

O OLHAR DA PROTAGONISTA FEMININA EM “*L’ORGIA*”, DE ALBERTO MORAVIA

Sérgio Gabriel MUKNICKA

Este ensaio é um recorte de nossa pesquisa de Doutorado, em andamento, sobre a personagem feminina nos livros de contos *Il paradiso*, de 1970, *Un'altra vita*, de 1973, e *Boh*, de 1976, do escritor italiano Alberto Moravia (1907-1990) – artista romano cuja obra compreende tanto os gêneros em prosa (contos, novelas e romances) como peças teatrais, crônicas, roteiros cinematográficos e crítica literária.

Inicialmente, é necessário mencionar que as narrativas utilizadas para esta investigação não se encontram traduzidas para o português brasileiro. Portanto, há, ao longo desta exposição, a sugestão de uma tradução possível de alguns excertos do conto “*L’orgia*” sobre o qual se falará especificamente. Almeja-se, com este capítulo, um breve estudo da personagem protagonista deste conto, a fim de verificar como se deu a construção da narradora para que se possa, assim, obter um perfil das figuras femininas elaboradas pelo escritor nas coletâneas citadas.

Alberto Pincherle nasceu em Roma em 28 de novembro de 1907. Com nove anos adoeceu, contraindo tuberculose óssea. O diploma ginasial, seu único título de estudos, obteve *a mala pena*. Apesar de seu pouco estudo formal, Moravia lia muito durante todo o período em que permaneceu acamado devido à doença. Todo esse

tempo de convalescença e, por conseguinte, de leituras, contribuiu imensamente para a formação literária do escritor.

Gli indifferenti – primeiro romance do autor – foi publicado em julho de 1929, causando um verdadeiro espanto na cena literária da época. Depois do sucesso estrondoso do livro, Moravia escreveu até falecer, em 1990, em Roma, no dia 26 de setembro, deixando o romance *La donna leopardo* (publicado postumamente em 1991) pronto sobre sua escrivaninha.

O escritor romano pareceu ter feito uso da filosofia existencialista antes mesmo que o próprio termo fosse cunhado. Talvez não tão ironicamente, visto que uma de suas maiores influências literárias foi Dostoiévski, um dos precursores distantes do pensamento existencialista. Como afirma Alberico Sala (2010): “*Nell’acqua distillata della nostra letteratura, Moravia gettò l’aspra storia del suo primo libro, una storia si direbbe più ispirata che pensata, perché l’autore stesso non si rese subito conto di aver scritto il primo libro esistenzialista [...]*”¹. Com *Gli indifferenti* (1929), Alberto Moravia publicou uma obra repleta de traços que, posteriormente, viriam a ser classificados como características do existencialismo, como em *Sem saída* (1944) de Jean-Paul Sartre, ou, até mesmo, em *O estrangeiro* (1942) de Albert Camus.

Ao homem – de acordo com a filosofia existencialista – é dada a chance de, em qualquer momento de sua vida, recriar-se, reinventar-se, uma vez que ele tem total controle sobre seu destino e suas ações. Devido a esta supremacia do livre arbítrio, o herói existencialista sente-se rejeitado, pois não consegue integrar-se ao mundo de que faz parte. Ou seja, esse indivíduo não consegue tomar muitas das decisões que o mundo externo exige dele. Como exemplo, vejamos os seguintes excertos do conto “*Portacenere*” – da coletânea *Il paradiso* – no qual a protagonista assume ter uma existência similar a pontas de cigarro chamuscadas e mal fumadas, pois não consegue levar nada a cabo: “*Ho fatto una quantità di*

¹ “Na água destilada da nossa literatura, Moravia lançou a áspera história de seu primeiro livro, uma história, dir-se-ia, mais inspirada do que pensada, já que o próprio autor não se deu conta, logo de início, de ter escrito o primeiro romance existencialista [...]” (SALA, 2010, tradução nossa).

*O olhar da protagonista feminina
em “L’orgia”, de Alberto Moravia*

cose; ma non ne ho portate a termine nessuna.”² (MORAVIA, 1970, p.117).

O herói existencialista – no caso, a heroína –, diante de todas as escolhas que tem de tomar, sente-se, na maior parte das vezes, impossibilitado de fazer uma só escolha, optando, assim (paradoxalmente), pela inação. Uma vez inativas e indiferentes às escolhas da vida, as personagens não conseguem encontrar um motivo, uma razão plausível para sua existência. O trecho abaixo – do conto “*Portacenere*” – serve como comprovação de nossas assertivas:

*[...] la mia giornata è stata simile a un portacenere che un fumatore nevrotico abbia riempito in molte ore di tante cicche quali lunghe, quali corte e quali addirittura appena bruciacchiate. La mia giornata è piena di azioni lasciate a metà o a un quarto [...]*³ (MORAVIA, 1970, p. 118).

Para navegar eficientemente por esse universo de absurdos, o existencialismo prega que o homem deve agir sobre o mundo, empunhando as rédeas da própria vida. No entanto, ele deve guiar suas ações sendo consciente da falsidade que o rodeia, caso realmente almeje alcançar um senso duradouro de significado e propósito para sua existência. Isso, necessariamente, não ocorre nos contos moravianos, pois as personagens sucumbem à atmosfera sempre repleta de hipocrisia social e ganância financeira: “*Parlano quindi con serietà di qualche cosa che non può che essere il denaro. Che cosa ci può essere di serio, infatti, fra gente simile, se non il denaro?*”⁴ (MORAVIA, 1970, p. 129). Os temas tipicamente moravianos

² “Fiz muitas coisas, mas não terminei nenhuma.” (MORAVIA, 1970, p.117, tradução nossa).

³ “[...] meu dia foi parecido com um cinzeiro, que um fumante compulsivo encheu, depois de muitas horas, de pontas de cigarros, algumas longas, algumas curtas e algumas, inclusive, apenas chamuscadas. O meu dia está cheio de ações deixadas pela metade ou por um quarto [...]” (MORAVIA, 1970, p.118, tradução nossa).

⁴ “Em seguida, falam com seriedade de alguma coisa que só pode ser o dinheiro. Que coisa pode haver de realmente sério entre gente assim, se não o dinheiro?” (MORAVIA, 1970, p. 129, tradução nossa).

centram-se no indivíduo e na importância da luta entre o homem e a realidade em que ele vive.

Nos contos analisados ao longo da pesquisa, pode-se ver, também, que um dos temas fulcrais às narrativas é o embate do sujeito com a presença de sua existência no mundo. A maioria das personagens dos livros põe em evidência seus dramas existenciais, lucubrando de modo bastante complexo.

Todavia, o que se faz claramente ver por meio do discurso é uma narrativa de grande simplicidade estrutural. *“Egli continuò a usare il suo linguaggio medio, con mano però sempre più sicura.”*⁵ (SEGRE, 2004, p. 28). A “linguagem média” a que o teórico refere-se é, não uma linguagem descuidada, mas o “italiano médio”, aprendido na escola e difundido pelos meios de comunicação majoritariamente escritos – considerando a época dos primeiros escritos de Moravia. *“[...] Moravia usa un linguaggio quotidiano con molti dialoghi, dedica un’attenzione totale ad ambienti e oggetti [...]”*⁶ (SEGRE, 2004, p. 28). Entretanto, caso as narrativas sejam perscrutadas a fundo (através dos muitos níveis possíveis de leitura que um texto proporciona) é possível perceber que se trata somente de um artifício formal do autor, pois os contos são ricos do ponto de vista da significação. Como postula o crítico italiano Piero Cudini ao discorrer sobre a simplicidade estrutural nos contos do autor:

*Tutto è tremendamente naturale: anche la scrittura, che si articola in una estrema semplicità di strutture sintattiche. [...] È, ovviamente, una semplicità costruitissima. Si veda l’insistenza cantilenante delle ripetizioni e riprese [...] si vedano le continue simmetrie interne, per cui i verbi vanno sempre in coppia e generano continui parallelismi [...].*⁷ (CUDINI, 2013, p. 13).

⁵ “Ele continuou usando a sua linguagem média, porém com uma mão cada vez mais segura” (SEGRE, 2004, p. 28, tradução nossa).

⁶ “[...] Moravia usa uma linguagem quotidiana com muitos diálogos, dedica uma atenção total a ambientes e objetos [...]” (SEGRE, 2004, p. 28, tradução nossa).

⁷ “Tudo é extremamente natural: até a escrita que se articula numa extrema simplicidade de estruturas sintáticas [...] É, obviamente, uma simplicidade construídíssima. Veja-se a cantilena insistente das repetições e retomadas [...] vejam-se as

*O olhar da protagonista feminina
em “L’orgia”, de Alberto Moravia*

Este padrão mencionado pelo teórico também é visto na maioria dos contos estudados. Principalmente no início e no fim das narrativas, a linguagem é estruturada de maneira simples e direta, através de períodos curtos e bem articulados. A título de exemplo, o início dos contos “*La cosa più terribile della vita*” e “*Temporale e fulmine*”, respectivamente: “*Sono una donna che vive sola ed è molto bella.*”⁸ (MORAVIA, 2008b, p. 120), “*Ogni tanto mi vengono quelli che io, nel mio gergo privato, chiamo temporali.*”⁹ (MORAVIA, 2008a, p. 25).

Além dos inícios e dos finais dos contos, escritos de maneira seca e privilegiando a frase paratática, tem-se, também, como dito por Cudini (2013), a presença constante de repetições e retomadas, o que faz com que a narrativa crie um ritmo próprio. Evidenciou-se que o recurso narrativo do qual se utilizou o autor para compor muitos dos contos estudados foi o da pausa descritiva (GENETTE, 1972). Exemplificando concretamente, pode-se pensar no momento em que a narradora do conto “*Venduta e comprata*” descreve com riqueza de detalhes as preferências de seu comprar compulsivo:

La mia preferenza andava alla roba più personale, cioè agli indumenti che stanno sotto i vestiti e a contatto con la pelle: le calze, i reggiseni, i reggicalze, gli slip, le calzamaglie, i guanti, le sottane. Avevo cassetti pieni traboccanti di calze mai messe chiuse nei loro sacelli di cellophane; di grovigli di giarrettiere di tutti i colori; di mucchi di reggipetti di stoffe dai più vari disegni. Ma gli slip neri, rosa, verdini, azzurrognoli, traforati, trasparenti, opachi, rinforzati, ornati di merletti, infiocchettati, semplici o complicati, da educanda o da cortigiana erano di gran lunga l’oggetto più collezionato. (MORAVIA, 1970, p. 26)¹⁰.

contínuas simetrias internas, nas quais os verbos vão sempre em dupla e geram paralelismos [...]” (CUDINI, 2013, p. 13, tradução nossa).

⁸ “Sou uma mulher que vive sozinha e é muito bonita” (MORAVIA, 2008b, p. 120, tradução nossa).

⁹ “De vez em quando me vem aquilo que eu, no meu vocabulário privado, chamo temporais” (MORAVIA, 2008a, p. 25, tradução nossa).

¹⁰ “A minha preferência era pela roupa mais pessoal, isto é, pelas peças que estão sob as roupas e em contato com a pele: as meias, os sutiãs, as cintas-ligas, as calcinhas,

Inúmeras obras existencialistas engrandecem a conexão do homem com o outro e com o mundo; além de exaltarem a grande batalha deste homem para entender a realidade. Na literatura de Moravia, a personagem peleja contra a angústia e a dor que sofre conforme luta contra a alienação, cedendo, muitas vezes – como é perceptível em inúmeras produções do autor –, ao tédio existencial. Além disso, nota-se – tanto nos contos do *corpus* como em outras produções de maior fôlego – que o pensamento intelectual de Moravia transparece ao longo da narrativa.

No conto “*L’orgia*”, a protagonista – uma mulher casada com um jovem empreendedor e mãe de dois filhos – permanece um dia inteiro olhando para o apartamento que fica em frente ao seu: “*Eccomi, come il solito, con la fronte contro il vetro della finestra, assorta a guardare la casa dirimpetto.*”¹¹ (MORAVIA, 1970, p. 125).

Durante esse tempo, a personagem percebe-se muito parecida fisicamente com a moradora do apartamento para o qual olha. No entanto, conforme observa melhor, a protagonista nota que, apesar da semelhança física e de os apartamentos estarem tão próximos, a vida das duas mulheres não poderia ser mais diferente. A protagonista leva uma vida de tédio, saturada pela rotina do dia a dia, enquanto sua sócia leva uma vida de excessos e liberdades em que estão incluídos o álcool, as drogas e o sexo descompromissado.

Considera-se necessário, antes de prosseguir com a análise, discorrer, de forma breve, sobre o conceito de narrador. Neste conto – como em todos os outros presentes no *corpus* desta pesquisa –, ele é autodiegético, o que, nas palavras do teórico italiano Cesare Segre, configura-se da seguinte maneira:

as meias-calças, as luvas, as combinações. Eu tinha gavetas cheias, transbordantes de meias nunca usadas, fechadas em seus saquinhos de celofane; emaranhados de elásticos de todas as cores; montes de sutiãs de tecidos dos mais variados desenhos. Mas as calcinhas pretas, rosa, verdinhas, azul-claras, furadinhas, transparentes, opacas, reforçadas, decoradas com bordados, com laços, simples ou complicadas, de colegial ou de cortesã eram de longe o objeto mais colecionado.” (MORAVIA, 1970, p. 26, tradução nossa).

¹¹ “Aqui estou eu, como de costume, com a testa contra o vidro da janela, absorta em olhar para a casa em frente” (MORAVIA, 1970, p. 125, tradução nossa).

*O olhar da protagonista feminina
em “L’orgia”, de Alberto Moravia*

*La posizione dell’autore rispetto alla sua materia, la distanza da cui descrive i fatti, vengono dunque fissate lungo l’asse che congiunge narratore e personaggi(o). Problematica che è stata ripetutamente affrontata sotto l’etichetta del “punto di vista”. **Il narratore può identificarsi col protagonista della storia, e raccontarcela come una autobiografia;** può presentarsi come un personaggio secondario, testimone di vicende in cui è stato implicato; può, restando fuori della storia, mantenere comunque il punto di vista del protagonista, oppure farsi di volta in volta interprete dei pensieri e sentimenti di tutti i personaggi, e così via.¹² (SEGRE, 1985, p. 276, grifo nosso).*

Em seguida, Segre discorre sobre a divisão dos tipos de narrador – em acordo com a proposta feita pelo estudioso Gérard Genette:

*Egli chiama **eterodiegetico** il racconto in cui il narratore è assente dalla storia narrata; **omodiegetico** quello in cui il narratore vi è presente come personaggio (sarà dunque **autodiegetico** il racconto in cui il narratore è, non personaggio qualsiasi, ma protagonista).¹³ (SEGRE, 1985, p. 276, grifo do autor).*

Ressalta-se, ademais, que em todos os contos das três coletâneas da década de setenta, além de as protagonistas discorrerem em primeira pessoa, elas assumem uma focalização interna fixa. Acerca do conto estudado neste capítulo, a narradora, além de olhar pela

¹² “A posição do autor em relação à sua matéria, a distância a partir da qual descreve os factos, são então estabelecidas ao longo do eixo que une narrador e personagem (ou personagens). Problemática que foi repetidamente encarada sob a designação de ‘ponto de vista’. O narrador pode identificar-se com o protagonista da história e nos contá-la como uma autobiografia, testemunha de acontecimentos em que esteve envolvido; pode, mantendo-se fora da história, conservar, ainda assim, o ponto de vista do protagonista ou tornar-se, de vez em quando, intérprete dos pensamentos e sentimentos de todas as personagens, e assim por diante”. (SEGRE, 1985, p. 276, tradução nossa).

¹³ “Ele chama *heterodiegetica* à narrativa em que o narrador está ausente da história narrada; *homodiegetica* àquela em que o narrador está presente como personagem (sendo, então, *autodiegetica* a narrativa em que o narrador é, não uma personagem qualquer, mas o protagonista)”. (SEGRE, 1985, p. 276, tradução nossa).

janela, faz comparações dos mais variados tipos entre a sua vida e a da mulher observada. Entretanto, o marido da narradora chega mais cedo para o almoço e, surpreendendo-a em seu ato de *voyeuse*, diz-lhe que o apartamento para o qual ela tanto olha está, na verdade, vazio e, além disso, ele ainda afirma que acabara de alugá-lo naquela mesma manhã.

*Una mano si posa sulla mia spalla, faccio un salto, perché non prevedevo che mio marito tornasse così presto per la colazione. Odo la sua voce che dice: “Ma che guardi, si può sapere che guardi? Quell'appartamento vuoto? E che ci può essere di interessante in tre finestre chiuse? A proposito, una buona notizia: l'ho affittato finalmente proprio stamattina. Ad una persona assolutamente di fiducia. Il proprietario della grande esposizione di automobili nella piazza qui accanto. È sposato e ha tre bambini ancora piccoli”.*¹⁴ (MORAVIA, 1970, p. 131).

É possível interpretar tal desfecho como um final circular, isto é, o conto termina como começou. A narração inicia-se em um ambiente conservador e tradicionalmente burguês, terminando (não em um cenário desautomatizador como o de uma cena orgiaca) exatamente com o mesmo pano de fundo do início, ou seja, o clímax da narração é abruptamente interrompido, a fim de que a narrativa regresse ao plácido ambiente doméstico e equilibrado – ainda que o seja somente nas aparências.

O conto começa com a narradora descrevendo o que vê através do vidro da janela de sua sala de estar: as três janelas do apartamento do último andar no prédio em frente. A protagonista afirma que ela e a mulher do outro apartamento são muito parecidas:

¹⁴ “Uma mão pousa sobre meu ombro, dou um pulo, porque não previa que meu marido voltasse tão cedo para o almoço. Ouço sua voz que diz: ‘Mas o que você está olhando, pode-se saber o que você está olhando? Aquele apartamento vazio? E o que pode haver de interessante em três janelas fechadas? A propósito, uma boa notícia: eu o aluguei finalmente, justamente esta manhã. A uma pessoa de absoluta confiança. Ao proprietário da grande exposição de automóveis na praça aqui do lado. É casado e tem três filhos ainda pequenos’”. (MORAVIA, 1970, p. 131, tradução nossa).

“In quell’appartamento abita una donna molto simile a me. Addirittura quasi una sosia”¹⁵ (MORAVIA, 1970, p. 125). Contudo, a narradora só evidencia a semelhança física: “È, come me, alta; come me, bionda; come me, ha gambe magnifiche e niente petto; come me, ha un volto severo e germanico. Ma qui si ferma la somiglianza”¹⁶ (MORAVIA, 1970, p. 125), uma vez que, através das suas observações, a vida das duas mostra-se muito diferente: “Io, come ho già accennato, sono sposata; nel mio appartamento vivono con me i miei due bambini, mio marito, la domestica, la governanta svizzera”¹⁷ (MORAVIA, 1970, p. 126). Já a outra mulher, de acordo com a narradora, dorme, pois está cansada dos excessos de sua vida sentimental: “[...] lei ancora dorme, stremata dagli stravizi, dagli eccessi, dalle complicazioni sentimentali”¹⁸ (MORAVIA, 1970, p. 126).

Um ponto interessante a ser observado é a descrição das duas salas de estar. A narradora qualifica a sua como: “[...] il salotto tradizionale e imbecille della brava signora borghese e perbene che io sono”¹⁹ (MORAVIA, 1970, p. 126). Em seguida, ela menciona vários móveis e objetos, estabelecendo, depois, uma comparação com a sala da outra mulher. Na sala da narradora: “[...] gingilli, paralumi, divanetti, seggioline, poltroncine, sopramobili e via civettuolmente dicendo.”²⁰ (MORAVIA, 1970, p. 126), ao passo que na sala da sósia:

¹⁵ “Naquele apartamento mora uma mulher muito parecida comigo. Realmente quase uma sósia”. (MORAVIA, 1970, p. 125, tradução nossa).

¹⁶ “É, como eu, alta; como eu, loura; como eu, [ela] tem pernas magníficas e nada de peito; como eu, tem um rosto severo e germânico. Aqui, porém, acaba-se a semelhança”. (MORAVIA, 1970, p. 125, tradução nossa).

¹⁷ “Eu, como já disse, sou casada. No meu apartamento, vivem comigo os meus dois filhos, meu marido, a empregada, a governanta suíça”. (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).

¹⁸ “[...] ela ainda dorme, extenuada pela devassidão, pelos excessos, pelas complicações sentimentais”. (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).

¹⁹ “A minha é a sala de estar tradicional e imbecil da boa senhora burguesa de bem que eu sou”. (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).

²⁰ “[...] penduricalhos, abajures, sofazinhos, cadeirinhas, poltroninhas, bibelôs e assim por diante, graciosamente falando”. (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).

Il suo, invece, è una scena di teatro per un continuo dramma: divano bianco, gigantesco, da farci sedere quindici persone in fila; tavolo lungo e stretto in acciaio inossidabile e plexiglas; pochi sopramobili massicci e di gran valore; un quadro informale sulla parete; un tappeto arancione sul pavimento. (MORAVIA, 1970, p. 126)²¹.

A partir dessas descrições, podem-se fazer algumas observações sobre a vida dessas personagens. Enquanto a narradora vê-se como uma dona de casa cuja vida resume-se a cuidar dos filhos e a orientar as empregadas, a mulher contemplada é vista como alguém livre e talvez, até mesmo, mais abastada, como a narradora mesma afirmara: *“pochi sopramobili massicci e di gran valore”*²² (MORAVIA, 1970, p. 126). Além disso, a sala de estar da sósia parece menos abarrotada por bibelôs e ornamentos como os existentes na casa da narradora, dando uma primeira impressão de mais espaço e de maior liberdade.

Afirma-se isto, posto que, segundo Cudini (2013, p. 15), Moravia utiliza-se de um “eu-narrador” e da técnica – herdada da ressonância do cinema neorrealista na prosa de Moravia – da “câmera às costas”, que o teórico chamará em italiano de *cinpresa a spalla*. Por meio do auxílio destas reflexões teóricas, podemos inferir, pois, que a técnica citada por Cudini funciona perfeitamente com a escolha da focalização interna fixa (GENETTE, 1972), permitindo que a protagonista utilize seu olhar, isto é, “sua câmera”, para direcionar completamente a narrativa. Somente ao final, percebe-se que se trata de um devaneio da protagonista. Até então, o uso deste tipo específico de focalização faz com que toda a história fique subordinada à visão da narradora. *“Si è parlato spesso di modi cinematografici del narrare moraviano.”*²³ (CUDINI, 2013, p. 12), a partir deste narrar

²¹ “A sua [sala], entretanto, é uma cena de teatro para um contínuo drama: um sofá branco, gigantesco, no qual se podem sentar quinze pessoas em fila; uma mesa longa e estreita de aço inoxidável e *plexiglas*; poucos enfeites maciços e de grande valor; um quadro informal na parede; um tapete laranja no chão”. (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).

²² “poucos enfeites maciços e de grande valor”. (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).

²³ “Falou-se muito sobre modos de narrar cinematográficos em Moravia.” (CUDINI, 2013, p. 12, tradução nossa).

*O olhar da protagonista feminina
em “L’orgia”, de Alberto Moravia*

cinematográfico, a protagonista constrói, por meio de exposições descritivas e comparativas, a cena que, presumivelmente, vê de sua janela.

A partir da descrição da desordem existente no apartamento que observa, a narradora afirmará que houve ali, na noite anterior, uma orgia:

[...] il tavolo è gremito di flaconi, bottiglie, bicchieri in gran disordine. Tre portacenari sono colmi di cicche e di cenere. Peggio: si notano alcune cartine aperte, simili a quelle che contengono le polverine delle farmacie; nonché certi piattini con dei cubetti di zucchero. Il divano poi sembra (ed è, in realtà) un letto disfatto dopo un frenetico amplesso: cuscini schiacciati, spostati. Su un bracciolo un cencio nero: una calza? Una sottoveste? Dunque, non c’è dubbio, ci siamo, anzi ci risiamo, in quel soggiorno, ieri notte, c’è stata un’orgia, una sfrenata e scandalosa orgia. (MORAVIA, 1970, p. 126)²⁴.

Observa-se, então, que, para a personagem principal, o que caracteriza uma orgia é a presença de álcool – garrafas e copos –, de drogas – pozinhos e cubos de açúcar – e, certamente, de sexo – peças íntimas femininas e travesseiros.

Mais adiante, percebe-se certo ressentimento, mascarado de indignação, por parte da narradora em relação à orgia de que a sócia participara: “Sì, è così, mentre io mi recavo al cinema del quartiere al braccio di mio marito, a vedere uno dei soliti film comico-billanti, là, in quel soggiorno, la mia sosia ne ha fatte di tutti i colori. Vergogna, vergogna!”²⁵ (MORAVIA, 1970, p. 127).

²⁴ “[...] a mesa está cheia de frascos, garrafas, copos em grande desordem. Três cinzeiros estão transbordantes de bitucas e de cinza. Pior: notam-se alguns papeizinhos abertos, similares àqueles que contêm os pozinhos das farmácias; bem como alguns pratinhos com cubinhos de açúcar. O sofá parece agora – e é, na verdade – uma cama desfeita depois de uma delirante noite de sexo: almofadas amarfanhadas, fora do lugar. Sobre um dos braços, um trapo preto: uma meia-calça? Uma combinação? Logo – não há dúvida – naquela sala, ontem à noite, houve uma orgia, uma desenfreada e escandalosa orgia.” (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).

²⁵ “Sim – é assim –, enquanto eu me dirigia ao cinema do bairro, pelo braço de meu marido, para ver o mesmo filme cômico; lá, naquela sala, a minha sócia pin-

Há a comparação até mesmo no modo de vestir-se. Quando a narradora “vê” sua sócia em um roupão, comenta: “È *in vestaglia, una lussuosissima vestaglia nera e rossa, di tipo giapponese, ben diversa dalle mie vestaglette rosa o azzurrine*”²⁶ (MORAVIA, 1970, p. 127), chegando a dizer em seguida, com um juízo de valor ou, até mesmo, com certo amargor: “*La vestaglia è aperta, si intravede il suo corpo di amazzone impudica, di walkiria promiscua*”²⁷ (MORAVIA, 1970, p. 127).

No entanto, o verdadeiro ressentimento parece manifestar-se quando a narradora nota o amante, jovem e atlético, levar a sócia para tomarem banho juntos.

*Quindi si avvicina a lei che ormai a finito di telefonare e la prende per un braccio. Scompaiono per la porta a destra, che dà nel bagno. Lo so cosa ci vanno a fare: la doccia insieme. Come sono diversi i miei risvegli. Mio marito esce di casa alle sette, mi sveglio tutta sola, mi occupo dei miei bambini, non ricevo telefonate e, una volta nel bagno, non c'è nessun uomo che mi insapona e insaponato anche lui mi abbraccia sotto la doccia.*²⁸ (MORAVIA, 1970, p. 128).

Logo em seguida, a narradora exclama: “*Sono una brava signora, una madre di famiglia, io. Non un'avventuriera, una poco di buono come quella lì.*”²⁹ (MORAVIA, 1970, p. 128), para, em segui-

tou o diabo a quatro. Que vergonha! Que vergonha!” (MORAVIA, 1970, p. 127, tradução nossa).

²⁶ “Está de roupão, um luxuosíssimo roupão de pesada seda preta e vermelha, de modelo japonês, muito diferente dos meus roupôezinhos cor-de-rosa ou azuizinhos.” (MORAVIA, 1970, p. 127, tradução nossa).

²⁷ “O roupão está aberto, entrevê-se seu corpo de amazona impudica, de valquíria promíscua.” (MORAVIA, 1970, p. 127, tradução nossa).

²⁸ “Em seguida, aproxima-se dela, que já terminou de telefonar e pega-a por um braço. Desaparecem pela porta da direita, que dá no banheiro. Eu sei o que vão fazer: tomar uma ducha juntos. Como são diferentes os meus despertares. Meu marido sai de casa às sete, acordo sozinha, ocupo-me dos meus filhos, não recebo telefonemas e, uma vez no banho, não há nenhum homem que me ensaboe e, também ensaboado, abraça-me sob o chuveiro.” (MORAVIA, 1970, p. 128, tradução nossa).

²⁹ “Sou uma boa senhora, uma mãe de família. Não uma aventureira, umazinha qualquer, como aquela ali.” (MORAVIA, 1970, p. 128, tradução nossa).

*O olhar da protagonista feminina
em “L’orgia”, de Alberto Moravia*

da, discorrer sobre a mulher do outro apartamento e seu comportamento com os três amantes. Com o amante fixo – descrito como *“un intellettuale magro e pallido dal volto glabro e dagli occhi freddi di acciaio”*³⁰ (MORAVIA, 1970, p. 127) – a sócia comporta-se submissa e obedientemente; já com o segundo amante, o homem com quem ela passara a noite de orgia – descrito pela narradora como atlético, peludo, de cabelos desganhados e *“dalla faccia satanica”*³¹ (MORAVIA, 1970, p. 128) – a sócia é viciosa e cúmplice; por fim, com o último amante, descrito por ela como um jovem estudante, ela é dócil e afetuosa.

Com certa aspereza, a narradora afirmará: *“non basta tradire, si deve anche tradire colui con il quale si tradisce [...]”*³² (MORAVIA, 1970, p. 129), pontuando depois, com certa ironia: *“[...] e pensare che io sono fedele al mio marito”*.³³ Vendo, em seguida, uma conversa entre sua sócia e o amante do rosto satânico, ela discorre: *“Che cosa può essere di serio, infatti, fra gente simile, se non il denaro?”*³⁴ (MORAVIA, 1970, p. 129).

A partir de então, a narradora percebe que o apartamento que ela está há tanto tempo observando vai se transformando, pouco a pouco, em uma espécie de fotografia, como ela mesma afirma: *“È come una fotografia che, in un lampo di magnesio della durata di un attimo, fissa per sempre una scena incredibile ed eccessiva”*³⁵ (MORAVIA, 1970, p. 130). Ela dirá isso, pois a cena que vê causa-lhe certo espanto:

³⁰ “um intelectual, magro e pálido de rosto imberbe e olhos frios como aço” (MORAVIA, 1970, p. 127, tradução nossa).

³¹ “da face satânica” (MORAVIA, 1970, p. 128, tradução nossa).

³² “[...] não basta trair, deve-se ainda trair o homem com quem se trai” (MORAVIA, 1970, p. 129, tradução nossa).

³³ “[...] e pensar que eu sou fiel ao meu marido” (MORAVIA, 1970, p. 129, tradução nossa).

³⁴ “Que coisa, realmente, pode haver de sério entre gente assim, se não o dinheiro?” (MORAVIA, 1970, p. 129, tradução nossa).

³⁵ “É como uma fotografia que, num lampejo de magnésio da duração de um instante, fixa para sempre uma cena incrível e excessiva.” (MORAVIA, 1970, p. 130, tradução nossa).

Qualcuno, adesso, avanza dal fondo della stanza. Una donna non bella, coi capelli cortissimi, apennacchiati e rosicchiati. La faccia bianca e infarinata, la boca rossa come il sangue, gli occhi cerchiati di nero. Vestita da uomo, con pantaloni color malva e pull-over nero, l'aria di un Pierrot invecchiato e putrido, quarant'anni, forse anche più. Mentre i due si baciano e l'altro impassibile ma forse non del tutto indifferente li osserva, lei va alle spalle della mia sosia, le mette le palme sugli occhi, come a dire: "Cuccù. Indovina chi sono." Graziosissima scenetta, non c'è che dire. Potrebbe essere, in fondo, soltanto l'espressione di un rapporto di amicizia affettuosa tra due donne. Ma c'è la stranezza dell'uomo dalla faccia satanica che guarda. E poi c'è anche dell'altro, tra le due donne, lo so di certo, non fatemelo dire.³⁶ (MORAVIA, 1970, p. 130).

Uma característica passível de interpretação nessa narrativa são todos os momentos em que há uma referência ao olhar: *"Avanza, si ferma, guarda: vede la mia sosia, l'uomo dalla faccia satanica che osserva tutto quanto, compiaciuto, sadico, voyeur"*³⁷ (MORAVIA, 1970, p. 130). O olhar compassivo, julgador e até mesmo *voyeur* da protagonista remete a uma câmera ou a uma fotografia, como é dito no conto – sempre observando de maneira pontual e, na maioria das vezes, muito minuciosa. No entanto, apesar da menção pormenorizada de detalhes físicos e espaciais, a narradora não elabora uma visão

³⁶ "Alguém, agora, avança do fundo do aposento. Uma mulher não bonita, com os cabelos curtíssimos, depenados e roídos. O rosto branco e empoado, a boca vermelha como sangue, os olhos delineados em preto. Vestida como homem, com calças cor de malva e pulôver preto, um ar de um Pierrô envelhecido e podre, quarenta anos, talvez até mais. Enquanto os dois se beijam e o outro impassível – mas talvez não de todo indifferente – observa-os, ela vai por trás da minha sósia e coloca-lhe as mãos sobre os olhos, como se dissesse: "Adivinha quem é." Graciosíssima ceninha, não há o que dizer. Poderia ser, no fundo, somente a expressão de uma relação de amizade afetuosa entre duas mulheres. Mas há a estranheza do homem do rosto satânico que olha. E, além disso, ainda há o outro, entre as duas mulheres; eu sei certamente, não me obriguem a dizê-lo." (MORAVIA, 1970, p. 130, tradução nossa).

³⁷ "Avança, para, olha: vê minha sósia que beija o estudante, a mulher vestida de homem que está com as mãos sobre os olhos da minha sósia, o homem da face satânica que observa tudo aquilo, satisfeito, sádico *voyeur*." (MORAVIA, 1970, p. 130, tradução nossa).

*O olhar da protagonista feminina
em “L’orgia”, de Alberto Moravia*

psicológica completa da mulher, concebendo-a como alguém cuja essência estaria invariavelmente ligada à transgressão e aos objetos dessa transgressão.

No fim do conto, o marido surpreende a dona de casa, perguntando o que havia de tão interessante em três janelas fechadas de um apartamento vazio. Aliás, ele ainda diz que acabara de alugar aquele mesmo apartamento para um senhor burguês de muita confiança. Dessa maneira, além de o devaneio da protagonista estilhaçar-se e de a narrativa retornar circularmente à atmosfera inicial, pode-se inferir que, no universo do conto em análise, mudanças não há, pois os locatários do apartamento observado fazem parte do mesmo estrato social e, coerentemente à poética moraviana, debatem-se com as mesmas nevroses.

No conto, percebemos a mulher burguesa retratada como alguém contido tanto intelectual quanto fisicamente. *“Il pessimismo interamente negativo di Moravia verso la vita, verso la possibilità di comunicare, di aderire alla realtà, le ha travolte tutte [le donne], e l’‘accettazione’ moraviana le ha bacate: anche quelle che ci sembravano più intere e compatte”*³⁸ (CROCENZI, 1964, p. 7).

A personagem é uma mãe de família, uma pessoa “de bem” — como ela mesma se define — que, apesar de possuir todos esses atributos (considerados não só positivos, mas adequados à época), cria uma fantasia mirabolante para fugir de seu cotidiano, quiçá extremamente adequado aos padrões. Desejando escapar à mesmice de seu dia a dia, essa mulher resigna-se com um fugaz devaneio feito de álcool, drogas e sexo. Tal visão ocorre para que ela obtenha algum tipo de satisfação, já que é incapaz de transgredir sua rotina.

Assim, faz-se, também, necessário levar em consideração o contexto sócio-histórico da publicação das coletâneas de contos. *“L’orgia”* foi publicado na coletânea *Il paradiso* em 1970, período caracterizado por muitos embates e questionamentos teóricos acerca da igualdade entre os gêneros. Pensa-se, neste caso em especial, na revolução sexual e no movimento feminista. No entanto, vê-se ao

³⁸ “O pessimismo inteiramente negativo de Moravia em relação à vida, à possibilidade de comunicar-se, de aderir à realidade, abateu-as todas [as mulheres], e a ‘aceitação’ moraviana corrompeu-as: até mesmo aquelas que pareciam mais inteiras e compactas” (CROCENZI, 1964, p. 7, tradução nossa).

longo de toda a narrativa que a narradora assume claramente um “lugar da memória” (NORA, 1993, p.9), ou seja, ela põe-se no posto histórico de uma mulher abastada que vive em um país cuja economia crescente é fomentada tanto pelo *boom* do pós-guerra quanto pela economia de mercado neoliberal. Todavia o lugar que a protagonista dá indícios de querer ocupar, por meio de sua fantasia, é uma construção que viria a ser o lugar da memória da mulher pós-anos 70, isto é, um indivíduo mais livre social e sexualmente.

Acredita-se, ainda, que a linguagem utilizada pelo escritor pode ser encarada como uma manifestação profunda da experiência humana que é constantemente bloqueada, pois já não dá mais conta de explicar ou teorizar de modo simbólico e abstrato o universo encharcado por valores alienantes que depauperam o indivíduo de suas particularidades, reduzindo-o a um autômato desengonçado cuja tão sonhada fuga, tema premente do conto analisado, resumir-se-ia não na emancipação intelectual e na igualdade de direitos, mas, sim, na criação de devaneios cujos conceitos de liberdade centrar-se-iam somente na libertinagem e no dinheiro.

Em conclusão, pode-se afirmar que Moravia põe em evidência a linguagem que se mostra como artifício. Tanto em “*Lorgia*” como em muitos contos de *Il paradiso* (1970), as narradoras comparam, implícita e explicitamente, a linguagem a uma máquina que funciona bem, desde que constantemente lubrificada pelos sonhos, equívocos e ambiguidades. Um estilo concebido de forma aparentemente mimética, ainda que apareçam pinceladas temáticas do grotesco, da neurose e, no caso deste conto, do onírico.

REFERÊNCIAS

- CROCENZI, L. **La donna nella narrativa di Alberto Moravia**. Cremona: Gianni Mangiarotti, 1964.
- CUDINI, P. Introduzione. In: MORAVIA, A. **Racconti romani**. Bompiani: Milano, 2013. p. 3-21.
- GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- MORAVIA, A. Temporale e fulmine. In: MORAVIA, A. **Boh**. Milano: Bompiani, 2008a. p. 25-30.