim, o mito do amor materno. Esse papel de subordinação se realizaria exclusivamente por meio do casamento e o núcleo familiar seria protegido pela vida restrita à casa, ao lar. O caráter biológico, tomado como natural, justificava a sua posição de inferioridade na sociedade e a definição do papel complementar frente ao masculino. Durante muito tempo, esse conceito, fruto da construção social, foi

[137] Meu pai sabia defender sua tranqüilidade como autênticao *pater famílias*. [...] Agora que envelheço e me aproximo daquele tipo de patriarca também sinto que a imoralidade preconizada é mais recriminável que a ação imoral. Pode-se chegar ao assassínio por ódio ou por amor; mas à instigação do assassínio só se chega por crueldade. (SVEVO, 1983, 35-36)

[138] Uma coisa é sermos o patriarca; outra bem diferente é venerar alguém que se arroga tal dignidade (SVEVO, 1983, p.149).

naturalizado na cultura ocidental cristalizando a diferenciação de gênero para significar as relações de poder.

Nesse período, na Europa, constatava-se uma diminuição no índice de natalidade, no entanto, o número de filhos continuava alto nas regiões onde a produção econômica principal estava centrada na agricultura, como a Itália, pois isso significava braços para o trabalho na lavoura. Além disso, nas sociedades capitalistas, a legitimidade da procriação, por meio do casamento, funcionava como forma de garantir à classe dominante a transmissão do capital familiar aos herdeiros.

Segundo Hobsbawm (2014, p. 306), a separação da casa e do local do trabalho implicava um padrão de divisão sexual-econômica. Para a mulher, essa divisão significava que a ela cabia a função principal de gerência doméstica e de educação dos filhos.

No romance, há uma interessante passagem na qual se pode verificar o registro de que em alguns países, como na Inglaterra, iniciava-se a mudança do papel social da mulher. Trata-se de um momento em que Zeno, tentando impressionar as quatro irmãs, discorria sobre seu tempo de universidade. Durante a conversação, Alberta, no penúltimo ano do ginásio, comentava sobre suas dificuldades na aprendizagem do latim e Zeno afirma não se espantar porque, para ele, o latim não era língua para mulheres. No entanto, na sequência, ao citar uma frase latina, ele foi corrigido por Alberta. A sequência abaixo ilustra nossa observação acima:

> *Ada che recentemente era stata col padre per qualche mese in Inghilterra, raccontò che in quel paese molte fanciulle sapevano il latino. Poi sempre con la sua voce seria, aliena da ogni musicalità, un po' più bassa di quella che si sarebbe aspettata sua gentile personcina, raccontò che le donne in Inghilterra erano tutt'altra cosa che da noi. S'associavano per scopi di beneficenza, religiosi o anche economici. Ada veniva spinta a parlare dalle sorelle che volevano riudire quelle cose che apparivano meravigliose a fanciulle della nostra città in quell'epoca. E, per compiacerle, Ada raccontò di quelle donne presidentesse, giornaliste, segretarie, le propagandiste politiche che salivano in pulpito per parlare a centinaia di persone senz'arrosire e senza confordersi quando venivano interrotte o vedevano confutati i loro argomenti*.[139] (SVEVO, 1991, p. 432)

[139] Ada, que estivera ultimamente com o pai alguns meses na Inglaterra, informou que naquele país muitas jovens aprendiam o latim. Em seguida, com voz sempre séria, isenta de qualquer musicalidade, um pouco mais baixo do que a que se esperaria de sua gentil figurinha, contou que as mulheres inglesas tinham uma vida muito diferente das nossas. Associavam-se para fins beneficentes, religiosos ou mesmo econômicos. Suas irmãs incentivavam-na a falar, pois queriam ouvir de novo coisas que pareciam maravilhosas a jovens de nossa cidade naquela época. E para satisfazê-las, Ada contou que havia mulheres presidindo sociedades, mulheres jornalistas, secretárias e propagandistas políticas que subiam à tribuna para falar com centenas de pessoas sem se envergonhar e sem se confundir quando se viam interrompidas ou refutadas em seus

A narrativa de Ada esboça o surgimento de uma modernidade em relação ao papel da mulher na sociedade europeia. Motivado pela expansão do capitalismo, pelo aumento da necessidade de produção, gradativamente, a mulher passaria a ocupar espaços cada vez mais amplos no mercado de trabalho, sacudindo o jugo masculino. O trecho mostra que na Itália de então, não havia ainda grandes mudanças em relação ao universo feminino.

A sociedade exaltava a maternidade como única função essencialmente feminina e a estrutura conjugal inquestionável, não sendo aceito o divórcio ou a separação, essas eram as normas. Zeno debocha das tarefas e funções de Augusta voltadas exclusivamente para a família, porém, de suas palavras transparece a força e a coragem dessa mulher, responsável pela unidade familiar, qualidades que o próprio Zeno não possuía, como podemos verificar nos trechos abaixo:

Conversando com a amante sobre seu casamento: "*Ma credi tu che mia moglie a questo mondo non faccia nulla? Adesso che noi due parliamo, essa ha i pulmoni inquinati dalla canfora e dalla naftalina*"[140] (SVEVO, 1991, p. 511).

Quando Carla, sua amante, confundiu Ada, pensando que era ela a mulher de Zeno: "*M'era facile di parlare con piena antipatia di Ada ma non di mia moglie, la sana balia che non s'accorgeva affatto di quello che avveniva nell'animo mio, tutt'interamente com'era al suo ministero*"[141] (SVEVO, 1991, p. 536).

Sobre Carla desejar terminar o caso com Zeno, devido à confusão entre Ada e Augusta: "*Le avrei fatto sapere che Ada non era mia moglie e le avrei fatto vedere Augusta col suo occhio sbilenco e la sua figura di balia sana*"[142] (SVEVO, 1991, p. 541).

Nesses trechos vemos a ironia do narrador em relação à preocupação intensa da mulher com os cuidados do lar, com os filhos, com a família, enfim, à falta de identidade, de intimidade entre o casal, que proporcionaria um relacionamento íntimo completo, dessa forma, só assim, a esposa poderia saber o que se passava na alma do marido, condição que "justifica" o adultério masculino, na visão (hoje sabemos) machista do personagem-narrador.

---

argumentos. (SVEVO, 1980, p. 74)

[140] Mas você acha que minha mulher não faz nada em casa? Neste momento em que estamos aqui a conversar, ela tem os pulmões infestados pela cânfora e a naftalina (SVEVO, 1983, p.198)

[141] Era-me fácil falar com toda a antipatia a respeito de Ada, mas não de minha mulher, a *sadia ama-de-leite* que de modo algum percebia o que me andava na alma, inteiramente devotada ao seu mister" (SVEVO, 1983, p.236).

[142] Bastava dizer-lhe que Ada não era minha mulher e fazer com que visse Augusta com seus olhos míopes e sua figura de ama-de-leite. (SVEVO, 1983, p. 244)

Esse capítulo constitui a parte da narrativa onde a "dor" aparece metaforizada por Zeno-narrador. Em seu discurso são transcritas as condições sociais e políticas da época, bem como o clima extremamente nacionalístico que abrangia todos os países da Europa. Nesse relato, o narrador tem a oportunidade de fixar as experiências relativas às pessoas e às situações, além de mostrar sua falta de identificação com os símbolos da tradição italiana, que fizeram parte da luta de D'Annunzio pela preservação.

Assim que se consolidou o noivado com Augusta, dores físicas, no antebraço, na bacia, por exemplo, infernizam o personagem, das quais acreditava que somente se curaria se conseguisse se vingar: "*feci subito un enérgico tentativo per liberarmi da quel dolore. Mi parve che ne sarei guarito se avessi saputo vendicarmi dell'ingiuria che m'era stata fatta*"[143] (SVEVO, 1991, p. 468), ou seja, vingar-se da humilhação que lhe fora imposta pela obrigação em se casar com a mulher que não amava, pelo sentimento de inferioridade causado pela perda de Ada.

Tudo não passava de uma forma de camuflagem do desejo de ferir. Essa dor, segundo o narrador, nunca mais o abandonou, e isso se evidencia pela repetição constante de palavras de campo semântico negativo como "doença", "dor", "cura", "temor", "ódio", "enfermidade", "medo de envelhecer", "medo de morrer", "morte", "putrefação" e outras que remetem para a simbologia do "nada" evocando sentimentos de angústia, radical subjetividade, metáforas de seu mal-estar social, do sentimento de não possuir uma identidade, de não-pertencimento, pois se sentia dividido, segmentado, incompleto.

Neste ponto da narrativa Zeno manifesta concretamente o desejo de matar Guido, aniquilar o rival. Na mesma noite do noivado, os dois personagens saíram juntos da casa dos Malfentti, passeavam pela Rua Belvedere e é nesse momento que surgiu uma oportunidade e Zeno afirma: "*Debbo confessare ch'io in quel momento m'accinsi veramente ad uccidere Guido*![144] (SVEVO, 1991, p. 472). Destruir Guido, a nosso ver, significava para Zeno, sepultar definitivamente a possibilidade de que qualquer heroísmo, imaginário ou não, pudesse exercer influência sobre a mentalidade italiana, grande apenas na mediocridade burguesa.

De fato, Zeno recusava a pretensa habilidade de Guido para a literatura, quando este declarava que não suportava o comércio e que poderia ganhar dinheiro com a

[143] Fiz em seguida uma enérgica tentativa de libertar-me da dor. Pareceu-me que só me curaria se conseguisse vingar-me da injúria que lhe fora feita (SVEVO, 1983, p.131)
[144] Devo confessar que eu me preparava verdadeiramente para matar Guido! (SVEVO, 1983, p. 138).

atividade artística. Diante disso, o narrador-protagonista ironicamente busca na memória literária algum representante que se assemelhasse ao cunhado, mas não conseguiu encontrar qualquer paralelo entre o rival com qualquer expoente da tradição literária italiana, conforme se observa na seguinte afirmação: "*non ricordavo bene le fisionomie dei nostri grandi letterati e le evocavo per trovarne una che somigliasse a Guido*"[145] (SVEVO, 1991, p. 566).

Para se libertar desse sentimento de culpa pelo desejo de vingança, Zeno passa a reclamar e se lamuriar intensamente de dores no corpo de todo tipo.

Sobre seu amor por Augusta, Zeno conseguiu enganar o sogro, mas a sogra nunca acreditou nesse sentimento. Durante o noivado, falava palavras de amor para Augusta, nos jantares em família na casa dela, quando comia muito e "sempre de boca cheia". Após o casamento, não se preocupou mais em fingir paixão e não escondia sua frieza.

Contudo, no capítulo seguinte, "A mulher e a amante", Zeno enuncia sentimentos e pensamentos contraditórios em relação à esposa. Por exemplo, quando afirma ter descoberto que amava Augusta, pois ela seria a saúde personificada. Ele teria se dado conta disso durante a viagem de núpcias pela Itália e notado como o estado de espírito de ambos era diferente ante aquela realidade: ela, alegre e otimista, deslumbrada pela beleza da paisagem, a mesma que se apresentava a ele de forma hostil, como um território estrangeiro. Essa perspectiva fica clara no trecho: "*compresi finalmente che cosa fosse la perfetta salute umana quando indovinai che il presente per lei era una verità tangibile in cui si poteva segregarsi e starci caldi.* [...] *La terra, ma tutte le altre cose restavano al loro posto*"[146] (SVEVO, 1991, p. 479).

Perrot (2009, p. 228) afirma que, nos anos iniciais do século XX, fazer a viagem de núpcias pela Itália era uma tradição e uma forma de distinção social. "O espaço italiano é o espaço do amor" observa a historiadora, destacando o fascínio exercido pelo mar Mediterrâneo, a belíssima paisagem, o clima agradável, além da atração exercida pelo passado artístico e a atmosfera de sensualidade produzida pela presença do sagrado representado pela Igreja Católica que se misturava à estética.

---

[145] Não me lembrava dos traços de nossos grandes escritores e os evocava para ver se encontrava algum que se parecesse com Guido. (SVEVO, 1980, p. 285)

[146] Compreendi definitivamente o que era a perfeita saúde humana quando percebi que o presente para ela era uma verdade tangível na qual ela podia segregar-se e encontrar conforto [...]. A terra girava, e tudo o mais permanecia nos respectivos lugares. (SVEVO, 1983, p.148)

Vale estabelecer aqui um paralelo entre Zeno e Andrea Sperelli, o protagonista do romance *Il Piacere* (1888), de D'Annunzio (1995) que, diferentemente do nosso personagem, quando se encontrava em Roma pela primeira vez, da janela do *Palazzo Zuccari* contemplava *Trinità d'Monti* e a cidade que se estendia ao longe, com suas vias floridas, as estradas elegantes, foi tomado por um tipo de encantamento, de uma magia que parecia nunca ter fim. Para esse personagem, como para D'Annunzio, Roma era única em sua grandeza e fascínio. Roma era adorável como uma amante.

No romance mencionado, a "cidade eterna" dolcíssima e augusta, os palácios, as praças silenciosas, os parques, imersas em luzes lânguidas e veladas, perdem seus contornos reais, as imagens são esfumadas, etéreas e imateriais, filtradas através do ânimo inquieto e melancólico do protagonita Sperelli. Fascínio e encantamento que não se revelam na visão de Zeno sobre a cidade eterna.

A saúde de Augusta aparece metaforizada por meio do relato de suas atitudes e convicções perante a sociedade da qual fazia parte. Para ela, as coisas eram certas e imutáveis: Deus, representado pela igreja e lhe bastava ou tanto fazia, em relação à política, que a administração de Trieste fosse italiana ou austríaca, pois ela se sentia segura em todos os sentidos, conforme verificamos no trecho que citamos na sequência.

> *C'erano un mondo di autorità anche quaggiù che la rassicuravano. Intanto quella austríaca o italiana che provvedeva alla sicurezza sulle vie e nelle case ed io feci sempre del mio meglio per associarmi anche a quel suo rispetto. Poi v'erano i Médici, quelli che avevano fatto gli studii regolari per salvarci quando – Dio non voglia – ci avesse a toccare qualche malattia. Io ne usavo ogni giorno di quell'autorità: lei, invece, mai*.[147] (SVEVO, 1991, p. 480)

Quando Zeno se deu conta de que se tornara o patriarca que no passado odiara, durante a viagem de núpcias, "*assunci talora volentieri l'attegiamento di statua eqüestre*".[148] (SVEVO, 1991, p. 480), uma metáfora de sua inaptidão para mudar as coisas, de agir de acordo com suas convicções, ironizando a simbologia artística da classe política italiana.

---

[147] Havia, pois, também aqui embaixo, um mundo de autoridade que lhe dava segurança. Havia a administração austríaca ou italiana, que velavam pela segurança nas ruas e nos lares, e em relação à qual eu me empenhava em partilhar de seu respeito. Depois, havia os médicos, que tinham feito todos os estudos regulares para nos salvarem quando – livrai-nos Deus! – alguma doença nos era destinada. Eu lançava mão todos os dias dessa autoridade; ela, ao contrário, nunca. (SVEVO, 1980, p. 149)

[148] "assume de bom grado uma atitude de estátua equestre." (SVEVO, 1983, p.149)

Nos inícios dos anos oitenta do século XIX, reinava em Roma, nova capital, um novo fervor: o culto pelo novo rei, *Vittorio Emmanuele* II e então surgiu o projeto e construção do magnífico monumento na *Piazza Venezia*, a estátua equestre em bronze em homenagem ao rei. Outros eventos movimentavam a sociedade, destacando-se no mundo aristocrático romano o *Gran Derby Reale alle Capanelle*. Além dos bailes, abriam-se os primeiros círculos artísticos e a boa sociedade se exibia em corsos a cavalo, provocando polêmica e revolta em relação à política do governo e contra a arte oficial acadêmica e vazia, expressa em todos os jornais de oposição.

Bertelli (1997, p. 170-171) afirma que o século XIX foi o da transformação das principais cidades europeias, incluindo Roma, por meio de construções de palacetes, praças monumentais, "*erigendo fantasmi di pietra*"[149] proliferando as estátuas do rei Vittorio Emmanuele e seu oximoro Garibaldi para, didaticamente, significar, fazer recordar ao povo a legitimidade das oligarquias políticas. Assim fazendo, forneciam uma leitura do passado nacional de luta pela identidade nacional.

Nesse período, todas as grandes capitais da Europa e a da Inglaterra estavam envolvidas num clima espetacular de competição, e isso gerou a transformação da arquitetura urbana, cada uma delas buscando fortalecer sua vaidade com pompa e aparato. A grandeza de uma nação, segundo essa norma, estava fundamentada no emprego de grande capital na construção de belos prédios, palácios, e outros bens improdutivos.

Roma não deixou por menos. Segundo Hobbsbawm e Ranger (1997, p. 135-136), "o Plano Mestre de 1883 visava uma capital digna de uma nova nação, com amplas avenidas e bulevares no estilo parisiense. E o término do enorme monumento a Vitor Emanuele, em 1911, foi mais uma afirmação enfática da grandiosidade e do orgulho nacionais".

A competição com as monarquias europeias não se restrigia aos rituais forjados como tradicionais, ao número de trens e outras tecnologias avançadas para a época. Assim, os funerais de Vitor Emanuele II, em 1878 e a inauguração do magnífico monumento em sua homenagem, em 1911, ano em que se celebravam também o aniversário da Unificação, foram solenidades marcadas pelo luxo e extravagância. Essa

[149] Do original: Erigindo fantasmas de pedra. (tradução nossa).

moda não se limitou às monarquias: França e Estados Unidos também se empenharam em transformar suas capitais em símbolos de prestígio nacional.

Zeno, de fato, não estava feliz em sua lua-de-mel na Itália:

> *Nel lungo cammino traverso l'Italia, ad onta della mia nuova salute, non andai immune da molte sofferenze. Eravamo partiti senza lettere di raccomandazione e, spessissimo, a me parve che molti degli'ignoti fra cui ci muovevamo, mi fossero nemici. Era una paura ridicola, ma non sapevo vincerla. Potevo essere assaltato, insultato e sopra tutto calunniato, e chi avrebbe potuto proteggermi*?[150] (SVEVO, 1991, p. 481)

O trecho acima mostra com exatidão quais eram as condições políticas naquele momento entre italianos e austríacos. Sendo Trieste uma cidade sob domínio do Império Austro-Húngaro, seus cidadãos viviam os conflitos de serem tratados ccomo estrangeiros na Itália, daí a insegurança de Zeno. Havia a exigência de se portar cartas de recomendações das autoridades para poder excursionar pela Itália sem problemas e, como eles não as possuía, Zeno se sentia inseguro e diminuído.

Hobsbawm (1988, p. 238), esclarece que, a partir da metade desse século, iniciou-se a era clássica da xenofobia e dela derivou reações nacionalistas, causadas pela intensa mobilidade maciça, de migração e "de tensão declarada ou oculta".

No retorno da viagem, Zeno se vinga debochando dos símbolos da herança romana, mentindo para a família toda, embriagado pelo vinho:

> *Raccontai come finalmente fossimo arrivati al viaggio di nozze e come avessimo fatto all'amore in tutti i musei d'Italia. Ero tanto bene immerso fino al collo nella menzogna che vi cacciai dentro anche quel dettaglio bugiardo che non serviva ad alcuno scopo. Eppoi si dice che nel vino ci sai la verità*.[151] (SVEVO, 1991, p. 521).

Na sequência, o narrador relata que Augusta se apressou em colocar as coisas no seu devido lugar, isto é, desmentiu o discurso de Zeno, revelando que, na verdade,

---

[150] Nosso longo caminho através da Itália, apesar da minha nova disposição, não foi isento de infortúnios, tínhamos viajado *sem cartas de recomendação* e, não raro, pareceu-me que os estranhos ao redor fossem nossos inimigos [...]. Podia ser assaltado, insultado ou principalmente caluniado [...]. Ser acusado de furtos ridículos. (SVEVO, 1991, p.151, grifo nosso)

[151] Contei como finalmente empreendemos a viagem de núpcias e como andamos fazendo amor por todos os museus da Itália. Estava enterrado até o pescoço na mentira e me referi a alguns pormenores inventados, que não serviam a propósito algum. E depois se diz que no vinho é que está a verdade. (SVEVO, 1983, p. 212)

evitaram visitar os museus para que ele não colocasse em risco as obras de arte, com seus modos exagerados e desajeitados.

3.3 O (estereó) tipo do caráter italiano - "*l'arte di arrangiarsi*"

No prefácio do livro *Né Stato né Nazione*. *Italiani senza meta*, (2013, p. 5-6), Emilio Gentile afirma que o Estado italiano unificado a dezessete de março de 1861 foi edificado com base no princípio supremo de nação, entendida como fator que legitima a união de um povo no território de um estado independente e soberano. O pressuposto, portanto, do Estado italiano era a existência de uma nação italiana.

Contudo, nos tempos atuais, muitos setores da sociedade italiana não acreditam mais nessa existência, por diversas razões, que são elencadas em seu texto inicial, intitulado "*L'Italia come oggi è non ci piace.*"[152] Frase que, segundo ele, tornou-se um lugar comum, traduzindo a insatisfação das pessoas em relação à evidência da fraqueza moral e a pobreza da atividade intelectual da classe dirigente italiana, reportando-se a um artigo publicado no jornal "*Voce*" em primeiro de dezembro de 1910, assinado por Giovanni Amendola, intitulado "*Che fare*?" Crítica que pode ser considerada atual, quando se observa as denúncias refletidas nos títulos de outros textos da contemporaneidade, como: *Il declínio d'Italia*, de Roberto Petrini (2003), *L'Italia l'è malata*, Giorgio Bocca (2005), e *Mal d'Italia*, Raffaele Simone (2005), para assinalar apenas alguns. Um exemplo de uma voz discordante desses autores, segundo Gentile, seria o livro *La riscoperta della patria*, (2008) escrito por Paolo Peluffo para tentar desmentir os juízos difundidos sobre a falta de Estado, de orgulho patriótico e de consciência nacional dos italianos presentes ainda início do terceiro milênio. No entanto, para ele, o próprio título pressupõe a negatividade.

É lugar comum, seja da parte dos estrangeiros, seja da parte dos próprios italianos, o juízo de valor sobre a pouca consistência do Estado na tradição italiana, que não pode ser negado por haver um fundo de substância histórica e profunda verdade. Isso não significa que os italianos não possuam virtudes consideráveis e, hoje, um país moderno.

[152] "A Italia como está hoje não nos agrada" (tradução nossa)

Galasso (1997, p. 14-16) estabelece um paralelismo entre a pouca consistência do Estado com a opinião referente à capacidade militar dos italianos, que originaram concepções como: os italianos não lutam, não desejam lutar, não sabem lutar.

Esse estudioso não ignora a existência dessas avaliações de desempenho, no entanto, discorda em grande medida, afirmando que o soldado italiano sempre demonstrou o seu valor, coragem, capacidade de sacrifício, vigor físico, paciência e constância em provas de longa duração, ou espírito de iniciativa e de adaptação às variadas experiências da guerra. Observa ele que a falta de brilhantismo tanto no espírito militar quanto nas provas bélicas das quais a Itália participou nos grandes conflitos europeus são devidas à deficiência das organizações e à insipiente capacidade de gestão do aparato estatal italiano, questões que anularam e levaram a resultados desastrasos não obstante as mencionadas qualidades do soldado italiano.

Como indivíduo, diz-se que os italianos são mais apreciáveis quando expõem seus dotes positivos acentuados pela singularidade de sua personalidade, que são indicados como um verdadeiro e próprio gênio da estirpe italiana. Nos duelos, nas ações individuais ou de pequenos grupos, na guerrilha, mais do que na guerra, nos casos em que se exige o empenho individual, não há par para os italianos. Quando se trata, no entanto, de grandes provas coletivas que requeiram potência e aparato, eficiência de estrutura, disciplina, firmeza de comando, o positivo se converte em negativo.

Para Galasso (2012, p. 88), é fácil entender que de tal julgamento tenha emergido com força o problema da fama italiana sob o plano político-institucional, ético-político, institucional-funcional mais do que estritamente sob o plano propriamente militar. É importante notar, no entanto, que esta fama italiana negativa não nasceu com a formação do Estado italiano nacional e unitário em 1861. Trata-se de um julgamento que remonta ao tempo do nascimento do Humanismo e depois o Renascimento, a partir da grande crise ética, civil e política. São de então as insistentes afirmações sobre “bons soldados e péssimos exércitos italianos”, que construíram o conceito de que os italianos não são gente de guerra, prontos a abandonar a batalha, que são inconstantes e aliados não confiáveis, mestres de astúcia e ingênuos, duplicidade que lhes conferiram a fama de debilidade, imprevisíveis na paz e na guerra; italianos que perseguem mais as palavras que as coisas e a aparência mais do que a realidade. Ressaltando que os italianos, no país do Papa, símbolo maior do catolicismo, são, na realidade, mais céticos do que os céticos,

assim como seus grandes intelectuais são sem firmeza, constância de espírito cívico e de empenho político. Concluindo que o Estado italiano tem-se revelado, com o passar do tempo, cada vez mais enraizado numa realidade complexa que afunda suas raízes em sua história.

Através dos tempos, o italiano foi representado como protótipo do *il furbo*, palavra que se liga a outras, como *furbacchióne, furbamente, furberia, furbescamente, furbesco, furbizia, furfante, furfanteria,* que significam: astuto, fino, malicioso, velhaco, raposa velha, astutamente, astúcia, esperteza, ardiloso, patifaria, tratante, conceito amplamente difundido tanto pela literatura como pelo cinema no século XX. Os italianos, segundo essa visão, seriam "malandros" ou "espertos na arte de se virar", conceitos rebatidos por estudiosos do perfil do italiano, que questionam essas denominações como "verdades absolutas", ou seja, seriam estereótipos.

Sobre o estado de saúde da nação italiana no limiar do terceiro milênio, afirma Gentile (2010, p. 24-25) que os resultados de uma pesquisa que avaliou recentemente características típicas da italianidade, mostraram que os italianos consideram a "arte de se arranjar" como uma virtude, ou sua melhor qualidade, acompanhada da franqueza e, como defeito, o pouco sentimento de amor à pátria, o individualismo e a falta vontade de trabalhar.

Nesse sentido, o autor concorda com Della Loggia, ao esclarecer que a "arte de se arranjar" evoca um comportamento que revela uma capacidade de adaptação, aos quais se recorre por necessidade ou desespero quando se vive num Estado que não é capaz de garantir aos seus cidadãos a possibilidade de viver e de se realizar com dignidade, embora considere que esse comportamento, muitas vezes, faz uso de expedientes ilícitos. Segundo ele, esse expediente somente pode ser considerado uma qualidade para uma população de aventureiros, não para os que vivam num Estado democrático eficiente. Revelando também falta de senso de honra, pois facilita a preferência pelos interesses individuais em detrimento dos comuns.

A tese defendida por Gentile (2010, p. 28-30) é a de que a persistência desse estado de coisas revela que a Itália, após cento e cinquenta anos de sua unificação, não está bem nem como Estado nem como nação.

Bollati (2011, p. 37), discute os estereótipos, principalmente aqueles resultantes do olhar estrangeiro, de que são artísticos, impulsivos, passionais, bons, geniais, indolentes,

anárquicos, antigos, laboriosos, céticos, santo, herói, originários de pura intuição, arquétipos e mitos, afirmando que não se pode considerar que exista "o italiano", sim "os italianos", e que a suposta natureza do italiano resulta dos tempos, dos lugares e da inferência do observador. Para ele, o caráter nacional italiano constitui um problema de história.

Há, igualmente, outros caracteres do italiano divulgados e também considerados estereótipos, como, por exemplo, o fato de ter sido moldado por sua origem étnica, "mediterrânea" e por seu pertencimento a uma história de herança católica.

O apego ao catolicismo é apontado como fator importante de seu caráter moral, mas não necessariamente à prática religiosa e comportamento, como já tivemos a oportunidade de constatar neste estudo. O orgulho nacional está representado na simbologia das ruínas da Antiguidade, nos monumentos históricos e nos museus, que os relembram do passado de grandeza política e artística do Império Romano e Renascimento, justamente porque fazem parte da época de maior sucesso do território, além de constituírem a prova da riqueza da arte e da arquitetura da península, mas também a fonte de desgosto devido à lembrança da extinção do Império Romano.

Segundo Della Loggia (1998, p. 60), a sede da Igreja Católica encravada no solo italiano contribuiu para a definição de uma moral rígida e de costumes regrados. Assim como a ela se outorga a responsabilidade pela imagem de decadência moral, política e de catástrofe geopolítica, principalmente da parte dos estrangeiros, constituindo, para ele, um estereótipo, ou um grande paradigma cultural.

Ilaria Serra (1997, p. 395), analisa a representação do italiano no cinema americano, desde os anos iniciais do século XX, período de maior número de imigração italiana para os Estados Unidos, e afirma que os personagens participam da gênese cinematográfica como estereótipos, divulgando mitos italianos que oscilam entre os *latin lover* (Rodolfo Valentino), *gangsters e mafiosos,* cuja finalidade seria mostrar a América como terra virtuosa, uma sociedade permeada por valores positivos e o resto nada mais que estrangeiros. A autora conclui que, nos últimos anos, o italiano tem sido representado como figura positiva, portanto, "americanizou-se".

Esse aspecto da identidade italiana conduz nosso olhar para a composição dos personagens de Svevo, nos romances em estudo, em que alguns deles retratam o protótipo

do italiano malandro (*furbo*), ou aquele dedicado à arte de se arranjar, presente na literatura desde Boccaccio.

No romance *Uma vida*, encontramos na trama um personagem, Gustavo, filho do casal Lanucci, onde se hospedava Alfonso, como a representação do arquétipo da "arte de se virar".

O Sr. Lanucci era um senhor de meia idade que, movido pela ambição de independência, havia abandonado o emprego que não era grande coisa, mas possibilitava o sustento da família, para dedicar-se à carreira de representante comercial e não tivera grande sucesso. Esse personagem inspira piedade em Alfonso porque, devido ao fracasso na nova atividade, não havia alegria no lar.

A Sra. Lanucci, envelhecida precocemente em virtude das dificuldades familiares, com o trabalho de professora numa escola pública sustentava praticamente sozinha a casa com a ajuda da filha Lucia, costureira em casas de família e passava o restante do tempo consolando o marido da frustração. O filho Gustavo, então com dezoito anos, não trabalhava e, por isso, a mãe o chamava de "*il buona Lana*"[153] (SVEVO, 1991, p. 38).

Segundo o narrador, Gustavo não gostava de estudar nem de trabalhar, desejava apenas "*qualche soldo in tasca per poter passare la serata in osteria e null'altro*"[154] (SVEVO, 1991, p. 39). O pai costumava ignorá-lo para expressar seu desgosto por ele não se fixar num emprego.

De temperamento explosivo, Gustavo não permanecia por muito tempo num trabalho e quando abandonou um deles devido ao tratamento recebido pelo chefe, as condições financeiras da família pioraram muito, provocando desgosto. Esperto, mas franco e sincero, quando anteviu a possibilidade de Alfonso se tornar genro do Sr. Maller, a primeira providência dele foi pedir ao hóspede de sua família um lugar no banco, por considerar uma ocupação comoda. O caráter de Gustavo agradava a Alfonso, que o preferia aos falsos, porque, segundo o narrador:

> *Da lungo tempo il giovane Lanucci aveva cessato di lotare contro la propria poltroneria e per risparmiarsi i rimorsi l'aveva elevata a teoria. Cosi era divenuto tranqüilo tanto, che a parlare con lui, vedendolo sempre quieto, contento di sé, senza dubbi, anche Alfonso trovava pace. Nei suoi lunghi riposi, Gustavo aveva fantasticato molto e il bisogno di denaro gli aveva dato delle idee originale e comiche. Il suo buon umore era inalterabile e non cedeva né alle sgridate dei cari genitori (non ometteva mai l'aggettivo),*

[153] Boa bisca. (SVEVO, 1993, 26)
[154] Algum dinheiro no bolso para passar a noite na taverna e mais nada. (SVEVO, 1993, p. 27)

> *né ai rimproveri degli eventuali principali cui egli sempre attribuiva dei caratteri bizzarramente infelici: - Non sanno vivere! – diceva veramente sorpreso quando li vedeva adirarsi per un disordine in carte che avevano affidato alla sue cure oppure per qualche impertinenza. – Uomini che morivanno giovani – oppure – Ecco un uomo che io non sposerei*.[155] (SVEVO, 1001, p.136)

Alfonso admirava Gustavo porque ele demonstrava ser o seu oposto: não lutava contra sua índole de preguiçoso, mantinha sempre o bom-humor, mesmo diante das exigências paternas, ou mesmo da sociedade. Destacavam-se em seu caráter a irresponsabilidade ligada ao ócio, o descompromisso com o trabalho e o apego à diversão. A preguiça, segundo o narrador, era seu único defeito, pois o jovem não se entregava a outros vícios. Assim, não era viciado em jogos, não bebia, por pura inércia; possuía amigos sóbrios e trabalhadores.

A necessidade de arranjar algum dinheiro levou-o à tarefa de procurar um marido para a irmã, mas todos os candidatos que ele arranjou não se encaixavam no modelo desejado pela Sra. Lanucci, que os considerava pobres, assim como não correspondiam aos sonhos de Lúcia, que esperava se casar por amor.

No romance *Senilidade*, é Stefano a encarnar o arquétipo do italiano especialista na "arte de se arranjar".

Stefano Balli, conforme o descreve o narrador, era um homem bonito, na casa dos quarenta anos: "*alto e forte, l'occhio azzurro giovanile su una di quelle facce dalla ciera bronzina che non invecchiano*"[156] (SVEVO, 1991, p. 261-262). O sucesso na arte também não lhe tinha chegado, mas isso não o desanimava. Assim, "*aveva continuato a correre la sua via dietro a um certo ideale di spontaneità* [...]. *Era talvolta dolce il suo occhio da osservatore quando lo animava la curiosità o la compassione, ma diveniva duríssimo nella lotta e nella discussione più facile*"[157] (SVEVO, 1991, p. 262). Mas o ideal não o salvava das dificuldades e, com muito custo, mantinha a pose. Convicto de

[155] Há tempo o jovem deixara de lutar contra a preguiça e para poupar-se remorsos a elevara a teoria. Ficara tranqüilo com isso e quando falava com ele, vendo-o sempre calmo e contente de si, Alfonso também se 'acalmava. Em seus longos descansos, Gustavo fantasiava bastante e a necessidade de dinheiro dava-lhe ideias originais e até cômicas. Seu bom huàmor não se alterava nem cedia às broncas queridos pais (nunca omitia o adjetivo) nem às repreensões de seus chefes eventuais a quem ele sempre atribuía gênios bizarros e infelizes: "Não sabem viver!" – dizia sinceramente surpreso quando os via infurecer-se pela desarrumação de uns papeis que haviam confiado a seus cuidados, ou por uma impertinência qualquer. – "Homens que vão morrer moços", ou então: "Aí está um homem com quem jamais me casaria". (SVEVO, 1983, p. 165)

[156] Alto e forte, de olhos azuis de criança numa dessas faces de aspecto bronzeado que nunca envelhecem.

[157] Foi levando a sua vida a perseguir um certo ideal de espontaneidade [...] Era por vezes doce o seu olhar de observador quando o animava a curiosidade ou a compaixão, mas tornava-se duríssimo na luta ou nas discussões mais fúteis. (SVEVO, 1982, p. 19,20)

que era um gênio, exibia uma atitude de pessoa superior; era egoísta como Emilio, mas financeiramente se encontrava em situação pior. Um exemplo disso é a passagem em que o personagem visitou Emilio e ficou para o jantar, embora Amália os avisasse de que "havia pouco de comer", denotando a penúria econômica dos irmãos:

> *Per lui e per Amalia quel pranzo fu lietissimo. Egli fu ciarliero. Raccontò della sua prima gioventù ricca di avventure sorprendenti. Quando la penuria che lo costringeva ad aiutarsi con spedienti più o meno delicati, ma sempre allegri, minacciava di farsi miseria, era capitato sempre il soccorso. Raccontò in tutti i dettagli un'avventura che lo aveva salvato dalla fame facendogli guadagnare una mancia per un cane trovato*. [158] (SVEVO, 1991, p. 291)

Durante a ceia, Stefano falava muito sobre si mesmo, fazendo uma verdadeira autobiografia que encantou Amália. Ele contou a ela como perambulou por Milão buscando qualquer ocupação, "quase" se tornando um empregado do comércio, tendo sido salvo por um "*vecchio, un originale ricco come un personaggio di fiaba*"[159] que lhe encomendara "*commise il proprio busto da prima, poi un monumento fúnebre e infine lo ricordò nel testamento*"[160] (SVEVO, 1991, p. 292). A proteção do mecenas deu-lhe trabalho por dois anos e dinheiro para sobreviver por dez.

Balli descrevia o mecenas para Amália como um burguês exigente, pretensioso e sem gosto pessoal, que exigia dele trabalho puramente artesanal, afastando-o completamente de seu ideal artístico e ela o admirava cada vez mais pelo fato de que ele "*non era neppure obbligato a riconoscenza per benefici che gli piovevano dal cielo*"[161] (SVEVO, 1991, p. 292). Do ponto de vista de Amália, o artista não teria feito muito esforço para merecer a remuneração, já que o processo de criação, ironicamente, não era entendido como exercício de trabalho. Na concepção do artista, o mecenas não passava de um explorador, um sujeito que via a arte como mercadoria, impedindo a sua liberdade e independência criativa.

---

[158] Para ele e para Amalia o jantar foi divertido. Mostrou-se loquaz. Narrou passagens de sua juventude, rica de aventuras surpreendentes. Quando a penúria que o obrigava a lançar mão de expedientes um tanto ou quanto delicados, mas sempre divertidos, ameaçava transformar-se em miséria, acontecia sempre algum imprevisto. Contou com todos os detalhes a história da vez em que se livrou da fome com a gratificação recebida por devolver um cão perdido. (SVEVO, 1982, p. 82)

[159] Velhinho, um rico excêntrico desses saídos de um conto de fadas. (SVEVO, 1982, p. 82)

[160] A execução do seu próprio busto e depois a de um monumento fúnebre, além de contemplá-lo em seu testamento. (SVEVO, 1982, p. 83, 84).

[161] Não precisava nem mesmo demonstrar gratidão pelos benefícios que lhe choviam do céu. (SVEVO, 1982, p. 84)

Segundo Della Loggia (1998, p. 24), as dificuldades levaram o italiano à consciência de poder contar com a imaginação e os próprios recursos, fonte da famosa "malandragem" dos habitantes da península, dando origem ao maquiavelismo de suas classes dirigentes.

Assim, o percurso do personagem-escultor Stefano Balli se coloca com um fundo político porque apresenta uma irônica crítica à relação entre arte e poder, representado pela burguesia que as financiava para mostrar *status*, o que lhe confere um caráter de resistência.

Della Loggia (1998, p. 61, 62) observa que a expressão "*Gli italiani sono senza carattere*"[162] foi amplamente divulgada pelos escritores e pelos políticos entre os séculos dezoito e dezenove. Isto é, sem têmpera e fibra moral, eles não possuem consciência patriótica, ignoram a antiga grandeza e a energia viril dos objetivos e das obras.

Bollati (2011, p. XXXII) escreve que a exaltação patriótica, o estetismo e o moralismo; a tendência ao ideal perverso de perfeição conduzido por D'Annunzio, capaz de dirigir as massas, cobrou seu preço na Primeira Guerra Mundial.

Jossa (2013, p. 12), na perspectiva de análise da literatura como fonte de (anti) heroísmo e nacionalismo, mostra-se de acordo com a responsabilidade atribuída pelos estudiosos sobre a sua atuação na fundação de uma nova mitologia heróica na literatura italiana no raiar do século vinte, ao postular a existência de um novo herói mediterrâneo, capaz de se opor ao discurso do heroísmo que objetivava restaurar a pureza de uma humanidade corrompida pela história.

Assim, Zeno Cosini, personagem-narrador do romance *A consciência de Zeno*, também não tem condições de representar esse herói porque sua trajetória foge completamente ao idealismo, permanecendo no campo da mais crua realidade, portanto, é um personagem que se contrapõe a essa perspectiva no horizonte simbólico da nação, pois carrega consigo uma "*forte dose di critica politica alla passività del borghese che cavalca la storia o che si rinchiude nella sua sconfitta*"[163] afirma Jossa (2013, p. 198-199).

De fato, o ponto de vista irônico de Zeno sobre os personagens que transitam ao seu redor atuam de forma a indicar e fazer sobressair alguns traços de seu caráter que se

[162] Os italianos são sem caráter. (tradução nossa).

165 Forte dose de crítica política à passividade do burguês que monta a história ou que se fecha na sua derrota. (tradução nossa)

encaixam na perspectiva identificada com o protótipo italiano desde Boccaccio, que Leopardi, Manzoni e outros autores desejavam ver transformado. Sua trajetória mostra que não se trata de um ser homogêneo, que não é um ser nem bom, nem mau, mas sim um ser em busca de sua identidade, num mundo em transformação.

Embora já tenhamos anunciado alguns aspectos da personalidade do protagonista, voltamos nosso olhar para essa figura de uma forma mais conclusiva. Zeno se apresenta aos olhos do leitor como um moralista, embora criticasse as práticas e preceitos morais católicos. Exibe uma máscara de homem sério, no entanto, suas palavras e atos o desmentem. É um sujeito que revela uma moral sexual mal resolvida, dividido entre os instintos naturais e as exigências sociais, que vê o sexo e a mulher como objetos de prazer e conquista.

O Sr. Giovanni Malfenti, o sogro de Zeno Cosini, é o personagem que encarna a figura do "furbo" (malandro) na visão do narrador, que afirma inicialmente ter sido a amizade e a admiração, sem qualquer outra intenção, a encaminhá-lo à meta não premeditada, o casamento.

Segundo Zeno-narrador, Giovanni Malfenti, um hábil comerciante, era completamente o contrário dele mesmo: inculto, grosso e desprovido de elegância social. Tinha fama de esperteza nos negócios, qualidade que inspirava em Zeno o desejo de imitá-lo. Mal-educado, o Sr. Malfenti costumava impor suas ideias por meio de sua forte e enérgica proporção física e aos berros. Sua esperteza não poupou nem o próprio genro, já que conseguira enganar até mesmo Olivi, o bem sucedido administrador dos negócios de Zeno.

Quando Giovanni Malfenti revelou a Zeno que tinha quatro filhas, muito bonitas, todas com os nomes iniciados pela letra A, despertou o interesse e a curiosidade no protagonista: "*Sognai di quelle quattro fanciulle legate tanto bene insieme dal loro nome. Pareva fossero da consegnarsi in fascio*"[164] (SVEVO, 1991, p. 428), e o narrador-protagonista, com ironia, afirma que somente "*lontano dal mio paese*"[165] (SVEVO, 1991, p. 428), poderia encontrar uma mulher com o nome que se iniciasse com a letra "Z" como o dele.

[164] Sonhava com aquelas jovens atadas umas às outras pelo nome, como mercadoria a ser vendida por atacado (SVEVO, 1980, p. 68)
[165] Só no estrangeiro poderia encontrar uma mulher cujo nome começasse por 'Z'. (SVEVO, 1980, p. 68)

Tentando mostrar que era mais esperto do que o sogro, Zeno afirma que foi fácil enganá-lo sobre seu amor por Augusta, conforme registrou nestas linhas: "*Lo stesso suocero, Giovanni il furbo, si lasciò ingannare e, finché visse, quando voleva dare un esempio di una grande passione amorosa, citava la mia per sua figlia, cioè Augusta*[166] (SVEVO, 1991, p. 476)." Já a sogra: "*invece, non credette nel mio amore neppure quando la stessa Augusta vi si adagiò piena di fiducia*"[167] (SVEVO, 1991, p. 476).

No início, Zeno considerava que não seria difícil conquistar Ada, porque, segundo ele, sendo séria, não recusaria um homem inteligente, nada feio, rico e de boa família como ele. Assim, ele agia com sua galanteria artificial desde o início de sua relação com as filhas do empresário Malfenti, que se concluiu com as tentativas frustradas de conquistar a mais bonita delas, mas, como se diz popularmente, "deu um tiro no pé", pois se casou com a mais feia. Ora, como podemos observar o casal protagonista se diferencia dos modelos tradicionais predominantes nos romances, em que os leitores são conquistados pela descrição de heróis e heroínas cuja principal característica seria a beleza física, acompanhadas de outros valores e virtudes. A certeza demonstrada por Zeno em relação à capacidade de conquistar as mulheres revela uma tentativa de se encaixar no arquétipo do italiano sedutor, presente no vasto imaginário da alma latina, feita de sol, meridional em geral, italiano em particular.

Eis como ele descreve Augusta depois de pedi-la em casamento: "*Essa alzò gli occhi dilatati dalla sorpresa. Così quello sbilenco era anche più differente del solito dall'altro*. [...] *Io non amo che Ada e sposerei ora voi...*"[168] (SVEVO, 1991, p. 466).

Ou seja, indelicadamente, ao pedi-la em casamento, fez uma declaração de amor pela irmã dela. Depois do casamento, mostrando-se cruel e contraditório, quando afirma: "*Infatti io in quel moment adoravo mia moglie che soffriva tanto per la malattia del padre e che io giornalmente tradivo*"[169] (SVEVO, 1991, p. 514).

O discurso de Zeno revela, ainda, superficialidade e inconsequência irritantes em relação a assuntos sérios, que parecem provocar o leitor a interromper a leitura, pois,

[166] Até mesmo meu sogro, o esperto Giovanni se deixou enganar e, enquanto viveu, sempre queria dar um exemplo de grande paixão amorosa, citava meu amor por sua filha, ou seja, por Augusta. (SVEVO, 1980, p. 144)

[167] Ao contrário, não acreditava no meu amor, nem mesmo depois que a própria Augusta nele a mais plena confiança. (SVEVO, 1980, p. 144)

[168] Augusta ergueu os olhos arregalados de surpresa, fazendo com que o olho estrábico parecesse ainda mais diferente do outro. [...] Amo apenas Ada, mas me casarei com você. (SVEVO, 1980, p.128)

[169] Na verdade eu adorava minha mulher, na época em que ela sofria tanto com a doença do pai e em que eu a traía diariamente. (SVEVO, 1980, p. 202)

frequentemente ria nas ocasiões mais impróprias. Tudo isso é comunicado ao leitor por meio da ferramenta do humor, deixando subjacente a crítica ao excesso de esperteza e falta de compromisso com a própria vida. Zeno diverte-se, ri dos outros e de si mesmo, faz galanteios, falsos elogios, inclusive à sogra que não suporta e imediatamente os desmente em seus pensamentos, encaixando-se no perfil da italianidade estereotipada.

De certa maneira, é o próprio Zeno quem declara seus defeitos, por meio das opiniões distorcidas sobre os outros e até mesmo sobre ele próprio, pois um sujeito quando enuncia, verbaliza idéias e pensamentos, tornando público seu verdadeiro eu.

À luz das colocações de Arendt (2007, p.191, 192), podemos entender melhor essa questão: "Através da palavra o ator se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer." E ainda:

> Na ação e no discurso os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares, e assim apresentam-se ao mundo humano, enquanto suas identidades físicas são reveladas, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som singular da voz. Esta revelação de 'quem', em contraposição a 'o que' alguém é – os dons, qualidades, talentos e defeitos que alguém pode exibir ou ocultar – está implícita em tudo o que se diz ou se faz.
> Esta qualidade reveladora do discurso e da ação vem à tona quando as pessoas estão *com* outras, isto é, no simples gozo da convivência humana, e não 'pró' ou 'contra' as 'outras'. (grifos da autora)

As contradições entre o falar e o agir de Zeno eram tão evidentes que não escaparam nem mesmo à percepção da filha mais nova dos Malfenti, Anna, então com oito anos de idade, que sussurrou em seus ouvidos "*ma tu sei pazzo, veramente pazzo*!"[170] (SVEVO, 1991, p. 437), colocando em dúvida a sanidade mental do protagonista.

O discurso machista de Zeno não poupava outras personagens femininas, como, por exemplo, a empregada da casa paterna Maria, ou a enfermeira Gaiovanna e a amante Carla, embora afirmasse que usava a palavra apenas para o bem, que preferia ficar calado a desfigurar pessoas ou coisas.

Spranzi e Bruzzi (2008, p. 115) afirmam que, dessa forma, evidencia-se que o personagem-narrador vai mostrando sua própria imagem, tirando sua máscara, revelando "uma imoralidade absoluta, totalizante, unida ao egoísmo mais paradoxal e ao mais categórico desprezo pelas relações humanas".

[170] Você é um louco, verdadeiramente louco! (SVEVO, 1980, p. 83)

Ramos (2001, p. 83), ao estudar "A representação em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *A consciência de Zeno*", coloca em dúvida as afirmações do narrador nesse romance:

> O(s) narrador(es) protagonista(s) vão espalhando por todo o texto as pistas que despertam o leitor para o fato de que o discurso dele(s) não é confiável. Isso leva o leitor a imaginar que as pessoas e as situações que são descritas por ele(s) talvez não sejam assim, ou não tenham ocorrido da forma como ele(s) as narra(m).

Concluindo que "também os mais escrupulosos e honestos tipos desta sociedade são obrigados a viver o jogo das aparências, da representação".

Concordamos com a interpretação de Ramos, pois a leitura do texto, carregado de ambiguidade e ironia, a simbologia que atravessa o discurso do narrador, as discrepâncias em suas falas, conduz o olhar do leitor para outras formas de interpretar arquétipos e estereótipos, como o do caráter do italiano; reavaliar as verdades cristalizadas culturalmente; de forma a buscar uma redefinição daquilo que aparece na camada superficial do texto, readaptando conceitos de formação da identidade italiana, até mesmo porque o próprio narrador, no último capítulo, "Psicanálise", afirmará que mentiu o tempo todo, para enganar o psicanalista (ou a nós, leitores?).

3.4 A questão da língua representada nos romances

Já mencionamos que uma das dificuldades para que se proclamasse a independência da Itália, a unificação de seus Estados, era a questão linguística. A escolha do toscano escrito como substituto do latim vulgar e sua instituição como língua comum e própria da Itália vinha sendo afirmada desde o século XV. Dessa forma, a língua de Dante, Petrarca e Boccaccio foi tomada como *standart*. No entanto, o uso dessa modalidade, por muito tempo, restringia-se a ocasiões formais e solenes, bem como à pequena parte da população que podia praticar e ler, coisa que abrangia ínfima parcela do povo alfabetizado.

A expansão da língua italiana nacional dependia do investimento em escolas. A unificação política em 1861, sob a dinastia de Savoia, havia iniciado processos importantes na política administrativa, o jornalismo se modernizava, melhoravam as

condições de infraestrutura e o desenvolvimento da industrialização. Mas isso não se refletiu na escolarização do povo, não houve vontade política para efetivo investimento. Isso começou a ser feito apenas com o governo giolitiano e, nos primeiros anos do século XX, os núcleos de falantes do italiano aumentaram. Contudo, constata Nanetti (2003, p. 114), no censo realizado no ano de 1911, na Itália, registrou-se uma taxa de analfabetismo de 48,7%, sendo que na Sicília a situação era mais grave ainda, alcançando a taxa de 65%.

Trieste teve seu início como centro habitado desde a época pré-romana, passando a centro urbano no século II a. C., a partir da época augusta, após a conquista e colonização romana. O porto franco foi criado em 1719, por Carlo VI da Áustria, tendo-se tornado o maior do império e um dos principais do Continente europeu, no reinado de Maria Teresa d'Áustria.

Cidade plurinacional, mitoeuropeia, cruzamento e caldeirão cultural, são definições comumente atribuídas a essa cidade, que levam em conta a sua posição geográfica, periférica: porto do mar Adriático, a sua morfologia, desenvolvida sobre o mar e circundada por montanhas, a sua história de cultura e língua prioritariamente.

Da idade medieval até os princípios do século XIV e XV, em Trieste se falava o dialeto tergesteo e o único idioma escrito, de caráter oficial e de cultura, era o latim que, somente na idade moderna foi substituído pelo italiano, falado como língua materna por exígua parcela da população. O dialeto utilizado pelas pessoas mais humildes, não era compreendido pelos italianos e muitos falavam apenas o esloveno, em sua maioria, camponeses.

Com a instituição do porto, intensificou-se o fluxo migratório e o uso do italiano como língua escrita e de cultura. Nos séculos seguintes, Trieste manteve intensa relação com a Itália e o italiano se impôs em todos os contextos formais, seja no âmbito comercial-financeiro, na instrução pública e na comunicação escrita. O sistema educacional imperial era complexo e diferenciado, porque abarcava uma multiplicidade de etnias inclusas num mesmo Estado. Assim, Trieste no período em exame, contava com escolas primárias nas quais o ensino se fazia na língua familiar, materna ou paterna e o alemão era ensinado como segunda língua.

Conforme Asor Rosa (1985, p. 561), Trieste, entre os anos oitocentos e novecentos, era o principal porto do império austro-húngaro, centro de comércio

fervilhante, com intenso fluxo migratório e o uso do italiano como língua escrita e de cultura, sem abandonar o sonho de anexação à pátria-mãe. Trieste sempre manteve intensa relação com a Itália e o italiano se impôs em todos os contextos formais, seja no âmbito comercial-financeiro, na instrução pública e na comunicação escrita. Os jornais empenhados na questão política publicavam intensamente em italiano. Pode-se, enfim, resumir a questão lingüística italiana desse período com a frase: os nobres falavam o alemão, o povo, o italiano e o camponês, o esloveno. Consta que, em 1910, a metade da população triestina se comunicava por meio do idioma italiano. Portanto, a língua em uso na comunidade não era una: havia o italiano, o dialeto triestino, o grego, o esloveno, o francês, entre outros, conforme podemos constatar nas referências contidas no texto sveviano.

Muitos autores vão destacar justamente essa singularidade, como Umberto Saba (1883-1957) poeta e romancista triestino, que a classificava como neurótica e fascinante em sua multiplicidade, mas sem fôlego para buscar sua própria identidade, conforme explica Albertocchi (2002, p. 75).

Numa bela passagem do romance *Senilidade*, o autor nos oferece a sua visão da Trieste de então, onde se concretiza a epopeia de vida dos três protagonistas de seus romances, retratando toda a magnitude da metrópole em ascensão:

> *Ella sedette sui muricciolo che fiancheggiava la vita ed egli rimase in piedi dominandola tutta. Vedeva proiettarsi quella testa, illuminata da una parte dalla luce di un funale, sul fondo oscuro: l'Arsenale che giaceva sulla Riva, tutta una città, in quell'ora, morta. - La città del lavoro! - disse egli sorpreso d'essere venuto là ad amare.*
> *Il maré, chiuso dalla penisola di faccia, nascono dalle case, nella notte era sparito dal panorama. Restavano le case sparse alla Riva come su una scacchiera, poi, più in là, un vascello in costruzione. La città del lavoro pareva anche maggiore che non fosse. Alla sinistra, dei fanali lontano parevano segnarne la continuazione. Egli rammentò che quei fanali appartenevano ad un altro grande stabilimento situato sulla sponda opposta del vallone di Muggia. Il lavoro continuava anche là; era giusto che alla vista apparisce come la continuazione di questo.*[171] (SVEVO, 1991, p. 280)

[171] Ela sentou-se sobre o murinho que flanqueava a rua e ele permaneceu de pé, dominando-a inteira. Via projetar-se aquela cabeça, iluminada em parte pela luz de um poste, sobre o fundo escuro: o Arsenal que jazia junto à costa, toda uma cidade, àquela hora morta. – A cidade do trabalho! – disse ele surpreso de ter ido até ali para amar.
O mar, fechado na península em frente, ocultado pelas casas, desaparecera à noite do panorama. Restavam as casas esparsas na praia, como num tabuleiro de xadrez; depois, mais além, um navio em construção. A cidade do trabalho parecia ainda maior do que era. À esquerda, luzes longínquas pareciam assinalar sua continuação. Ele recordou-se de que essas luzes pertenciam a um outro grande estaleiro situado na margem oposta do Varle de Muggia. O trabalho continuava até lá; era justo que aparecesse à vista como a continuação daquele. (SVEVO, 1982, p. 60)

A cidade que invade o mar, somente cessa sua humanidade pela ação da noite. Personificada, aparece ao protagonista sem vida, morta. Cidade e trabalho se fundem na imagem metaforizando a fervilhante atividade rumo ao progresso e à evolução. O protagonista se mostra surpreso de ter procurado justamente aquele local para amar. Um cenário em que, naquele momento, se visualizava apenas o descanso do trabalho, não convidava à paixão e ao amor. Fazê-lo seria uma profanação.

Trieste era um cruzamento de culturas, uma realidade inegável, mas muito difícil de apreender. Um amálgama de grupos étnicos e culturais diversos provenientes de vários países europeus fundidos no tecido fundamental do italiano, que os assimilava e integrava, sem desprezar a contribuição de uma comunidade judaica. No entanto, apesar da convivência cotidiana, havia um clima de desconfiança permeando as relações sociais.

Svevo, longe dos centros culturais italianos, experimentava o dualismo da cultura italiana, dividido entre a língua nacional e o dialeto. Condição que favoreceu a crítica injusta de considerá-lo, por algum tempo, como um escritor que "escrevia mal".

Para representar a trajetória de seus personagens ineptos, Svevo teve de "implodir os heroísmos titânico-vitimistas que configuravam a Norma vigente", levando "a língua italiana a tentar todos os possíveis do Sistema", assinala Almeida Prado no prefácio à tradução brasileira de *Uma vida* (SVEVO, 1993, p. 7-8). Isto porque seus personagens se exprimem habitualmente em dialeto e ele próprio não podia recorrer ao toscano pelo fato de ter dele um conhecimento impreciso. Portanto, segundo Albertocchi (2002, p. 77), o autor se serve de um italiano desenvolvido num laboratório periférico, como se fosse a tradução de uma língua estrangeira. Traços de diglossia da *práxis* linguística italiana na Trieste de então surgem aqui e ali na superfície dos romances.

A noção de diglossia refere-se a um tipo particular de estandartização, cuja variedade de uma língua exista lado a lado na comunidade, cada uma com função definida. A primeira é transmitida pela escola, é usada na escrita e nos contextos formais, já a outra é adquirida espontaneamente como primeira língua, usada na conversação e em contextos informais.

Lunetta (1991, p. 23) sustenta que o primeiro romance sveviano é um tipo de texto paradoxal: a prova de como a força de um romance pode consistir na inteligência da escritura, de como um pensamento dinâmico e um forte talento construtivo podem servir-

se sem prejuízo de uma língua aproximativa, mesmo incerta, um tanto torta, numa espécie de tradução, surtindo um resultado de notável intensidade.

No romance *Uma Vida* há uma passagem em que o narrador conta que, entre os livros que Alfonso trouxera de casa, havia um lido e relido, contendo breve antologia de autores clássicos e que "*Vi si parlava per lungo e per largo di stile fiorito o meno, língua pura o impura*"[172] (SVEVO, 1991, p. 55), refletindo o intenso debate sobre a questão da língua nacional que marcou profundamente a história da cultura italiana.

A representação das diversas etnias convivendo na cidade também faz parte do mundo do trabalho onde o autor situa o seu protagonista, como a representada pelo personagem White, um sujeito de origem francesa, cuja família inglesa mudara-se para a França. Descrito como um bom profissional, ágil e sempre elegante, era o correspondente francês encarregado dos negócios do banco na Bolsa de Valores e um leitor contumaz dos novos romances franceses, embora não apreciasse todos.

O que uniu Alfonso a White foi o gosto pela leitura, fato que o levou a visitar a casa do amigo que lhe prometera emprestar alguns livros.

O linguajar desse personagem vem transcrito na língua francesa, por exemplo, quando ele apresenta Alfonso à esposa e o protagonista experimenta a condição de mudez constrangedora pela impossibilidade de comunicação, denotando que ela também não falava o italiano. O narrador descreve White como um *blagueur* (palhaço) inteligente, enfatizando que ele "*parlava l'italiano con disinvoltura, però si capiva che traduceva dal francese*[173] (SVEVO, 1991, p. 58).

Se Alfonso não compreendia a conversação em língua francesa, Annetta falava fluentemente o idioma como segunda língua, fato demonstrado no trecho em que o protagonista observa o encontro e o diálogo da jovem com White durante uma visita dela ao banco, mantendo-se à parte.

Inapto para a vida e também para a literatura, Alfonso postergava para o futuro a ambição de se tornar um escritor ou mesmo crítico, dedicando-se à leitura intensa. No entanto, afirma o narrador, "*non aveva ancora letto e interamente un clássico italiano e*

[172] Falava-se nele profusamente com estilo floreado ou não, língua pura ou impura. (SVEVO, 1993, p. 50)
[173] Falava italiano com desembaraço, porém via-se que traduzia do francês. (SVEVO, 1993, p. 54).

conosceva storie letteraria e studi critici a bizzeffe; più tarde si gettò alla lettura di opere di filosofia tedesca tradotte in francese"[174] (SVEVO, 1991, p. 67).

O desespero causado pelo cotidiano retirava de Alfonso qualquer prazer pela leitura e seus anseios de se tornar um escritor são descritos com ironia, como podemos observar no trecho transcrito abaixo:

> *Dopo di essersi stancato alla banca e alla biblioteca, si gettava in carta e qualche concettino, qualche espansione romantica con se stesso e che nessun altro riceveva. Di notevole in queste spansione si era che il giovinotto sembrava soffrirse di certo male mondiale: alle sue reali sofferenze, alla nostalgia da cui ancora era travagliato, in queste espansione non era dato luogo. Teneva questi scritti in conto di annotazioni rudimentali di cui voleva servirsi in un lontano avvenire per opere maggiori, drammi, romanzi e peggio*.[175] (SVEVO, 1991, p. 67)

Infeliz e desesperado, o protagonista desejava cansar a mente a fim de não pensar nas próprias fraquezas e incertezas sobre si mesmo. Miorin (2013, p. 69) escreve que a literatura funcionava para Alfonso como um remédio, pois "é como se os textos fossem ministrados como calmantes e tivessem a função de entorpecer a mente do protagonista".

Aristóteles (1966) propõe que a emoção resultante da tragédia, liberada pela catarse, transforme em fruição a piedade e o terror. Wolfgang Iser (1999), organizador dos princípios da Estética da Recepção, conclui que a leitura de textos literários muda o estado psíquico do leitor. A literatura, portanto, possui a virtude de ser sedativa e curativa, conforme assinalou a estudiosa acima citada.

No confronto entre língua, dialeto e outras línguas que faziam parte do cotidiano da comunicação triestina de então, vê-se na passagem acima que Alfonso, embora não conseguisse acompanhar a conversação dos personagens, interessava-se pelo estudo do código escrito da língua francesa, tendo em vista que lia os idealistas alemães, traduzidos para essa língua, a ponto de sair da biblioteca praticamente em transe, devido ao intenso esforço.

---

[174] Ainda não havia lido um clássico italiano por inteiro mas conhecia um sem número de histórias literárias e ensaios críticos; mais tarde atirou-se à leitura de obras de filosofia alemã traduzidas para o francês. (SVEVO, 1993, p. 68).

[175] Após ter-se cansado no banco e na biblioteca, lançava no papel alguns pequenos conceitos, alguma expansão romãntica consigo próprio de que ninguém mais compartilhava. O que havia de notável nessas expansões era que o jovem parecia sofrer de um mal universal; nada era dito de seus sofrimentos reais, como a saudade, de que ainda sofria. Guardava esses escritos como anotações ou esboços dos quais, num futuro distante, pretendia valer-se para obras maiores, dramas, romances ou coisa pior. (SVEVO, 1993, p. 68)

Paralelamente a isso, observa-se a irônica posição do narrador frente à necessidade de Alfonso em lidar com os termos da língua italiana utilizados no serviço bancário, tais como: "*stornare, mettere in deposito, di tenere in sospeso, tutti termini di cui il senso era ancor poco chiaro ad Alfonso*"[176] (SVEVO, 1991, p. 63). Relatando que, para executar o serviço a ele destinado como responsável por parte da correspondência italiana, Alfonso recebia a ajuda de White para concluir o trabalho, insinuando que o protagonista não dominava a terminologia burocrático-administrativa italiana.

Segundo Squarotti (1991, p. 67), denominam-se "setoriais" ou "especiais" as linguagens usadas pelos falantes em atividades particulares e estas se diferenciam em parte, sobretudo pelo léxico, da língua comum. Há, então, uma linguagem especial da ciência, dos políticos, da publicidade, dos jornais, etc. Não se tratando de uma língua diversa do italiano, mas de um uso específico da língua nacional. Assim, nem todos têm facilidade para compreender a linguagem utilizada nas negociações bancárias, ou a linguagem da economia e das finanças, como era o caso do personagem Alfonso, um iniciante nos meandros da atividade bancária. A linguagem específica desses setores é objetiva e precisa, reservada a um círculo relativamente fechado de usuários, gerando a incompreensibilidade, acentuando a distância das classes inferiores que se utilizam costumeiramente do dialeto e tenham um contato com a língua nacional esporádico ou muito recente. Para ele, somente quando essa linguagem se difunde fora do seu âmbito original é que ela passa a influenciar a língua comum.

Mais à frente, o narrador afirma que Alfonso descobria sua felicidade estudando desenfreadamente, sempre aspirando à glória, sem saber ainda de que forma a alcançaria. Sentia-se superior aos outros e, na ânsia de se preparar para o momento em que ela chegasse, dedicava muitas horas de seu dia a frequentar a biblioteca, estendendo os estudos de tal maneira que perdia muitas horas de sono. Foi quando teve a ideia de dar aulas de italiano a Lucia, filha da Sra. Lanucci, a fim de "*imparare insegnando*"[177] (SVEVO, 1991, p. 71), denotando as dificuldades dele mesmo com o idioma.

Isso vem confirmado num episódio em que Alfonso, ofendido por ter sido chamado à atenção por Sanneo, devido a erros cometidos no trabalho com a mencionada

[176] Estornar, depositar, postergar, todos termos cujo sentido ainda era pouco claro para Alfonso. (SVEVO, 1993, p. 62)
[177] Aprender ensinando. (SVEVO, 1993, p. 72)

correspondência, se dedica à leitura de jornal bibliográfico italiano, como forma de compensação à depressão produzida pelo sentimento de inferioridade.

As aulas com Lúcia começaram pelo estudo de textos clássicos e antigos, mas ela nada compreendia. Passaram então ao estudo do vocabulário da língua, utilizando o dicionário, evitando a gramática, com a convicção de que assim ignorando o sistema linguístico, "conquistariam a língua italiana", comparando-a a uma bela e inatingível deusa. Lucia não aprendeu nada e eles desistiram do projeto.

Desse episódio se pode inferir que nem Alfonso, Lucia, o irmão Gustavo, o Sr. Lanucci e nem mesmo a mãe, a Sra. Lucinda Lanucci dominavam o italiano e que a comunicação entre eles se dava por meio da linguagem dialetal, embora a Sra. Lucinda, como assinala o narrador, por ser originária de uma família de boas condições financeiras, tivesse recebido uma educação razoável. Evidenciando também que a compreensão dos clássicos da literatura era algo restrito à pequena parcela de intelectuais ou da categoria social elitizada.

Vale lembrar que a Sra. Lucinda sustentava a família exercendo a profissão de professora numa escola primária, mas, como vimos anteriormente, a escolarização ainda não se fazia utilizando o italiano *standart*. O tema da educação era caro a Svevo e ele o representou em seus romances, como já tivemos oportunidade de mencionar, assim como em outros escritos.

Nesse romance, Svevo aborda o tema da escrita literária. Nele, os personagens Alfonso e Annetta decidem escrever um romance em conjunto, como já tivemos oportunidade de abordar neste estudo. Na tessitura da obra a quatro mãos, numa espécie de *mise en abime*, os personagens, que não foram educados na escola dos grandes mitos literários italianos, decidem corrigir o que cada um havia escrito e a tarefa se torna enfadonha. O narrador, então, ironiza a diferença social entre eles, comparando-a ao gosto determinado pela escolha da língua, conforme podemos constatar no trecho abaixo:

> *Il lavoro era noioso, ma meno pericoloso per le relazioni letterarie fra due collaboratori perché nessuno dei due aveva gusti troppo raffinati in fatto di língua, e Alfonso, per quel poco che l'avrebbe voluta più sóbria, si adattava facilmente al gusto di Annetta avendole già fatto altre concessioni e comprendendo che, svolto a quel modo, il romanzo non poteva essere vestito che di panni dello stesso gusto, melodrammatici e chiassosi*. [178] (SVEVO, 1991, p. 149)

[178] O trabalho era enfadonho, porém menos perigoso para as relações literárias entre os dois colaboradores, visto que nenhum dos dois tinha gostos muito refinados em termos de língua e Alfonso, que a teria

A ideia de nação italiana encontra seu vértice na literatura representada por seus autores mais clássicos e na dimensão linguística, considerados fundadores da identidade nacional, tendo em vista o impacto no imaginário italiano. Em matéria de língua, a ambição literária dos escritores representados no romance, Alfonso e Annetta, não se adequava aos grandes modelos da literatura nacional e a ironia do narrador se transforma em veículo da crítica às escolas literárias em voga à época, o *Verismo* e o Romantismo.

No prefácio à segunda edição do romance *Senilidade*, Svevo lamenta o silêncio da crítica quando da publicação da primeira edição em 1898, louvando o magnânimo espírito de seu amigo James Joyce, dizendo que este "soube renovar o milagre de Lázaro", agradecendo a outros críticos e informando aos leitores que o texto ora reapresentado sofreu apenas alguns retoques formais.

A problemática da língua não é colocada como categoria central na obra. Ela aparece num segundo plano no confronto entre o protagonista e o amigo/antagonista Stefano Balli, transparecendo em meio ao desejo de imitá-lo e o ciúme patológico de Emilio na relação amorosa a três, envolvendo a personagem Angiolina.

Emilio mentia para o amigo Stefano sobre seus verdadeiros sentimentos em relação a Angiolina, zombando da moça, rindo sozinho, mas o olhar revelava que o escultor percebia a falsidade de suas palavras: Emilio disfarçava com o riso a admiração que sentia juntamente pelas fraquezas que ela supostamente possuía, justamente aquelas que mais o encantavam.

A diferença entre o protagonista, um pequeno-burguês, decadente, culto e a personagem, uma mulher, proletária e inculta, encontra seu ponto crítico no reparo ao sotaque de Angiolina quando falava o toscano, a língua de prestígio: "*Ella toscaneggiava con affettazione e ne risultava um accento piuttosto inglese che non toscano*. - *Prima o poi* - *diceva Emilio*, - *le leverò tale difetto che m'infastidisce*"[179] (SVEVO, 1991, p. 274), denotando os diferentes sotaques percebidos no uso do italiano de origem toscana pelos falantes do dialeto, como língua materna. De certa forma, para um falante de língua dialetal, aprender o toscano implicava as mesmas dificuldades para o aprendizado de uma língua estrangeira.

---

desejado um pouco mais sóbria, adaptava-se facilmente ao gosto de Annetta, tendo-lhe feito outras concessões e compreendendo que, desenvolvido daquele modo, o romance só poderia vestir-se com trajes do mesmo gosto, melodramáticos e vistosos. (SVEVO, 1993, p. 184)

[179] Ela falava o toscano com afetação, daí resultando um acento mais inglês do que toscano. – Mais cedo ou mais tarde – dizia Emilio – vou tirar-lhe este defeito que me desagrada (SVEVO, 1982, p. 46)

A intervenção de Stefano no sentido de ajudar Alfonso em seu relacionamento com Angiolina fracassou porque ele acabou se envolvendo com a moça, despertando a ira do protagonista. Sentindo que o amigo se distanciava dele, Stefano volta a fazer visitas diárias à casa de Alfonso e isso aumentava o encanto de Amália por ele, intensificando seu sentimento de superioridade em relação aos irmãos.

Numa dessas visitas, o narrador revela que a intervenção de Stefano havia fracassado, mas foi o suficiente para o escultor, depois de breve relacionamento com Angiolina, conquistar o direito

> *di dirle affatto un mondo d'insolenze ch'ella subiva sorridente, nient'affatto offesa. Dapprima s'era accontentato di dirgliele in toscano, aspirando e addolcendo, e a lei erano sembrate carezze; ma anche quando le capitarono addosso in buon triestino, dure e sboccate, ella non se ne adontò. Ella sentiva – anche Emilio lo sentiva – ch'erano dette senza fiele di sorta, un modo qualunque d'atteggiare la bocca, un'abitudine innocua di moverla. E quest'era peggio*. [180] (SVEVO, 1991, p. 295)

Nesse excerto, o narrador expõe claramente o uso das duas formas de expressão: a língua da escola toscana, considerada elegante, preciosística, imposta artificialmente e o dialeto triestino, nascido da atividade individual do falante. O narrador observa que as palavras ofensivas incidiam, numa e noutra língua, sobre Angiolina despertando nela a mesma indiferença. Para o narrador, quando elas eram ditas em toscano, soavam como um carinho mesmo quando expressavam ofensas. A reação de Angiolina frente ao uso das duas modalidades nos leva a inferir que, para ela, a convivência entre ambas as línguas era indiferente, pois essa questão não fazia parte de suas preocupações.

O discurso é irônico, portanto ambíguo, como se pode notar na expressão da reação ao embate por parte de Emílio que se revolta e exprime seu desgosto: "*Una sera, Emilio, non potendone più, pregò il Balli finalmente di non accompagnarsi a loro. - Soffro troppo di vederla vilipendere a quel modo*"[181] (SVEVO, 1991, p. 295). A nosso ver, o que Emilio não suportava era ver a língua da poesia e do amor, purística e

[180] Dizer-lhe um mundo de insolências, que ela ouvia sorridente, jamais ofendida. A princípio, contentava-se em dizê-las em toscano, com um acento tão aspirado e melífuo que a ela pareciam carícias; mas mesmo quando depois as despejou em bom dialeto triestino, duras e desbocadas, ela também não se ofendeu. Sabia – e Emilio também – que eram ditas sem um grão de malícia, que eram uma maneira apenas de articular a boca, um hábito inócuo de movê-la. E era isto o pior. Uma noite, Emilio, não podendo mais, pediu a Balli finalmente para deixá-los em paz. – Sofro muito vendo-a vilipendiada dessa maneira. (SVEVO, 1982, p. 90)

[181] Uma noite, Emilio, não podendo mais, pediu a Balli finalmente para deixá-los em paz. – Sofro muito vendo-a vilipendiada dessa maneira" (SVEVO, 1982, p. 90).

decorativa, que deveria continuar fechada no mundo dos clássicos, como um objeto a ser contemplado, sendo vilipendiada pela promiscuidade demonstrada na fala de Stefano.

Squarotti (1991, p. 61) assinala que a crescente difusão do italiano nas várias regiões da península a partir da Unificação causou um duplo fenômeno. Por um lado, a italianização dos dialetos e de outro a progressiva coexistência de ambas, introduzindo elementos dialetais na língua comum. As variedades regionais se diferenciam e se distinguem umas das outras e do italiano comum por características como a pronúncia, o léxico, a morfologia, e em nível menor, a sintaxe. As diferenças mais evidentes se referem à pronúncia, fator constantemente registrado por Svevo no linguajar de seus personagens.

Cenas de diglossia aparecem também na autobiografia fictícia do narrador-personagem Zeno Cosini no romance *A consciência de Zeno*, na qual o Doutor S. que assina o prefácio da obra se identifica como o médico que induzira o personagem a escrever sua história de vida, uma novidade instaurada pela Psicanálise à época.

A intersecção entre memória e escrita tem origem na mitologita. Sócrates, num diálogo com Fedro, conta uma história transmitida sobre a invenção da escrita no antigo Egito que aqui consideramos oportuno transcrever. Thoth revela ao então rei Tamuz a utilidade de sua invenção:

> Esta arte, caro rei, tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória e a sabedoria. Responde Tamuz: Grande artista Thoth! Não é a mesma cousa inventar uma arte e julgar da utilidade ou prejuízo que advirá aos que a exercerem. Tu, como o pai da escrita, esperas dela com o teu entusiasmo precisamente o contrário do que ela pode fazer. Tal cousa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos. Logo tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação [...] (PLATÃO, 1954, p. 255-256).

Sócrates, cujos ensinamentos conhecemos através de Platão, seu discípulo, revela nessa passagem que a escrita prejudicará a transmissão de conhecimentos, ou da verdade, uma vez que ela é muda ao diálogo, ao contrário do discurso vivo, falado. Segundo o filósofo, "uma vez escrito, um discurso sai a vagar por toda parte", repetindo sempre as mesmas palavras, incapaz de se defender ou de se proteger por si mesmo.

Na mitologia judaico-cristã, a verdade e a interioridade se encontram na escrita, a profecia tradicional se inscreve na cultura e as *Escrituras* são parte da memória inscrita

em cada judeu. Exemplo disso é a celebração da páscoa judaica, mantida pelo cristianismo, cuja celebração tem a finalidade de lembrar o passado: é a (rememor) ação, ato de atualizar as vicissitudes de um povo.

No ensaio sobre a interpretação dos sonhos, traduzido por Svevo, em parceria com um cunhado médico, metaforizado no romance por um compêndio de psicanálise adquirido por Zeno para ajudá-lo na tarefa de recordar, existem marcas da associação entre inconsciente, escrita e memória. Sigmund Freud, como Svevo, era de origem Judia. Sua teoria foi alicerçada na leitura da escrita da arte poética desde os gregos até escritores seus contemporâneos, buscando na literatura explicações para os mistérios da alma humana.

Em seus estudos sobre a psicanálise e a teoria do inconsciente, Freud se alinha a pensadores como Copérnico e Darwin, deslocando de vez a posição narcísica do homem frente ao Universo. Freud revela que as experiências da infância permanecem escondidas nos subterrâneos da mente e o esquecimento é o seu caráter fundamental. Sua teoria revela que o aparelho psíquico é semelhante o processo de escrita e leitura. E a psicanálise constitui um método terapêutico para tratamento de processos mentais inconscientes, por meio da iluminação das amnésias, de forma a preencher as lacunas da memória e, assim, interromper a doença. (GARCIA-ROZA, 2001)

Voltando às questões sobre a não homogeneidade linguística existente no contexto da Trieste de então e o italiano, encontradas no discurso do narrador, vemos que, na parte autobiográfica, no capítulo "O fumo", Zeno se internou numa clínica para tratamento de cura do vício de fumar e permaneceu encarcerado. Para convencer a enfermeira Giovanna a dar-lhe cigarros e obter a oportunidade de fugir, Zeno tentou conquistar a cumplicidade dela, que lhe negou o cigarro, mas aceitou a sugestão de uma bebida. Zeno, então, teve a brilhante ideia de embriagá-la. Ele obteve os cigarros e escapou pela porta da frente. No diálogo que se travou entre ambos durante o episódio, Zeno ouviu pacientemente a história dramática de Giovanna: viúva de um marido que a espancava, teve de abdicar de duas filhas, internando-as num instituto de crianças pobres, devido às condições financeiras; e o narrador afirma o seguinte: "*Non saprei ripetere esattamente quello ch'essa mi disse, dopo aver ingoiati varii bicchierini, nel suo puro dialetto triestino*"[182] (SVEVO, 1991, p. 402).

[182] Não saberia repetir exatamente o que essa mulher me contou após haver ingerido vários cálices em seu

O episódio mostra claramente que Giovanna, após uns goles, se desprendeu das amarras sociais e se comunicou na língua materna, mais adequada à expressão dos sofrimentos, das dores e das emoções, porque elas saíam da boca naturalmente, e Zeno, provavelmente, teria utilizado o dialeto como modo de persuasão para alcançar seus objetivos.

A perda de oportunidade de negócios, representadas no capítulo do romance em estudo que trata da sociedade comercial entre Zeno e Guido constitui um exemplo paradigmático de como as barreiras linguísticas nas relações econômicas internacionais podem prejudicá-las, fato parodiado na narrativa: eles não dominavam o inglês e optaram pelo uso de dicionário, o que não surtiu qualquer resultado para a transmissão das mensagens. Do mesmo modo, o idioma espanhol falado pelo pai de Guido, negociante argentino e investidor da empresa fundada pelos cunhados aparece constantemente ridicularizado por Zeno.

Vale dizer que Guido Speier não era natural de Trieste. O personagem afirmava que era um italiano "legítimo", embora tivesse sobrenome alemão, fato que leva Zeno a duvidar da autenticidade de sua origem, como podemos constatar no trecho em que Ada apresentou Guido a Zeno. Com ironia, o protagonista lhe pergunta se teria nascido na Alemanha, obtendo a resposta de que sua origem era italiana e que os documentos da família provavam que eram italianos há vários séculos. Como vimos afirmação duvidosa, devido às notações sobre a origem do pai do personagem acima mencionada.

Zeno sentia inveja de Guido por tudo o que ele representava: além de ser um italiano, falava fluentemente o toscano da grande tradição, se vestia no rigor da moda europeia e mostrava ter traquejo social, características que reforçavam o sentimento de inferioridade de Zeno.

Na ocasião em que Zeno decidiu pedir ao Sr. Malfenti a mão de sua filha Ada em casamento, depois de muitas hesitações, o protagonista decidiu fazê-lo no escritório do sogro, ensaiando a frase que pretendia dizer. Certo de que sua proposta não seria recusada, a sua única preocupação era a qual língua deveria recorrer: ao toscano ou ao dialeto. A dúvida de Zeno remete para a formalidade da ocasião e, nesse caso, o costume exigia uma linguagem formal, assim como a roupa que se usa nessas situações.

---

puro dialeto triestino (SVEVO, 1991, p. 27)

Não encontrando o Sr. Malfenti no escritório, Zeno o procurou na Bolsa de Valores, com a intenção de lá conversar com ele sobre o assunto, mas não foi bem sucedido. No caminho, em meio à multidão, seus pensamentos são marcados pelas lembranças de axiomas proferidos pelo sogro relativos a negociações comerciais e as tratativas do matrimônio, graças à intervenção da sogra, terminaram com a união com Augusta, denotando que tudo não passava de um contrato comercial.

Depois do casamento com Augusta, Zeno se encontrava em estado de tédio em virtude da rotina. O adultério, regra comum da burguesia de então, como já mencionamos, se anuncia a partir da referência ao mito de Nêmesis da tradição grega, considerada a deusa da vingança. Segundo Zeno, a deusa lhe apareceu na figura de um antigo amigo da universidade chamado Enrico Copler que, após longa ausência, havia retornado a Trieste para se tratar de grave enfermidade, a nefrite, então incurável. É esse personagem que apresenta Zeno a Carla Gerco, uma cantora de escasso talento e que tem a família mantida por ações filantrópicas desse amigo. Copler convenceu Zeno a contribuir para a compra de um piano para a jovem e, a partir daí, com o subterfúgio de ajudar a construir a carreira da moça, iniciou o relacionamento que se intensificou após a morte de Copler.

A voz de Carla quando falava encantou Zeno, porém, não sem fazer reparos ao seu sotaque. Segundo ele, ela pronunciava as sílabas de forma estendida, alongando excessivamente as vogais, "*persino per Trieste*" e ele conclui que "*il suo linguaggio aveva qualche cosa di straniero*" e que, diferentemente de Ada, "*Ogni suono mi pareva d'amore*."[183], observações que remetem, de forma paródica, ao conceito de língua adequada à expressão poética. Porém, ao ouvi-la cantar, ele se decepciona com a falta de musicalidade, a ponto de sentir que o som lhe feria os ouvidos, como observamos no trecho abaixo:

> *Lo sforzo l'alterava. Carla non sapeva neppure suonare e il suo accompagnamento monco rendeva ancor più povera quella povera musica. Ricordai di trovarmi dinanzi ad una scolara e analizzai se il volume di voce fosse bastevole. Abbondante anzi! Nel piccolo ambiente ne avevo l'orecchio ferito. Pensai, per poter continuare ad incoraggiarla, che solo la sua scuola fosse cattiva.*[184] (SVEVO, 1991, p. 492)

[183] Mesmo para uma triestina/ a sua linguagem tinha qualquer coisa de estrangeiro/ nela tudo soava como palavra de amor. (SVEVO, 1980, p. 167)

[184] O esforço adulterava-a. Carla também não sabia tocar e seu acompanhamento estropiado tornava mais pobre ainda a pobre música. Julguei que estivesse diante de uma escolar e analisei se pelo menos o volume

Procurando um novo método de estudo de violino para seu próprio uso, Zeno se deparou com um de canto oferecido por "engano" pelo vendedor: *Tratado Completo da Arte do Canto* (Escola de Garcia), contendo uma relação sobre a memória no que se refere à voz humana apresentada à Academia das Ciências de Paris, que ele lê sofregamente como se lesse um texto pornográfico, na intenção de presentear Carla, para ajudá-la na correção dos defeitos observados acima.

Zeno, então, torna-se o professor que em realidade tinha apenas a intenção de seduzir a moça: lia o livro em francês e o explicava em italiano e, quando ela não compreendia, traduzia-o para o triestino; utilizando, portanto, três estratégias linguísticas, que não surtiram resultado algum e ambos abandonam o método porque a voz dela era verdadeiramente desagradável: "*ma essa non sentiva moversi niente nella sua gola e una vera efficacia in quel libro essa avrebbe potuto riconoscere solo si fosse manifestata in quel punto*"[185] (SVEVO, 1991, p. 497).

O livro se transforma em irônica metáfora da relação amorosa, chamado por Zeno de "*il nostro Galeotto, ma che non ci accompagnò fino alla colpa*"[186] (SVEVO, 1991, p. 497). A referência intertextual a um personagem de vários romances pertencentes ao ciclo bretão, responsável indireto pelo destino dos amantes Paolo e Francesca, narrado por Dante e por nós já mencionado, Svevo instaura a paródia da leitura como função de jogar os amantes nos braços um do outro.

Ambos estabelecem, a partir de então, uma relação adulterina em dialeto, conforme se percebe na oportunidade em que Carla apresenta para Zeno uma canção popular, com forte sabor sensual. A nosso ver, um símbolo de que os amantes se soltaram das amarras que ainda pudesse haver entre eles.

Fazzo l'amor xe vero
Cossa ghe xe de ma
Volè che a sedes'ani
Stiò là come un cocal...[187]

---

de voz era razoável. Era até abundante! Na estreiteza do ambiente meus tímpanos sofriam. Pensei, para poder continuar a encorajá-la, que era apenas uma questão de escola errada. (SVEVO, 1980, p. 168)

[185] Ela não sentia nada de novo na garganta e o livro só teria eficácia para ela se pudessem manifestar-se naquele ponto. (SVEVO, 1980, p. 176).

[186] O nosso Galeotto mas que não nos acompanhou até a culpa. (SVEVO, 1980, p. 176).

[187] Faço o amor, é verdade, que mal pode haver nisso? Querias que aos dezesseis anos eu ficasse por aí como uma coruja?... (SVEVO, 1980, p. 219)

No último capítulo intitulado Psicanálise, em forma de diário íntimo, o narrador-personagem Zeno escreve para si mesmo, portanto, pode ser "sincero" e declara que mentiu o tempo todo até aquele momento com o objetivo o enganar seu psicanalista Dr. S., porque, segundo ele a melhor prova de que nunca foi um doente era o fato de não estar curado.

Seu diário inicia-se em três de maio de 1915 e Zeno afirma, então, que o ócio imposto pela guerra, devolveu-lhe a vontade de escrever, que há um ano não escrevia nada, que, após seis meses de tratamento, embora tenha seguido rigorosamente as recomendações do médico, sentia-se pior, mais desequilibrado do que antes e a volta aos escritos era uma forma de se recompensar da psicanálise.

> *Ma ora mi trovo squilibrato e malato più che mai e, scrivendo, credo che mi neteterò più facilmente del male che la cura m'ha fatto. Almeno sono sicuro che questo è il vero sistema per ridare importanza ad un passato che più non duole e far andare via più rapido il presente uggioso*. [188] (SVEVO, 1991, p. 621)

Ele tem certeza de que escrever seria uma forma de ocupar o tempo, superar a angústia do não ter o que fazer devido aos impedimentos que a guerra havia imposto.

Zeno escreve, então, que o doutor não quer devolver suas confissões para que ele as reveja porque confia muito nelas, na sinceridade dele, contudo, ele, Zeno, desejaria revê-las porque as escreveu em italiano e isso é muito difícil para quem fala o dialeto, mas não sabe escrevê-lo, dizendo: "*Dio mio! Egli non studio che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo*!"[189] (SVEVO, 19911, p. 622), afirmando em seguida que mentira, invenção e criação não passam da mesma coisa.

Nessa e em outras passagens, o narrador procura expor a questão da comunicação e suas dificuldades devido ao uso do dialeto e em falar o italiano *standard*, ou seja, ele coloca a culpa de suas falhas pessoais na linguagem. Esse discurso é contraditório, porque, ora é o toscano que o impede de falar a verdade, ora é o dialeto triestino que o

---

[188] Escrevendo, creio que me livrarei mais facilmente do mal que a cura me provocou. Pelo menos estou seguro de que este é o verdadeiro sistema de retribuir importância a um passado que já não dói e expulsar o mais rápido possível o tedioso presente. (SVEVO, 1980, p. 371).

[189] Meu Deus! Ele não estudou mais do que a medicina e por isso ignora o que significa escrever em italiano para nós que falamos e não sabemos escrever o dialeto. uma confissão escrita é sempre mentirosa. Mentimos em cada palavra toscana que dizemos. (SVEVO, 1980, p.372-373).

impede de entender as pessoas. No início do trecho mencionado, o narrador afirma que confessar-se por meio da escrita é mentir, ou seja, a escrita permite o livre fluxo da fantasia, da criatividade, do contar as coisas como poderiam ter acontecido e não como realmente aconteceram, lembrando Aristóteles em suas reflexões sobre o real e o ficcional, sobre as diferenças entre o discurso da História e o discurso da arte.

Enfim, no romance estão representadas as questões de identidade cultural da sociedade produzidas pela não homogeneização linguística e étnica, por meio da mobilização de personagens que se comunicam em idiomas diferenciados dentro do mesmo território.

Como vimos nas análises, o discurso dos narradores promovem uma volta aos parâmetros heróicos instituídos pela literatura, de forma irônica e paródica, forjando potagonistas que questionam, sobretudo, a idealização heróica, pois suas ações invertem a lógica de qualquer concepção simbólica, revelando-se avessos à ideia de renúncia às suas individualidades e caráter, a fim de se travestirem de herói nacional, capazes de ultrapassar a história, que não se deixam abater pelas dificuldades, nem se amedrontam diante do perigo, enfim, um herói nacionalístico. Svevo, assim, recusa a tarefa de proclamar o herói nacional para os italianos.

Os narradores por ele criados se mostram complexos, falam do universal ao metaforizar o individual, colocando em cena o espetáculo da vida, convidando-nos a refletir sobre a realidade.

Vale salientar que o escritor Ettore Schmitz criou um autor, Italo Svevo, que assinou sua obra instalando-se na contracorrente de uma literatura engajada na questão do nacionalismo e patriotismo (ou o fez de forma personalizada) instaurada por D'Annunzio, como já assinalamos, que se tornou o ídolo da juventude italiana, por compor uma obra que tinha por escopo o ideal de construção de uma italianidade positiva, centrada no mito do *super-homem*, por suas qualidades e coragem, homens capazes de levar a Itália à modernidade, restaurando a identidade sociocultural e criar uma nação forte no cenário europeu.

Os personagens svevianos não são identificados pelos italianos, por não possuírem nem o caráter nem a coragem perspectivada para se constituírem no novo modelo sugerido por autores da tradição literária italiana. Não são heróis porque não realizam grandes feitos, inaptos por não conseguirem se integrar à vida moderna, instaurada pelas

transformações sociais movidas pelas revoluções em todos os Estados europeus a partir da Revolução Francesa e da Industrial na Inglaterra, cuja ideologia espalhou-se pelo mundo. Além do mais, ao contrário do que desejava D'Annunzio para os italianos, os personagens, ou os heróis svevianos são espelhos do individualismo característico da modernidade.

Sua linguagem e suas temáticas, ainda que não sejam originárias ou não tenham objetivo de expor explicitamente esses assuntos, expõem no discurso as contradições da sociedade triestina da qual fazia parte, abrangendo, de forma sutil, a nação italiana com a qual se identificava.

4. A GRANDE GUERRA - TRIUNFO DO NACIONALISMO

A proposta de estudo dos temas como Nação, Nacionalismo e Identidade Nacional na narrativa sveviana implicam considerações sobre a questão do sujeito na narrativa, na autobiografia, memória e diário íntimo; particularidades de uma proposta de escrita inovadora na literatura italiana: a exploração da consciência que consagrou Italo Svevo como um autor moderno - precursor da arte influenciada pela ciência psicológica freudiana.

Segundo Bechelloni (1991, p. 74), ser moderno significa estar em um ambiente que possa levar à aventura, ao sentimento de poder, de felicidade, evolução, que leva à transformação de si mesmo e pressupõe o mesmo para o mundo e que, ao mesmo tempo, significa uma ameaça de destruição daquilo que se tem, do que se conhece e até mesmo o que somos.

Na literatura do período em que operou Svevo havia uma resistência em relação a aceitar as novas teorias científicas como a Psicanálise, pois isso significava a morte do mito latino da Itália grandiosa, da educação de centralidade natural do indivíduo no mundo, conforme impunha a Igreja Católica. Assim, o autor ousou e a psicanálise norteia toda a sua criação poética, não somente aqueles desenvolvidos por Freud, mas também as ideias e conceitos filosóficos como os de Shopenhauer e Nietszch.

Na interpretação de Mário Pizzaglia (1992, p.169):

> Os protagonistas dos romances de Svevo revelam uma crise do personagem que acompanha o sentido da crise da consciência clássico-cristã, do homem, da sua centralidade na vida, na realidade. [...] Em tal sentido, a obra de Italo Svevo está idealmente próxima de Pirandello, de Proust, de Joyce, de Kafka, e ao homem sem qualidades de Musil, porém com suas próprias peculiaridades.[...] Svevo representa a solidão e a não comunicabilidade do homem alienado.

A crise desses personagens, a solidão que os acompanham e insuficiência da comunicação derivada da alienação provocada pelo mundo moderno se intensifica no romance *A consciência de Zeno*.

O diário íntimo, parte final do romance, intitulado “Psicanálise”, tem sua escritura iniciada com a datação de 30 de maio de 1915, após um ano de silêncio, e traz o relato de

vários momentos temporais, permitindo que o personagem-narrador faça reflexões sobre o ato de escrever, sobre momento histórico da Grande Guerra, funcionando como registro dos fatos ocorridos durante sua peregrinação pelo espaço em que circulava. É o relato dos encontros e desencontros neste caminho, conversas e episódios vivenciados por ele, um discurso sobre o cotidiano mediado pelas dificuldades impostas pelo conflito em sua vida particular e em sua rotina, como veremos mais detalhadamente adiante.

Segundo Staiger (1972, p. 54), a diferença entre autobiografia e diário está no fato de que o eu só pode escrever sobre o que já aconteceu, a vida já passada, e o "eu pode ser visto e descrito de um ponto de observação mais alto", já a escrita do diário se presta à recuperação de um passado constituído de horas, com o intuito de compreender. O objeto do diário também é o eu, um refletir sobre si mesmo: "o autor de um diário liberta-se de cada dia, enquanto toma distância e reflete sobre ele".

Zeno, aparentemente, não tinha intenção de publicar suas memórias e diário. Na narrativa, a explicação para a publicação é dada pelo Dr S., no prefácio, também ficcionalizado, que o teria feito por vingança pelo abandono do tratamento pelo paciente, sobretudo pelas declarações feitas no seu diário, desabonadoras sobre a ciência. Parece-nos que a publicação da autobiografia de Zeno, no fundo, não lhe causou desgosto, e reafirmou sua personalidade egoísta e vaidosa, enquanto "autor" de sua história.

A publicação ou não de textos de gêneros pessoais, cuja primeira vocação seria a esfera privada, o recolhimento, afinal, escreve-se para o eu e não para outros leitores, levanta vários questionamentos: há autores que defendem a ideia de que a autobiografia se destina à publicação, já o diário se destinaria ao segredo. Como sabemos através das próprias declarações do autor em vida e em escritos publicados postumamente sobre sua obra, ele desejava ser reconhecido e a rejeição inicial aos seus romances teria causado ao escritor grande desgosto, até mesmo o recolhimento e renúncia à vida literária.

Montanelli e Cervi (2011, 7-8) escrevem que, nos últimos anos do século XIX, a tensão política e social na Itália alcançava seu ponto máximo, com revoltas populares reprimidas violetamentamente pelo aparato militar. Com o assassinato do Rei Umberto I a vinte e nove de julho de mil e novecentos, pelas mãos de um anarquista, desencadeando uma luta aberta e sangrenta, sobe ao trono Vitório Emanuele III. Com isso, há uma notável reforma no quadro histórico. Parte dos dirigentes burgueses percebe que não podem mais permanecer no poder sem efetuar reformas políticas e sociais e intentam um

programa para promover o desenvolvimento econômico de forma a inserir a massa de trabalhadores na vida do Estado unitário, concedendo liberdade de associação a todos os setores sociais e permitindo a implantação de uma luta de classes organizada. Esse processo político foi conduzido por Giovanni Giolitti (1842-1928), com o apoio de grandes grupos eonômicos em formação. Sua atuação lúcida trazia uma modernidade ao país, combatendo os velhos defeitos do costume político italiano, como o clientelismo, o transformismo e corrupção do parlamento. Empenhou-se em modernizar a indústria, mas não efetuou o mesmo em relação agricultura, que não foi favorecida. Seu objetivo era, também, fundar novas bases para o poder da burguesia. Foi figura dominante na política italiana até meados da Primeira Guerra Mundial. Sua habilidade política possibilitou a aprovação de reformas tanto pelo partido socialista quanto pelo partido católico.

No decênio de 1890, Positivismo e Naturalismo entram em crise como ideologia oficial da classe burguesa, assim como o conceito de ciência passa a ser questionado. A descoberta da substancial irracionalidade do real levou os pensadores a refletirem sobre as leis do comportamento do intelecto humano. A racionalidade não estava mais no real, mas no aparato cognoscitivo do homem, nos sistemas de procedimentos e regras que fazem parte do sistema do conhecer.

Voltemos então à relação entre a Psicanálise e a guerra introduzida nesse final da narrativa. É interessante refletir sobre o título dado ao capítulo e relacioná-las às declarações do narrador sobre suas convicções a respeito da ciência do inconsciente, cujo objeto é a "exploração do subconsciente", por meio da psicoterapia.

É a partir desse capítulo do romance que vamos encontrar Zeno em plena guerra, a primeira de âmbito mundial, que durou de 1914 a 1918. Nesse relato vemos como as memórias engendradas pela personagem, suas experiências individuais e coletivas do presente e do passado passam a se relacionar com o conhecimento histórico e com a literatura. Constitui fato significativo que o capítulo de fechamento do romance seja intitulado psicanálise e seu assunto principal seja justamente a Grande Guerra.

A Primeira Guerra Muncial representou o triunfo do nacionalismo, que aumentou desmesuradamente o poder do Estado nacional, sacralizando a nação. Por outro lado, o nacionalismo reforçou o seu caráter de religião laica, consagrada com o sangue de milhões de combatentes, soldados que se sacrificaram impulsionados por uma ilusão de que o conflito seria breve e pela intensa propaganda patriótica que instaurou a ideia de

alistamento espiritual, em torno de uma união sacralizada. Assim, para todas as nações envolvidas, os valores nacionais foram a principal motivação para a adesão à intervenção.

A Grande Guerra terminou com o triunfo das nações e dos estados nacionais, com a promessa de renovação da esperança de uma nova ordem intenacional baseada na pacífica convivência entre as nações livres e independentes, além disso, foi reconhecido o direito de nações da Europa Oriental, que incluíam minorias étnicas.

Sobre a relação entre Nacionalismo e Guerra, Löwy (2000, p. 75) assim se expressa:

> O papel contraditório do nacionalismo é um dos grandes paradoxos da história deste final de século XX. A serviço do imperialismo e das forças reacionárias, a ideologia nacionalista engendrou e legitimou alguns dos crimes mais atrozes deste século: as duas guerras mundiais, os genocídios dos armênios, dos judeus.

Essa afirmação expõe a tragicidade dos resultados das lutas empreendidas a partir do final do século XIX para afirmação da validade da instituição desses conceitos para seus povos e que vêm expostas no epílogo do romance em estudo.

A partir do início do século XX, a humanidade passou a aprimorar sua inteligência para a capacidade de destruição, contudo, isso não aparece formalmente no discurso do narrador ao contar as suas experiências pessoais no dia-a-dia narrado no diário, ou seja, Zeno-narrador não descreve a guerra. A barbárie e o horror produzido pelo conflito, cuja extensão em matéria de quantidade de pessoas mortas motivou o título de A Grande Guerra, aparentemente foram ignorados por Zeno.

Hobsbawm (1995, p. 22-32), confirma essa barbárie ao escrever que o século XX exterminou, em cada uma das guerras produzidas, um número superior a um milhão de soldados combatentes, sem contar o número de civis mortos e isso pode dimensionar o horror característico daquele século. Esse historiador afirma que foi o "século mais assassino", gerando um genocídio sistemático.

A Grande Guerra foi engendrada a partir da primazia e força do capitalismo econômico, na hegemonia da classe burguesa, decorrente das transformações ocorridas nas esferas política e econômica, como já apontamos neste estudo, que acabaram acirrando as disputas internacionais e deflagrando o conflito.

A Itália permaneceu neutra até maio de 1915, exatamente o mês em que Zeno inicia seu diário. Trinta e cinco países engajaram-se no cofronto ao longo de seus quatro

anos de duração. A Itália entrou na guerra ao lado dos Aliados com o propósito de ampliação de seu território, a partir de regiões subtraídas à Áustria-Hungria, intentando garantir o domínio dos territórios que seriam anexados ao seu.

"O século XX foi o mais mortífero de toda a história documentada", escreveu Hobsbawm (2007, p. 21), um período de guerras sequenciais, com poucos lapsos de tempos de paz. O esfacelamento das esferas sociais e a capacidade de destruição humana foram tão devastadores e brutais na Primeira Guerra Mundial, que esse autor (1995, p. 15) forjou o conceito de Breve Século XX.

A intenção dos planos de guerra dos integrantes do conflito era o da maior brevidade possível em matéria de duração, muitos acreditavam que ela teria fim até o final de 1914, o que não aconteceu.

Hobsbawm (1988), afirma que desde o século XIX, os principais países europeus já se apresentavam como potências plenamente burguesas, assim, a Grande Guerra foi caracterizada como um conflito de natureza sociocultural burguesa, contudo, na Itália o universo aristocrático ainda exercia grande domínio, não constituindo, portanto, uma sociedade civil e política plenamente industrial, capitalista e burguesa quando tudo começou. A base da economia italiana ainda era a propriedade fundiária, principal forma de riqueza pessoal e maior fonte de renda. Isso explicaria a paródia em que se constitui o relato da sociedade comercial fracassada entre Zeno e Guido.

No arco de tempo recuperado no diário, Zeno se encontra inesperadamente separado da mulher, que lhe sempre oferecera proteção, refúgio, perdoando-o de seus deslizes matrimoniais, distante do administrador de seus bens e do psicanalista, que o havia declarado curado, porém teria se recusado a lhe devolver seus escritos. Zeno afirma que, depois de conhecer a psicanálise, aprendeu que ela não passa de ilusão, de uma forma de iludir solteironas histéricas, numa clara alusão a Freud, que iniciou seus trabalhos terapêuticos utilizando a hipnose como recurso à cura de histeria, doença que em geral estava associada às mulheres.

Em 15 de maio de 1915, em plena guerra, Zeno e a família passavam uns dias de férias na casa da família em Lucinico, cidade fronteiriça à Itália e Suíça, país que não participou do conflito. Durante um passeio solitário à beira de um rio, Zeno conheceu Teresina e teve mais uma oportunidade de trair a esposa. Em 26 de junho de 1915, de volta a Trieste, afirma que há um mês estava longe da família, pois a esposa e os filhos

estariam em segurança em Turim, e que a guerra finalmente o atingira, pois os cidadãos italianos, como os Olivi e outros empregados tiveram de partir porque foram convocados por um lado ou por outro, conforme suas nacionalidades, mostrando preocupação com a demora em receber notícias deles, conforme trecho abaixo:

> *La guerra mi prese, mi squassò come un cencio, mi privò in una sola volta di tutta la famiglia ed anche del mio ammisratore. Da un giorno all'altro io fui un uomo del tutto nuovo, anzi, per essere più esatto, tutte le mie ventiquattr'ore furono nuove del tutto. Da ieri sono un po' più calmo perché finalmente, dopo l'attesa di un mese, ebbi le prime notizie della mia famiglia. Si trova sana e salva a Torino mentre io già avevo perduta ogni speranza di rivederla*. [190] (SVEVO, 1991, p. 633)

Ao afirmar que a guerra, no entanto, não afetou suas necessidades, que sua vida continuava praticamente normal, enquanto para outras as coisas não eram bem assim, como podemos perceber nas linhas abaixo:

> *Camino per le vie della nostra misera città, sentendo di essere un privilegiato che non va alla guerra che trova ogni giorno quello che gli occorre per mangiare. In confronto a tutti mi sento tanto felice – specie ebbi notizie dei miei – che mi sembrerebbe di provocare l'ira degli dei se stessi anche perfettamente bene*. [191] (SVEVO, 1991, p. 633).

Zeno denuncia as restrições impostas pela guerra às pessoas em suas vidas cotidianas, a angústia daqueles que tiveram de lutar nas frentes de batalhas e até mesmo problemas relativos ao abastecimento de alimentos.

A ironia de Zeno não escapa ao leitor: num diálogo com o camponês, pai de Teresina, ainda em Lucinico, ele afirma que não havia qualquer possibilidade de a Itália entrar na guerra contra a Áustria, justamente no dia 23 de maio, data em que a Itália o fez e, no dia 26, Zeno constata que, em Roma, haviam derrubado o ministério que queria a guerra:

---

[190] A guerra apoderou-se de mim, sacudiu-me como um trapo, privou-me de uma só vez de toda a minha família e até de meu administrador. De um dia para o outro, eu era um homem totalmente diferente, ou, para ser mais exato, todas as minhas vinte e quatro horas foram inteiramente diversas. Desde ontem estou um pouco mais calmo porque finalmente, depois de esperar um mês, tive as primeiras notícias de minha família. Estão sãos e salvos em Turim, quando eu já perdiaas esperanças de revê-los. (SVEVO, 1980, p. 390)

[191] Caminho pelas ruas de nossa mísera cidade, sentindo-me um privileogiado que não vai à guerra e que encontra todos os dias aquilo que lhe agrada para comer. Em comparação com os demais, sinto-me tão feliz. (SVEVO, 1980, p. 391)

> *Vedendolo tanto contento, tentai di renderlo più contento ancora. Amo tanto le persone felici, io. Perciò dissi delle cose che veramente non amo di rammentare. Asserii che se anche la guerra fosse scoppiata, non sarebbe stata combatuta cola. C'era prima di tutto il mare dove era ora di battessero, eppoi oramai in Europa non mancavano dei campi di Battaglia per chi ne voleva.*[192] (SVEVO, 1991, p. 635)

Realmente, grande parte dos combates na Primeira Guerra Mundial, ocorreu no mar e Zeno ironiza ao afirmar que não faltariam campos de batalha. O pai de Teresina, um camponês feliz com sua plantação, localizada na região fronteiriça em que se encontrava, estava preocupado com o fato de ter ouvido falar de que a Itália entraria na guerra e Zeno o leva a concluir que tudo não passava de boato e, portanto, estaria seguro naquele território, quando, na verdade, no local mencionado haveria de se dar intensos combates com inúmeros mortos, num espetáculo de carnificina sem igual.

Embora tenha tranquilizado o agricultor, Zeno demonstra preocupação, pois assinala que talvez fosse melhor que ele e a família retornassem a Trieste ou fugissem para mais longe, em direção ao oriente ou ocidente, uma vez que, segundo ele, era impossível prever que rumo tomaria as ações políticas da Itália, se haveria um governo que levasse em conta as necessidades dos cidadãos comuns. Denunciando, dessa forma, a fragilidade das estruturas governamentais italiana e as incertezas sobre a extensão dos tentáculos do conflito.

Em relação à luta que se travava entre as potências, Hobsbawm (1995, p. 33) esclarece que, para os alemães, que lutavam ao lado do império austro-húngaro e Turquia, foi uma batalha que envolveu dois milhões de combatentes, com um milhão de mortos. Uma terrível maquinaria de massacre formada por "homens frente a frente, divididos por barricadas, trincheiras de sacos de areia, sob os quais viviam como - e com - ratos e piolhos". No entanto, pouco tempo antes do conflito, as pessoas não poderiam imaginar nada disso, conforme podemos observar no trecho abaixo:

> Enquanto a Europa burguesa, em crescente conforto material, rumava para a catástrofe, observamos o estranho fenômeno de uma burguesia, ou pelo menos de parte significativa de sua juventude e de seus intelectuais, a mergulhar de bom grado e até com entusiasmo no abismo. Todos conhecem o caso dos rapazes [...] que saudaram a irrupção da Primeira

[192] Vendo-o tão contente, tratei de fazê-lo ainda mais feliz. Gosto de ver as pessoas felizes. Por isso falei coisas de que verdadeiramente não gosto de recordar. Afirmei-lhe que, mesmo no caso de rebentar a guerra, os combates não se travariam ali. Em primeiro lugar haveriam de bater-se no mar, e na Europa não faltavam campos de batalha para quem quisesse. (SVEVO, 1980, p.393),

> Guerra Mundial como se fosse amor à primeira vista. [...] "Só a guerra", escreveu o futurista italiano Marinetti, "sabe rejuvenescer, acelerar e afiar a inteligência humana, alegrar e arejar os nervos, libertando-nos do peso do fardo cotidiano e dando sabor à vida e talento aos imbecis". [...] Não faltaram intelectuais mais velhos que, também eles, saudaram a guerra com manifestos de regozijo e orgulho, que, aliás, alguns deles viveram o bastante para lamentar. (HOBSBAWM, 2014, p. 295)

Movidos por esse entusiasmo, não foram poucos os homens, nos mais diversos países, que se ofereceram voluntariamente para a luta, conquistados pelo discurso nacionalista. Muitos voltaram mutilados, com suas mentes perturbadas, seja pelo sofrimento a que foram submetidos, ou subjugados pelo sentimento exacerbado de ligação a uma nação e que por ela deveriam doar suas vidas, caso exemplar de Adolf Hitler.

Zeno observava a aparência e a qualidade dos armamentos que os soldados alemães portavam ao encontrar com um pelotão em marchava na direção a Lucinico, descrevendo-os como "*non giovini e vestiti ed attrezzati molto male. Da loro fianco pendeva quella che noi a Trieste dicevano la Durlindana, quella baionetta lunga che in Austria, nell'estate del 1915, avevano dovuto levare dai vecchi depositi*".[193] (SVEVO, 1991, p. 635)

Se os armamentos alemães não eram os mais modernos, na visão de Zeno, Montanelli e Cervi (2000, p. 24) afirmam que, em número de homens, o exército italiano superava o austríaco, no entanto, em matéria de armamento e de experiência, essa superioridade se transformava em escassez. O número de metralhadoras, então arma moderna e eficiente, nas mãos dos italianos também era muito menor. Quanto ao uso de bombas, muitos soldados italianos foram mortos ou mutilados apenas durante o treinamento de lançamento. Além disso, faltavam fuzis porque a indústria não produzia o suficiente e, assim, houve necessidade de se lançar mão de artilharia fabricada há mais de quarenta anos. Os historiadores acima mencionam o fato de que muitos oficiais tiveram de adquirir armas com dinheiro do próprio bolso e, nos primeiros combates, participaram desarmados. Situação que foi solucionada alguns meses depois com a ajuda da França.

Quando se encontra com um batalhão de soldados, Zeno se mostra incomodado com o cheiro que emanava deles, "azedo", daí o uso epítetos como "mamelucos",

[193] Nada jovens e com fardamento e apetrechos ordinários. Pendia-lhes da cintura aquela baioneta longa que em Trieste chamávamos de *durlindana* e que os austríacos no verão de 1915, devia ter exumado de velhos depósitos. (SVEVO, 1980, p.394).

"toupeira", para referir-se a eles. Orgulhosamente, afirma que "*era una barbarie d'essere costretto di trattare con un tomo símile*[194] (SVEVO, 1991, p. 636). Indigna-se ao imaginar ser ofendido, sem ter feito qualquer provocação. Apesar de tudo, considera desnecessário inquietar-se, simplesmente acelera o passo para "*per arrivare finalmente al mio caffelatte*"*[195]* (SVEVO, 1991, p. 635).

Orgulhoso e confiante desconsidera a sugestão do soldado que o interpelou durante sua tentativa de voltar para Trieste, aconselhando-o a fazê-lo sem passar por Lucinico, para sua segurança, simplesmente porque, a seu ver, não poderia fazer a viagem vestido informalmente como estava. Para ele, seria uma afronta fazer a viagem sem a vestimenta formal de um burguês de então, norma rigorosamente seguida por aquela sociedade.

Já em relação aos soldados italianos que partiram para a guerra, Zeno, na mesa data, 26 de maio, quando se encontra num trem em direção a Trieste, em certo momento, ele, que o tempo todo se queixava de sentir fome, de não ter tomado seu costumeiro café da manhã, transcreve seus pensamentos sobre a guerra: "*Invece quel giorno la grandezza dell'avvenimento storico cui avevo assistito, m'imponeva e m'induceva alla rassegnazione*" [196] (SVEVO, 1991, p. 638), relatando o ponto de vista dos austríacos sobre os italianos e como esses soldados, que lotavam outros trens em direção à Itália, partiam alegres e felizes à luta, impregnados pelo sentimento de amor à pátria, sentimento que os italianos não possuíam, pois não viam sentido em lutar por um governo cuja língua nem mesmo compreendiam, e "por um Estado que não consideravam seu" (HOBSBAWM, 1995, p. 36).

No excerto abaixo se observa essa questão:

> *Dalla frontiera verso le quale tendevo il mio orecchio non veniva alcun suono di combattimento. Noi eravamo fermi a quel posto per lasciar passare un otto o nove treni che scendevano turbinando verso l'Italia. La piaga cancrenosa (come in Austria si appellò subito la fronte italiana) s'era aperta e abbisognava di materiale per nutrire la sua purulenza. E i poveri uomini vi andavano sghignazzando e cantando. Da tutti quei treni uscivano i medesimi suoni di gioia o di ebbrezza*.[197] (SVEVO, 1991, p. 638)

---

[194] Era uma barbaridade tratar com um tipo semelhante. (SVEVO, p. 395-396)
[195] Para chegar finalmente ao meu café da manhã. (SVEVO, 1980, p. 394)
[196] Nesse dia, ao contrário, a grandeza do acontecimento histórico a que eu assistia, impunha-me e induzia-me à resignação. (SVEVO, 1980, p.399)
[197] Da fronteira para a qual assestava meu ouvido, não me chegava qualquer sinal de combate. Havíamos parado naquele sítio para dar passagem a uma composição que arrastava oito ou nove vagões, subindo vertiginosamente em direção à Itália. A *chaga cancerosa* (como na Áustria logo se chamou a frente

Vê-se, nesse trecho, que os soldados são movidos pelo espírito nacionalista e patriótico, mas, a visão de Zeno, porta-voz de seu criador Svevo, sobre os combatentes austríacos e italianos se mostra ironicamente piedosa e humanitária, ou seja, o que ele enxerga são duas frentes unidas num mesmo destino, mostrando que a suposta superioridade de uma nação sobre a outra seria apenas uma questão de poder econômico que permitisse a aquisição de armamento moderno e eficaz.

Segundo Moloney (1998, p. 99), o porto triestino, em 1915, embora ainda fosse o principal do império austro-húngaro, estava em declínio. A população de língua italiana era numerosa, muitos deles engajados no patriotismo italiano e apoiavam a guerra considerando-a como uma forma de dar um ponto final ao *Risorgimento* e, assim, embora muitos cidadãos italianos tenham sido afastados, grande quantidade de homens se uniu ao exército italiano, como o próprio futuro genro de Svevo.

Em 24 de março de 1916, nove meses após os relatos acima, Zeno afirma que não escreveu nesse período, que está curado, finalmente e que gostaria de comunicar ao Dr. S. que foi o comércio que o curou. Condição resultante de sua dedicação ao comércio e a investimentos especulativos, conforme podemos observar nesta passagem:

> *Dapprima m'ero messo, secondo l'antico costume in época di guerra, a convertire tutto il patrimonio in oro, ma v'era una certa difficoltà di comprare e vendere dell'oro. L'oro per cosi dire liquido, perché più móbile, era la mercê e ne feci incetta. Io effettuo di tempo in tempo anche delle vendite ma sempre in misura inferiore agli acquisti*.[198] (SVEVO, 1991, p. 640)

Dessa forma, Zeno tira proveito da guerra e enriquece mais ainda, tornando-se saudável, porque se sente plenamente inserido no sistema político-econômico dominante. A guerra constitui oportunidade de negócios e lucros para muitos integrantes da esfera capitalista. Haja vista que a empresa do sogro de Svevo de verniz marítimo não foi

---

italiana) estava aberta e precisava de matéria para nutrir sua purulência. E os pobres homens para lá partiam a rir e a cantar. De todos aqueles vagões vinham os mesmos sons de alegria e ebriedade. (SVEO, 1983, p.399, grifo nosso)

[198] A princípio, seguindo costume em época de guerra, tratei de converter todo o meu patrimônio em ouro, embora houvesse certa dificuldade em comprar e vender ouro. O ouro, por assim dizer liquido, porque mais móvel, era a mercadoria e tratei de açambarcá-la. Efetuo de tempos em tempos algumas vendas, mas sempre em quantidades inferiores às adquiridas. Porque comecei no momento propício, minhas compras e vendas foram tão oportunas que me fornecerm os grandes meios de que necessitava para adquiri-las. (SVEVO, 1980, p.401)

fechada pela autoridade austríaca e lucrou muito com o conflito, impulsionada pela guerra naval que se tornou global, conforme registra Moloney (1998, p. 99).

Hobsbawm (1988, p. 37) afirma que, nesse contexto, o capitalismo se desenvolveu assustadoramente, fortaleceu-se a economia mundial, que estimulou a concorrência econômica. Uma "grande nação" deveria ter também uma "grande economia" e o jogo diplomático internacional passou a exigir "alianças" entre as nações, o que acontece até hoje.

Podemos concluir desse relato, especialmente o fechamento do romance, no qual o personagem-narrador conclui que somente uma catástrofe provocada pelas invenções humanas voltadas para a destruição poderia devolver a vida ao Planeta, que Svevo desmitifica todo e qualquer heroísmo gerado pela imaginação humana.

Por trás do mundo ficcional criado por Svevo, marcado pela ironia, algumas vezes dolorosa, outras, sorridente, as incertezas permanecem. Inspiramo-nos em Hosbsbawm (2014, p. 514) para indagar: viveremos algum dia num mundo onde todos possam se livrar das necessidades materiais, da fome ou do medo da destruição do Universo, da volta à barbárie? A humanidade, algum dia, encontrará a terra prometida?

5. Conclusões

Iniciamos nosso estudo percorrendo o caminho histórico do fenômeno literário, fator primordial da experiência humana, por sua dimensão inventiva, derivado da fantasia e da imaginação representado na Formação da literatura e da língua nacional italiana, com a consciência de que seria muito difícil padronizar com segurança o conhecimento da matéria dada a sua amplitude e complexidade.

A hipótese de trabalho, fundamentada no que Linda Hutcheon denominou de "Metaficção historiográfica", buscou evidências de que a evolução no processo de escrita sveviana, por meio de uma relação intertextual e paródica com as tradições literárias da Itália que tinham o objetivo de construir o sentimento de patriotismo e identidade nacional para os italianos, montou um quadro de questionamento desses conceitos, a partir da criação de personagens, situações, tempos e espaços que problematizam o sentido de "Pátria", atrelado ao conceito de Nação.

Partimos da premissa de que, por meio da paródia, o autor realiza um jogo intertextual com o passado, revisitando e, ao mesmo tempo, subvertendo-o pelo humor e pela ironia. Assim, acreditamos que, como Metaficção historiográfica, os textos dos romances se oferecem como discursos que entrelaçam as funções do literário, do histórico e do teórico. Por meio de narrativas que mostram personagens em crise de identidade, ("eu") fracionados, fracassados e contraditórios, Italo Svevo evidenciou o caráter fragmentário não só da arte, mas do sujeito moderno instalado num mundo em transformação.

Percorrendo os caminhos da vida e obra de Italo Svevo, Ettore Schmitz na vida real, escolhemos abordar passagens de seu viver neste mundo que, de uma forma ou de outra, foram representadas em suas obras, numa escritura marcada pela ironia, não sem um viés humorístico, herdado de sua condição de judeu assimilado que nasceu e viveu num território fronteiriço, numa cidade mediterrânea, a Trieste submetida ao Império austro-húngaro, origem de seu sentimento de marginalidade. Verificamos que os estudos da juventude na Alemanha contribuíram para a formação cultural do futuro escritor e, sobre o decantado limite do seu conhecimento da língua italiana, para vencer por si mesmo essa barreira, aprender um italiano que lhe permitisse realizar as suas ambições literárias, tornou-se autodidata, frequentando assiduamente a Biblioteca Cívica de Trieste,

onde entrou em contato com autores da tradição literária italiana e da Europa, que exerceram grande influxo em sua obra.

Tais observações biográficas possuem especial importância na medida em que são representadas de forma transfigurada em vários de seus escritos literários, por exemplo, a questão da língua italiana e os dialetos: falar, escrever, compreender, ensinar, aprender, como pudemos constatar nos romances.

A ânsia de Svevo pela escritura literária o levou a experimentar procedimentos narrativos distantes dos tradicionais, embora, como vimos, haja ecos da tradição literária, não apenas italiana, perpassando seus textos, num diálogo constante entre presente e passado.

A história da língua nacional italiana, fundamental para a compreensão da própria literatura e esta, extremamente relevante para o entendimento da sociedade e de sua História, guiou nosso olhar para alguns dos maiores escritores da literatura italiana, que figuram na gênese e desenvolvimento dela mesma e da constituição da nação: unidos num mesmo destino, quem sabe.

Na sequência, tendo como foco o estudo do herói no *corpus* indicado, nos voltamos para as origens do herói mitológico, buscando nas fontes grega e latina a sua constituição, características, funções e finalidades. Assim, vimos que, na origem, esse mito se liga aos deuses e mortais, considerados tanto seres humanos como divindades. No entanto, verificamos também que seu nascimento se deve, sobretudo, à criação poética e artística. Concluímos, então, com base nos teóricos estudados que, de qualquer forma, ele se constitui num arquétipo que sobrevive no mundo moderno, com a função de suprir nossas deficiências psíquicas e emocionais. Todos eles, independentemente de sua mitologia originária, possuem um perfil universal e seguem um modelo exemplar.

Nesse percurso, chegamos ao herói nacional fundado e mitificado pela literatura. Herói que, investido de valor simbólico, representa o modelo a ser seguido, pois sua missão é a de regenerar a sociedade corrompida. O arcabouço teórico engendrado pelo mito do herói mitológico e nacional figura na base de nossa trajetória de leitura analítica dos romances *Uma vida*, *Senilidade* e *A consciência de Zeno*, então em chave anti-heróica.

Concluímos que Svevo, movido pelo seu sarcasmo pungente, construiu protagonistas que se constituem em antimodelo, pois eles não possuem qualquer traço do

caráter de alteridade inerente à condição heróica. São protagonistas sem força de vontade, abúlicos que dilaceram a perspectiva de retorno ao mito da sociedade primordial, perfeita e incorruptível. Visualizamos na trajetória dos protagonistas dos romances traços subvertidos do modelo heróico de antiga memória, evocados por meio da paródia e que a intertextualidade constitui o motor de sua escrita metaficcional.

Na sequência, expusemos como pensadores do século XIX e XX traçaram o complexo percurso de análise do tema da fundação da nação, do nacionalismo e da identidade nacional, verificando que a ideia de nação italiana surgiu com certo atraso em relação a outros países europeus, fundamentada no célebre mito literário encarnado em Dante, Boccaccio e Petrarca, e que, quando se instalou, não levou em consideração os anseios e necessidades do povo, tendo-se tornado patrimônio da elite intelectual, nem sempre coesa em torno de um projeto homogêneo de nação para a Itália.

Salientamos, com base em estudos do tema da identidade, a particularidade do caso italiano, atribuída à tardia unificação política; à herança do patrimônio cultural latino; às diferenças econômicas entre o Norte e o Sul da península; à historica centralidade da sede da Igreja Católica em Roma, detentora de grande organismo espiritual e a questão da língua não unificada. Ao refletirmos sobre os conceitos de nação e nacionalismo implantado pelo liberalismo, verificamos que, o conjunto de elementos do protonacionalismo, como a ideia de consentimento e de reconhecimento, a partir de uma história comum ao povo, onde todos se reconheçam: a língua, a etnicidade e a religião, não se encaixaram muito bem no caso italiano, devido às diversas etnias historicamente radicadas na Península, à multiplicidade dialetal e à crescente descrença em relação à religião.

Esses escritos orientaram nossas análises dos romances, a partir dos quais constatamos a maneira paródica e dessacralizadora como são abordados temas caros à formação da identidade nacional italiana, tais como a herança latina, de triunfo, glória e derrota; a igreja e a religiosidade; a família; o caráter do italiano, ou seus estereótipos; a questão da língua toscana: tomada como nacional e os dialetos, verificando que estes últimos resistem a qualquer tentativa de submissão, pois têm suas raízes fincadas na História e encarnam valores profundos.

Vimos nos romances e mais explicitamente no último, a representação do (estereó) tipo italiano, falante, alegre, amante do prazer, sua superficialidade e desinteresse pelos

assuntos sérios, a falta de compromisso, o (des) apego à família, o trabalho, a ligação com o catolicismo, a falta de comprometimento com a moral exigida pela Igreja Católica e o (des) compromisso em relação à sua prática, ao comportamento.

Em *A consciência de Zeno* constatamos que o personagem-narrador, durante todo o percurso narrativo manteve um discurso contraditório e ambíguo, pleno de polifonia e inversões, especialmente no que se refere à verdade, apresentando-a de forma multifacetada, além da excepcional ironia sempre presente em suas análises de pensamentos, sentimentos e na caracterização dos personagens, possivelmente por estar inserido em uma sociedade do mesmo teor. Movido pelo remorso ou pela consciência, no epílogo de seu texto, mostra total desencanto e descrédito em relação ao futuro da humanidade.

A obra problematiza e questiona o caráter cultural e histórico do conceito de nacionalismo, destronando a visão identitária una. O personagem Zeno sintetiza a sua própria visão realista para a explicação do comportamento social, um rico burguês inapto e incapaz de instalar em si mesmo um eu inteiro, completo, mostrando, ao contrário, uma identidade múltipla e fragmentada, num contexto sociocultural cada vez mais nacionalista, origem das disputas que culminaram na Primeira Guerra Mundial.

Nosso trabalho, refletindo sobre as origens dos conceitos de nação, nacionalismo e identidade nacional, privilegiando a questão italiana e a análise das obras *Uma vida*, *Senilidade* e *A consciência de Zeno*, mostrou como o autor coloca em xeque verdades cristalizadas sobre eles, a partir de uma estratégia discursiva literária que aborda a singularidade ou a anomalia do caso italiano, construindo narrativas que tocam na ferida da italianidade, mostrando que ela não pode ser considerada homogênea ou una, muito menos ser vista como um dado estável e imóvel ao longo da História.

Svevo, ao retratar a vida desses protagonistas, evoca também a história de sua nação, ainda incompleta, comunicando-nos o esforço necessário para superar valores vigentes estabelecidos no contexto sociopolítico cultural em que habitava, considerando a marginalidade dos habitantes do território triestino, ao mesmo tempo, fazendo com que o leitor possa refletir sobre a formação dos estereótipos divulgados sobre o caráter do italiano, não só os oriundos da visão dos outros, mas também a deles mesmos.

Concluímos que os protagonistas de suas histórias são classificados como anti-heróis porque deles nada há a imitar, por não possuírem nem o caráter nem a coragem

esperada para se constituírem, por exemplo, no modelo divulgado por D'Annunzio, assim como não se enquadram no perfil mítico do herói épico, herdado da tradição, tomado como ponto de partida para a fundação da nacionalidade italiana. Não são heróis porque são incapazes de grandes feitos, inaptos por não conseguirem se integrar à vida moderna, instaurada pelas transformações sociais movidas pelas revoluções em todos os Estados europeus a partir das Revoluções Francesa e da Americana, cuja ideologia se espalhou pelo mundo. Além do mais, os heróis svevianos são individualistas, lutam pela própria sobrevivência, trazem em si uma dose espetacular de realismo, pessimismo e negativismo que os afastam de qualquer orientação simbólica.

Ao abordar questões que marcaram a formação da identidade nacional Italiana, estabelecidas como verdades absolutas ou estereótipos, os romances oferecem nova leitura do heroísmo literário, pois, confrontado com o modelo humano, o herói mitizado pela literatura não passa de símbolo, portador de valores e ideais que não encontram meios de se enquadrar na realidade social e cultural de uma nação.

Italo Svevo se aventura por um caminho que esbarrou em novos formatos, por meio de narrativas que desmitificam definitivamente os modelos da tradição literária, apontando para o caráter artificial do heroísmo identitário imposto ao povo do qual se sentia parte. O estilo paródico e humorístico dos textos, a par de uma linguagem original, faz um contraponto entre o antigo e o novo, instalando sua poética na modernidade, pois a evolução estilística de Svevo contribuiu para a redefinição do gênero romanesco, tangenciando a condição pós-moderna.

6 BIBLIOGRAFIA

6.1 OBRAS DE ITALO SVEVO

SVEVO, I. **Tutti i romanzi e i racconti**. Roma: Newton, 1991.

___. **A consciência de Zeno**. 2ª ed. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980

___. **Senilidade**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

___. **Uma vida**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Nova Alexandria/Instituto Cultural Italo-Brasileiro/Instituto Italiano de Cultura, 1993.

6.2 SOBRE ITALO SVEVO E SUAS OBRAS

AAVV. **La coscienza di Svevo**. Trieste: Biblioteca Statale e Palazzo Costanzi, 2003.

ALBERTOCCHI, G. "Lingua e dialeto nella coscienza di Zeno." **Quaderns d'Italia 7**, Università de Girona, 2002, p. 75-89.

APIH, E. La società triestina negli anni di Svevo. In: PETRONIO, G. **Il caso Svevo**. Palermo: Palumbo, 1988, p. 9-36.

APOLLONIO, U. In: **Italo Svevo**. **Saggi e Pagine Sparse**. A cura e con prefazione di Umbro Appolonio. Italy: Arnoldo Mondadori Editore, 1954.

ASOR ROSA, A. **Storia della letteratura Italiana.** 1. ed. Firenze: La nuova Italia, 1985.

BINNI, W. D. **Fogazzaro a Moravia**: I classici italiani nella storia della critica. Vol. III. Firenzi: La Nuova Italia, 1977. p. 137-149.

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

BORGES, C. V. M. **O percurso evolutivo do narcisismo literário em *Uma vida, A consciência de Zeno* e capítulos esparsos, de Ítalo Svevo**. Tese (doutorado). Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2013. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/106336.

BOSI, A. "Uma cultura doente?" O Estado de São Paulo. São Paulo, 6/ maio/1967, supl. p. 5

BROMBERT, V. **Em louvor de anti-heróis**: figuras e temas da moderna literatura europeia. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CALLIFANO, M. B. Svevo e il nuovo romanzo europeo: la strategia dell'anti-eroe, In: ____. (a cura di) **Modelli e stili di conoscenza nella scienza e nell'arte del novecento**. Firenze: Olschki, 2000.

CASTELAN, I. C. **Zeno Cosini, uma identidade possível?** 2008. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CASTRIS, A**.** I. **Il decadentismo italiano**: Svevo, Pirandello, D'Anunzzio. Bari: Laterza, 1989.

CASTROVILLI, E. **Storia del romanzo psicologico**. Il novecentop italiano da Svevo a Lazzaro. Roma: Bel-Ami Edizioni, Roma, 2009.

CAVAGLION, A. **Italo Svevo**. Bruno Mondadori: Milano, 2011.

CECCHI, E.; SAPEGNO, N. **Storia della letteratura italiana**. Itália: Garzanti, 1987.

CLAAR, M. P. **Guida alla lettura di Svevo**. Milano: Mondadori Editore, 1986.

CONTINI, G. **Il romanzo inevitabile**: temi e tecniche narrative nella Coscienza di Zeno. Milano: Mondadori, 1983.

DEBENEDETTI, G. **Italiani del Novecento**. Firenzi: Giunti, 1995.

____. **Il romanzo del Novecento**. Milano: Garzanti, 1987.

DIREZIONE GENERALE PER I BENI LIBRARI E GLI ISTITUTI CULTURALI. **La coscienza di Svevo**. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2003.

GENCO, G. F. **Italo Svevo: Tra psicoanalisi e letteratura**. Napoli: Alfredo Guyida Editore, 1998.

GHIDETTI, E. **Italo Svevo. La coscienza di um borghese triestino.** Roma: Riuniti, 1992.

GUGLIELMINETTI, M. **Il romanzo del Novecento italiano**. Strutture e sintassi. Roma: Editori Riuniti, 1986.

JOSSA, S. **Un paese senza eroi**. L'Italia da Jacopo Ortiz a Montalbano. Roma-Bari: Editori Laterza, 2013.

KRYSINSKI, W. La coscienza, l'alterità e il discorso della narrazione in Italo Svevo**.** In: **La coscienza di Svevo**. Roma -= Complesso dei Dioscori – 21 novembre 2002.

LA MONACA, D. **Poetica e scrittura diaristica: Italo Svevo, Elza Morante.** Palermo:

Salvatore Sciascia Editore.

LAURETIS, T, de **La sintassi del desiderio**: struttura e forme del romanzo sveviano. Ravenna: Longo Editore, 1976.

LAVAGETTO, M. **L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo**. Torino: Einaudi, 1986.

LUNETTA, M. **Invito alla lettura di Svevo**. Torino: Mursia, 1976.

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

LUZI. A. "*Una vita*: verso il moderno. Dalla scrittura realística alla crisi del soggetto". In: ___. **Italo Svevo tra moderno e postmoderno**. Ravena: Longo Editore, 1995

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

MATTEI, A. Italo Svevo/Ettore Schimitz: Il disagio della modernità. In: DIREZIONE GENERALE PER I BENI LIBRARI E GLI ISTITUTI CULTURALI. **La coscienza di Svevo**. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2003.

MOLONEY, B. **Italo Svevo narratore**. Lezioni triestine. Gorizia: Libreria Editrice Goriziana, 1998.

NANETTI, M. L'edizione (im) possibile. Il rapporto tra Italo Svevo e gli editori italiani. In: DIREZIONE GENERALE PER I BENI LIBRARI E GLI ISTITUTI CULTURALI. **La coscienza di Svevo**. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2003. p. 113-125

PAZZAGLIA, M. **Scritori e critici della letteratura italiana**: Ottocento e Novecento. Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria. 3 ed. Bologna: Zanichelli Editore, 1992.

PALUMBO, M. **Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo**. Roma: Carocci, 2007.

PRADO, A. In: SVEVO, I. **Uma vida**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Nova Alexandria/Instituto Cultural Italo-Brasileiro/Instituto Italiano de Cultura, 1993. Prefácio, p. 5-10.

RAMOS, M. C. T. **A representação em Memórias Póstumas de Brás Cubas e A consciência de Zeno**. Tese (doutorado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2001.

SALINARI, C.; RICCI, C.; SERRI, G. **Il Novecento italiano**: cultura e letteratura. Roma: Laterza, 1983.

SANCHES, M. T. N. **Memórias póstumas de Brás Cubas e A consciência de Zeno**: representações históricas da sociedade brasileira e italiana. Dissertação (Mestrado). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio

Preto. 2003.

SAVELLI, G. **L'ambiguità necessária**: Zeno e il suo lettore. Milano: Franco Angeli, 1998.

SPAGNOLETTI, G. **Storia della letteratura italiana del novecento**. Milano: Newton, 1991.

____. **Svevo**: **da Una vita a La coscienza di Zeno**. Modena Mucchi, 1991.

SPRANZI, A; BUZZI, F. A. **Il Segreto di Zeno**. **Interpretazione de La coscienza di Zeno**, **di Italo Svevo**. Milano: Unicopli, 2008.

SQUAROTTI, G. B. **Literatura italiana**: **linhas**, **problemas**, **autores**. (org.) Giorgio Barbieri, com a colaboração de Marco Cerrutti [*et al*]. Tradução de Nilson Carlos Moulin Louzada, Maria Betânia Amoroso, Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Nova Stella – Instituto Cultural Ítalo Brasileiro, EDUSP, 1989.

STASI, B. **Svevo**. Profili di storia letteraria, Il Mulino, Bologna 2009.

VITTORINI, F. **Guida alla Coscienza di Zeno**. Roma: Carocci, 2003.

VANROLSEM, S. La lingua e il problema della lingua in Svevo: una polimorfia che non piacque. In: **Italo Svevo Sscrittore Europeo**. Atti del convegno Internazionale (Perugia 18-21 marzo 1992). Università per stranieri di Perugia. A cura di N. Cacciaglia e L. Fava Guzzetta. Firenze: Lo S. Olschki Editore. MCMXCIV.

6.3 OBRAS SOBRE TEORIA DA LITERATURA E LINGUÍSTICA

ALVAREZ, R. H. "O autor implícito e a instauração da ironia em Memórias póstumas de Brás Cubas." **Stylos**, São José do Rio Preto, v. 1, p. 135-155, 2000.

ALIGHIERI, D. **La divina commedia**. Introduzione e il commento di Eugenio Camerini. Milano: Casa Editrice Sonzogno, s/d.

___. **A Divina Comédia**. Tradução, prefácio e biografia de Cristiano Martins. 4ª ed Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1984. Primeiro Volume: Inferno

___. **Vita nuova**. A cura di M. Barbi. Firenzi: Bemporad, 1932.

___. **Tutte le opere**. Roma: Grandi tascabili economici. 1997.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

___. **A política**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AUERBACH, E. **Mimeses**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACCEGA, M. A. **Palavra e discurso**: história e literatura. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

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

___. **Questões de literatura e estética**. (a teoria do romance). Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1990.

BEMBO, P. **Prose della volgar lingua**. (1470-1547). Carlo Dionisotti. Torino: Unione Tipografico-editrice torinese, 1931.

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

BOOTH, W. C. **The rhetoric of fiction**. Chicago: University, 1961.

BRAIT, B. (Org.) **Ironia em perspectiva polifönica**. Campinas: UNICAMP. 1996.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2010. 3 v.

BRELICH, A. **Gli eroi greci**. Um problema storico-religioso. Roma: Edizioni Ateneo & Bizzarri, 1978.

CÂMARA JR., J. M. **Princípios de linguística geral**. 4 ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1974.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

___. **As transformações do mito através do tempo**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1990.

___. **O poder do mito**; com Bill Moyers. (Org.) Betty Sue Flowrs. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Associação Palas Athena, 1990.

CARVALHO, A.L. C. de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

DE SANCTIS, F. **Storia della letteratura italian**a. Roma: Newton & Compton Editori, 1997.

DE MAURO, T. **Storia linguistica dell'Italia unita**. Roma: Laterza, 1983.

D’ONOFRIO, S. **A literatura Ocidental**: autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 1990.

___. **Da Odisseia ao Ulisses** (a evolução do gênero narrativo). São Paulo: Duas cidades, 1981.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Tradução de Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

___. **Aspectos do mito**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1963.

___. **O mito do eterno retorno**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1969.

FOUCAULT, M. **Foucault e os domínios da linguagem**: discurso, poder, subjetividade. São Carlos: Clara Luz, 2004.

GARGIULO, M. M. Alessandro Manzoni e a questão da língua italiana. In: **Vida e Obra de Alessandro Manzoni**. Ensaios. BRASIL. Instituto Nacional do Livro. Brasília.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**: ensaio de método. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro. Lisboa: 70, 1985.

____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschemer. São Paulo: Editora 34, 1999, 2 v.

JAMESON, E. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter L. Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

LANDOWSKI, E. **Presenças do outro**. Tradução de Mary A. Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LANUZZA, S. **Storia della lingua italiana**. Roma: Tascabili Economici Newton, 1994.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2009.

LUKÁKS, G. **Teoria do romance**. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s/d.

MALINOWSKI, B. **Magia**, **ciência e religião**. Tradução de Maria Georgina Segurado. Lisboa: 70, 1984.

MARTINS, C. A vida atribulada de Dante Alighieri. In: ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. Tradução, prefácio e biografia de Cristiano Martins. 4ª ed., Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1984. Primeiro Volume: Inferno.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ORLANDI, E. P. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2000.

PIRANDELLO, L. **O humorismo**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martins Claret, 1954.

___. **A República**. Bauru: EDIPRO, 1994.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Pautrlo: Cultrix, 1974.

PROPP, W. I. **Morfologia do conto**. Tradução de Jaime Ferreira e Victor Oliveira. Lisboa: Veja, 1983.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SIGNORINI, I. **Língua (gem) e identidade**. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. (Org.) Charles Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. Tradução de Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1971.

SORGE, P. Cronache romane In: **D'annunzio, G**. A cura di Paola Sorge. Roma: Newton Compton Editori, 1995.

SQUAROTTI, G. B. **Letteratura italiana**: lineamenti problemi autori. Messina: G. D'Anna, 1987.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TACCA, O. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

TÁVOLA, A. da. **Comunicação é mito**: televisão em leitura crítica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 11-31.

VERNANT, J. P. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Ísis Lana Borges. São Paulo: Difel, 1972.

VERNANT, J.P. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VIVAI, C. B. S. **Uma leitura do *De vulgari eloquentia* de Dante Alighieri**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. São Paulo: 2009.

WHITE, H. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a Crítica da Cultura. Tradução de Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

6.4 OBRAS SOBRE HISTÓRIA E IDENTIDADE

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas.** Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ARENDT, H. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BECHELLONI, G. (a cura di). **Identità italiana e modernizzazione**. Percorsi controversi. Roma: Il Campo, 1991.

BERTELLI, S. (a cura di). **La chioma della Vittoria**: scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla Seconda Repubblica. Firenze: Ponte alle Grazie, 1997.

BOLLATI, G. **L'Italiano**. Il carattere nazionale come storia e come invenzione. Torino: Einaudi, 1983.

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. 12ª ed. São Paulo: Atica, 2000.

___. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

DELLA LOGGIA, E. G. **L'identità italiana**. Bologna: Il Mulino, 1998.

FERRAROTTI, F. **L'Italia tra storia e memória**. Appartenenza e identità. Roma: Donzelli editore, 1997.

FERRUCCI, F. **Nuovo discorso sugli italiani**, con Il Discorso sopra lo stato presente degli italiani di Giacomo Leopardi. Milano: Mondadori, 1993.

GALASSO, G. **L'Italia nuova, l'Italia s'è desta.** Tradizione storica e identità nazionale. Roma: Edizione di Storia e Letteratura, 2012.

___. Lo Stato e la nazione: alcune premesse per un esame del caso italiano. In: Bertelli, S. **La chioma della vittoria.** Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla seconda Republica. A cura di Sergio Bertelli. Firenze: Ponte Alle Grazie, 1997.

GENTILE, E. **Né Stato né Nazione. Italiani senza meta**. Roma-Bari: Editori Laterza, 2013.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lauro. 3 ed. DP & A Editora. Rio de Janeiro: 1999.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 2ª ed. Editora Paz e Terra S.A. Rio de Janeiro: 1997.

HOBSBAWM, E. **Era dos extremos - O breve século XX**: 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. Cia das Letras, São Paulo: 1995.

___. **Globalização**, **democracia e terrorismo**. Tradução de José Viegas. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

___. **Nações e Nacionalismo**. Desde 1780. 5 ed. Tradução de Maria Celia Paoli/Anna Maria Querino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

___. **A era dos impérios: 1875-1914**. Tradução de Sieni Maria Campos/Yolanda Steidel de Toledo. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

LEOPARDI, G. Il discorso sopra lo stato presente degli italiani. In: FERRUCI, F. **Nuovo discorso sugli italiani**. Milano: Mondadori, 1993.

LÖWY, M. **Nacionalismo e internacionalismo**: da época de Marx até nossos dias. Tradução de Carmen Cacciarro e Valéria Coelho da Paz. São Paulo: Xamã, 2000.

MACHIAVELLI, N. Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua. In: ___. **Tutte le opere**. Firenze: Sansoni, 1971. In: http://liberliber.it/biblioteca/m/machiavelli/index.htm.

MONTANELLI, I.; CERVI, M. **L'Italia del Novecento**. 8ª ed. Milano: RCS Libri S. p. A. 2011.

PERROT, M. (Org.). **História da vida privada** - da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

RAIMONDI, E. **Letteratura e identità nazionale**. Milano: Mondadori, 1998.

RENAN, E. **Revista Nitheroy**. n° 01, Paris: Darvin et Fontaine Libraires, 1836.

RONCORONI, F. **Língua**, **storia e società - dall'inizio dell'Ottocento ai giorni nostri**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1985.

ROMANO, S. **Storia D'Italia**. Dal Risorgimento ai nostri giorni. Italy-Bergamo: TEA. S. p. A., 2012.

ROMBAI, L. L'Italia come espressione geografica. Stato e autonomie locali dopo l'unificazione nazionale. In: BERTELLI, S. **La chioma della vittoria**: **Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla seconda Repubblica**. Firenze: Ponte alle Grazie spa, 1997.

SCHIAVONE, A. **Italiani senza Italia – Storia e Identità**. Torino: Einaudi, 1998.

SERRA, I. L'italiano nel cinema americano. In: BERTELLI, S. (A cura di). **La chioma della vittoria**: **scritti sull'identità degli italiani. Dall'Unità alla seconda Republica**. Ponte Alle, 1997.

VALDEVIT, G. **Trieste**. **Storia di una periferia insicura**. Milano: Bruno Mondadori Editori, 2004.

6.5 OUTROS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia.** Tradução e Coordenação Revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

BÍBLIA SAGRADA. 10 ed. Tradução da Conferência Nacional dos Bispos. São Paulo: Editora Canção Nova, s/d.

BOCCACCIO, G. **Il decameron**. A cura di Romualdo Marrone. Roma: Biblioteca Economica Newton, 1995.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1995.

D'ANNUNZIO, G. **Cronache romane**. A cura di Paola Sorge. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1995.

___. **Il piacere**; **Giovanni Episcopo**; **L'innocente**. A cura di Gianni Oliva; Introduzione generale di Giovanni Antonucci e Gianni Oliva. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1995.

FREUD, S. **Cinco lições de psicanálise**; **A história do movimento psicanalítico**; **O futuro de uma ilusão**; **O mal-estar na civilização**; **Esboço de psicanálise**. Tradução de Durval Marcondes (*et al*). São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os pensadores.

FROMM, E. **A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos**. Introdução: Octávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1962.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente**. 18 edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

JUNG, C. G. **A natureza da psique**. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

___. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOUZA, E. M. "Freud explica: uma reação bem-humorada à psicanálise." Folha de São Paulo, São Paulo, 23 de outubro de 2002, Jornal de resenhas, p. 7.

Sites consultados:

http://teologiabíblica.wordpress.com/2008/04/23/astradições-literarias-do-pentateuco-ajavista

http://www.cruzeirodosul.com.br

http://www.treccani.it

http://www.dicionariodenomesproprios.com.br

http://www.dicionarioinformal.com.br/mito/

http://booksgoogle.com.br/dicionariodemitologiagregaeromana

http://sohistoria.com.br