

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ITALIANA

JAQUELINE ARAÚJO DOS SANTOS

A alienação da figura feminina nos contos de Alberto Moravia

São Paulo

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Resumo

A partir de uma seleção de contos das obras neo-realistas *Racconti romani* e *Nuovi racconti romani*, o presente trabalho propõe um estudo do projeto ideológico do escritor Alberto Moravia através da análise de personagens femininas submetidas ao estado de alienação. A fim de sublinhar uma das principais temáticas do escritor, voltada para questões referentes ao capitalismo e a burguesia, analisam-se alguns contos em que as personagens femininas vivem situações problemáticas. Além disto, procura-se ressaltar a importância que estas figuras exercem na narrativa moraviana ao intermediarem problemas existenciais que desencadeiam as sensações de falimento existencial, desamparo e angústia.

Palavras-chave: Literatura italiana do século XX, Alberto Moravia (1906-1990), contos italianos, personagem feminina.

Abstract

Based on a selection of short stories from the neo-realistic literary works *Racconti romani* and *Nuovi racconti romani*, this paper proposes a study of the Alberto Moravia's ideological Project through the analysis of his female characters who are submitted to an alienation state. In order to sublimate one of the author's main thematic towards issues about capitalism and bourgeoisie, short stories in which female characters. Moreover, it has been aimed to highlight the importance these figures exert within Moravian's narrative by intermediating existential problems which initiate feelings of existential failure, abandonment and distress.

Keywords: Twentieth century Italian literature, Alberto Moravia (1906-1990), Short stories, female figure.

Às minhas irmãs, Adriana e Luciana,
fiéis conselheiras e alegres cúmplices.

Agradeço aos meus pais, Pedro e Ismeralda.

Agradeço

ao professor Maurício Santana Dias, pelo exemplo que é para mim. E pelo cuidado, paciência e confiança com que me orientou;

às professoras Doris Natia Cavallari e Vilma Katinszky Barreto Souza, pelas críticas e contribuições dadas durante o andamento de minha pesquisa.

aos meus amigos de pós-graduação Maria Célia Fantin, que me transmitiu o valor do equilíbrio entre a razão e a sensibilidade, e Antonio Marcio Ataíde, que me ensinou a maturidade de dividir o conhecimento adquirido sem temer a usurpação.

às minhas amigas de graduação, Débora Balancin e Leila Isabelita, junto a quem descobri (não sem dor) que as absolutas certezas da vida, tão almejadas por emitirem paz, jamais nos sobrevirão antes da sóbria visita da morte.

e aos meus amigos Elaine Mathias, José Santos, Pedro Eloísio, pela transmissão sincera de força, integridade, perseverança e amizade de que são portadores.

Sumário

Resumo.....	I
Abstract.....	I
Agradecimento.....	II
INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I: PREÂMBULO À CONSTITUIÇÃO DO PENSAMENTO MORAVIANO	
CAPÍTULO I.....	8
1. A efervescência cultural neo-realista e o nada ‘indiferente’ Alberto Moravia”.....	8
CAPÍTULO II.....	26
1. A posição do narrador na reverberação da totalidade de sua época.....	26
2. Os pressupostos da ideologia burguesa e sua constância na narrativa moraviana	29

PARTE II: IMPORTÂNCIA E ATUAÇÃO DA FIGURA FEMININA
NOS PROCESSOS DE ALIENAÇÃO

CAPÍTULO I	46
1. A tragédia materna: encenação e possessão.....	50
1.2 As cifras superam a fraca dignidade humana	56
1.3 Os miseráveis e as orlas do milagre.....	62
CAPÍTULO II.....	69
1. Os nobres e o matrimônio	69
1.2. O rentável sonho das núpcias	73
1.3. Fim da fragmentação: separação e consciência	83
CAPÍTULO III.....	88
1. Almejamos às luzes de Roma	88
CAPÍTULO IV.....	95
1. A escolha da omissão.....	95
1.2 O desespero da incomunicabilidade.....	98

CONCLUSÃO..... 103

BIBLIOGRAFIA 107

INTRODUÇÃO

Há pouco iniciamos o século XXI deixando para trás o século XX. Este traz pelas vias de seu tempo inúmeros elementos — revoluções, guerras e barbáries, evoluções tecnológicas e descobertas científicas — que nos auxiliam no balanço de nossas ações e de suas conseqüências. No entanto, ensaiar um balanço sobre o ocorrido no âmbito das artes, sobretudo ao que se refere à literatura, parece pretensioso e ingênuo. Dentre todos os escritores que produziram, por exemplo, no período do pós-guerra: quantos permanecerão?, quantos serão lidos e compreendidos daqui a anos?, quantos serão considerados grandes clássicos da literatura? São perguntas que o pequeno espaço de tempo que nos separa nos impede de responder. Contudo, neste ínterim, pode-se afirmar que Alberto Moravia foi um importante escritor do século XX.

Nascido em 1907, Alberto Pincherle, conhecido artisticamente como Alberto Moravia, lançou seu primeiro romance em 1929 e só parou de escrever quando morreu em 1990, deixando datilografado seu último romance, *La donna Leopardò*¹.

Já em seu primeiro romance — *Gli indifferenti* (1929) — Alberto Moravia desenvolve características que permanecerão em todo o decorrer de sua obra. Trata-se de elementos constitutivos da narrativa tradicional realista como a exposição cronológica dos fatos, do enredo, e a análise psicológica das personagens. No entanto, segundo alguns críticos, Alberto Moravia trabalhou em seu romance motivos até então pouco explorados pela narrativa italiana. O jovem escritor modula com eficácia “...l’analyse e la figurazione acre dell’ambiente borghese, visto nella sua crisi di trapasso da un’epoca all’altra...”². O olhar moraviano voltado para esta perspectiva resulta em uma visão existencialista, ponte de acesso para um dos problemas da sociedade moderna: a indiferença. O viés ideológico que seria seguido por Moravia no decorrer de sua carreira confirma-se em 1935, quando a editora Carabba publica *La bella vita*, cujos contos *Inverno di malato* (1930), *Delitto al circolo del tennis* (1927) e *Morte improvvisa* refletem os temas mais caros ao escritor e constituem uma pequena síntese

¹ Moravia, A. *La donna Leopardò*. Milano: Bompiani, 1991.

² Pandini, G. *Invito alla lettura di Alberto Moravia*. Mursia: Milano, 1977.

de sua temática, que gira sempre em torno da decadência, ociosidade, tédio, sexo e alienação de personagens inspiradas sobretudo na burguesia romana.

Romances breves como *Agostino* (1944) e *La disubbidienza* (1948) enfocam problemas vividos na adolescência. *Agostino* vislumbra uma nova realidade que o obriga a romper com a consciência de um mundo puro para dolorosamente abraçar um mundo lacerante, em que o relacionamento materno é substituído por instintos ancestrais que o levam a associar a figura da mãe ao sexo. Sobre esta questão o crítico Ajello Nello diz:

“A leitura precoce de Freud, em especial a idéia do complexo de Édipo, será constantemente reativada nos romances e contos de Moravia. Por conta disso, sua obra foi posta em 1952 no *Index Librorum Prohibitorum* pelo Santo Ofício, no mesmo ano que a obra de André Gide também foi condenada”.³

Luca, de *La disubbidienza*, é por sua vez despertado do cotidiano confortável de uma vida burguesa para enxergar o mundo como algo corrompido pelo poder de posse. Enojado da vida que tem como burguês, o adolescente desobedece às regras estabelecidas e refuta a posse, o dinheiro e seus objetos mais queridos na esperança de ter um relacionamento real com a vida. Estes romances conservam o olhar voltado para o mundo burguês, tão bem representado em *Gli indifferenti* (1929), mas também indicam que a temática moraviana se abriu “verso nuovi indirizzi”⁴ e que Moravia não tardaria a representar “...l’alienazione che scuote e turba il borghese proiettandolo nella rinuncia e nella negazione”⁵.

Entre 1943 e 1946, durante a campanha da Itália na Etiópia, Moravia escreveu *La romana* (1947), em que criou uma personagem feminina capaz de refletir sobre os desgostos da vida e a indiferença com um olhar de piedade, “...che conferisce all’opera

³ AJELLO, Nello. *Moravia: entrevista sobre o escritor incômodo*. Tradução de Pedro G. Ghirardi. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986. p. 161-163.

⁴ Pandini, G. *Invito alla lettura di Alberto Moravia*. Mursia: Milano, 1977. p. 72.

⁵ Op. Cit. p.72.

un carattere diverso rispetto alle motivazioni moraviane...”⁶, que durante vinte anos foram marcadas por um acentuado pessimismo.

Em 1957 o romance *La ciociara* foi publicado. Nele Moravia também inovou parte de seu trabalho criando duas personagens femininas significativas: Cesira, uma mulher do povo que é capaz de refletir sobre problemas existenciais, ainda que seja ao modo de uma pessoa simples, isto é, com pouco ou quase nenhum recurso lingüístico. E Rosetta, que durante a narrativa sofre transformações psicológicas e passa de um estado de segurança e esperança para um estado de indiferença e alienação.

Este viés da temática ideológica do autor — aliado ao fato de que em sua narrativa a figura feminina assume posição de ícone mediador entre a realidade vigente e os problemas intrínsecos ao homem — nos fez postular a importância de um estudo direcionado à figura feminina e sua alienação.

Assim, buscando compreender a significação e a representação do feminino no autor, partiu-se de um texto intitulado *La donna nella narrativa di Alberto Moravia*⁷, de Lilia Crocenzi, em que a autora desenvolve argumentos ligados ao feminismo e reflete sobre o relacionamento do autor implícito moraviano com a mulher.

Tal perspectiva nos levou à leitura do conto *La provinciale*⁸. No entanto, a análise atenta dos *Racconti 1927-1951* revelou a impossibilidade de agrupar diversos contos de diferentes períodos em um único projeto de estudo. Além disso, como se verá, a questão primordial de desenvolver a alienação associada à figura feminina ficaria comprometida.

Desta forma, procurou-se na vasta obra do escritor um critério de agrupação. Constatamos que fechar o foco em *La romana* (1947), *Racconti romani* (1954), *Nuovi racconti romani* (1959) e *La ciociara* (1957) permitiria traçar um círculo em torno de obras características do neo-realismo. Esta possibilidade se afirmou com a leitura de um texto introdutório para o romance *La ciociara* (1957) em que o próprio autor reconheceu: “Con la ciociara, senza rendermene conto, diedi un addio definitivo al mito

⁶ Op. Cit.

⁷ Lilia Crocenzi. *La donna nella narrativa di Alberto Moravia*. Cremona: Gianni Mangiarotti, 1964.

⁸ Moravia, A. *Racconti 1927-1951*. Milano: Bompiani, 2001.

nazionale-popolare che mi aveva fatto scrivere *La romana e Racconti romani*”⁹. Assim, resolveu-se o problema de definir um campo de atuação — já que algumas personagens de *Racconti romani*, *Nuovi racconti Romani*, assim como Adriana (de *La romana*), Cesira e Rosetta (de *La ciociara*), apesar de abordadas numa perspectiva neo-realista, são desafiadas pelo mesmo senso de desgosto, indiferença, impotência e vazio que sempre envolveram as figuras moravianas.

No entanto, a decisão de iniciar o projeto a partir de uma agrupação temática a alienação nas personagens femininas nos trouxe outro problema: como analisar dois tipos de narrativa (romance e conto) com diferenças estruturais e ideológicas, sem comprometer o resultado final da análise? Diante desta questão e da necessidade de observar o objeto de estudo com rigor, optou-se por um recorte mais preciso. Assim, o trabalho se deterá sobre as obras *Racconti romani* (1954) e *Nuovi racconti romani* (1959), cujos contos permitem uma análise das figuras femininas associadas à alienação e a problemas existenciais tão bem representados nas obras citadas acima. Contudo, é importante ressaltar que os temas desenvolvidos nos romances *La romana* (1947) e *La ciociara* (1957) estão evidentemente associados às questões presentes nos contos abordados neste trabalho, o que nos permitirá desenvolver uma contraposição entre os contos e os romances.

Em *Racconti romani* (1954) há um conjunto de narrativas curtas que trata da vida de Roma do pós-Segunda Guerra. Trata-se de contos voltados para a representação do popular e da pequena burguesia romana. Do mesmo modo, os contos de *Nuovi racconti romani* (1959) enfocam lugares típicos de Roma com seus personagens do povo, isto é, retomam em geral as narrativas de *Racconti romani* (1954). Ou seja, ambos os livros fazem parte do movimento cultural neo-realista que predominou na Itália sobretudo ao final da Segunda Guerra. O agrupamento de narrativas que analisam a camada popular romana foi observado pela crítica como um período coeso, um ciclo: “Moravia inizia questo ciclo con il romanzo *La romana*, nel 1947, e, passando attraverso i *Racconti romani* e il romanzo *La ciociara* del 1957, lo chiude nel 1959 con i *Nuovi racconti romani*”¹⁰

⁹ Moravia, A. *La ciociara*. Milano: Bompiani, 1995.

¹⁰ Pandini, G. *Invito alla lettura di Alberto Moravia*. Mursia: Milano, 1977. p. 83.

A unidade histórico-cultural atribuída às quatro obras citadas acima e o desenvolvimento ideológico do autor nos fez postular a importância do desenvolvimento de capítulos que contextualizassem o neo-realismo e a posição do narrador. Então, desenvolveu-se a primeira parte, intitulada “Preâmbulo à constituição do pensamento moraviano”, que está dividida em dois capítulos. O primeiro, “A efervescência cultural neo-realista e o nada ‘indiferente’ Alberto Moravia”, em que se pretende situar o autor dentro do período e ressaltar sua contribuição ao movimento. E o segundo, dividido em dois subcapítulos: “1. A posição do narrador na reverberação da totalidade de sua época”— em que se discorre sobre a importância da posição do narrador em relação ao mundo que ele representa — e “2. Os pressupostos da ideologia burguesa e sua constância na narrativa moraviana.”, em que se discorre sobre a política do narrador moraviano de sempre opor ricos e pobres segundo suas apropriações neo-realistas. É importante ressaltar que neste subcapítulo se utilizam os estudos do historiador Eric Hobsbawm sobre o princípio da constituição e afirmação da classe burguesa, cujos “pilares” (expansão econômica, religião, cultura, casamento, família) são constantemente “re-colocados” pelo narrador moraviano.

A segunda parte, “Importância e atuação da figura feminina nos processos de alienação”, está dividida em quatro capítulos, que pretendem dar uma visão panorâmica sobre a temática da narrativa moraviana do período neo-realista a partir de análises — que visam à figura feminina envolta no processo de alienação e de seus desencadeamentos como falimento existencial, desamparo e angústia — de contos presentes em *Racconti Romani: Il mediatore, Ladri in chiesa, Sciupone, La ciociarà* (conto de título homônimo ao romance publicado em 1957), e *Nuovi racconti romani: Bambolona, Tutto per la famiglia, L’indiano, Lo scimpanzè, Il testimonio, Le luci di Roma, La confidenza, Una donna sulla testa*.

O primeiro capítulo, — que reflete sobre a visão crítica do autor implícito¹¹ acerca da decadência do círculo familiar e do falimento do homem moderno, incapaz de

¹¹ A categoria de autor implícito foi postulada por Wayne Booth, que, interessado em compreender os recursos que medeiam a comunicação entre o mundo imanente e o mundo da ficção, considerou a exclusão do autor impossível. Segundo Booth, o autor — ainda que seja representado através do narrador ou personagem — está presente em toda estruturação da obra narrativa. Ele se manifesta nas escolhas (signos, títulos, foco narrativo), e assim, cumpre com a ação de avaliar e registrar a narrativa. Sendo assim, o autor implícito tem função crítica na criação do universo ficcional, cujos movimentos do narrador, do tempo (psicológico e cronológico), do espaço, das personagens e dos acontecimentos ele comanda com o intuito de transmitir valores. Em suma, trata-se de uma categoria indispensável para a compreensão da posição e versatilidade da visão de mundo e ideologia transmitidos pela obra narrativa

alcançar um autoconhecimento que o impulse para fora de seu limbo existencial, está dividido em três subcapítulos, a saber:

i. “A tragédia materna: encenação e possessão”— em que a figura feminina do conto *Bambolona* é dominada pela paixão que nutre pela encenação e atormenta seus interlocutores com sentimentos de posse.

ii. “As cifras superam a fraca dignidade humana”— em que a personagem Giuseppina do conto *Tutto per la famiglia* se dispõe a infligir as leis para manter o status e mediante as questionamentos que faz sobre a moral vigente é comparada à personagem Irma Melani do conto *Um santo*¹² e à mãe de Adriana do romance *La romana*.

iii. “Os miseráveis e as orlas do milagre”— em que a personagem feminina impulsionada pelo desespero busca saída nas manifestações religiosas.

O segundo capítulo aborda, sobretudo, o problema da alienação vital sofrida pelo burguês e indiretamente almejada por figuras populares que, inconscientes de sua situação, buscam, por exemplo, sair da miséria por meio de casamentos abastados. Está dividido em:

i. “Os nobres e o matrimônio” — em que o narrador se utiliza no conto *Il meditore* da figura de uma princesa para denotar a dureza de um mundo em que a fábula e a fantasia não têm espaço.

ii. “O rentável sonho das núpcias” — em que as personagens dos contos *Sciupone*, *Lo scimpanzè*, *Il testimonio* mantém relacionamentos inautênticos em troca de estabilidade financeira.

iii. “Fim da fragmentação: separação e consciência”— em que Iride, personagem do conto *L’indiano*,— parece reconquistar parte de sua consciência e despreza seu casamento, fundamentado no interesse financeiro, para seguir o homem que realmente lhe agrada.

O terceiro capítulo salienta a intenção do autor implícito em observar o falimento de uma práxis educacional perante instintos advindos do culto ao dinheiro e a

¹² Moravia, A. “Um Santo”, IN: Romildo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

impossibilidade — mesmo para personagens populares a quem o narrador geralmente confia lances de simpatia — de superar as imposições de um mundo organizado por leis capitalistas.

- i. “Almejamos às luzes de Roma” — em que se analisam as camponesas dos contos *La ciociara* e *Le luci di Roma*.

O quarto e último capítulo faz referência à incapacidade de reagir e escolher caminhos que levem à superação do vazio e da indiferença. Está subdividido em dois:

- i. “A escolha da omissão” — em que a personagem do conto *La confidenza* se demonstra incapaz de manter uma real comunicação com seu interlocutor.
- ii. “O desespero da incomunicabilidade” — em que a personagem feminina do conto *Una donna sulla testa* discorre sobre a incapacidade de manter um relacionamento autêntico com o mundo e o seu desespero.

Na conclusão retomamos e explicitamos as questões desenvolvidas no trabalho, que é seguida da bibliografia utilizada para a realização desta pesquisa. Com isto, espera-se oferecer uma breve contribuição que, unida a trabalhos anteriores, possa ajudar na expansão do estudo e conhecimento da narrativa moraviana. E, desta forma, provocar também novas questões para o desenvolvimento de trabalhos futuros.

PARTE I

PREÂMBULO À CONSTITUIÇÃO DO PENSAMENTO MORAVIANO

CAPÍTULO I

1. A efervescência cultural neo-realista e o nada ‘indiferente’ Alberto Moravia

Definir o momento preciso em que o termo neo-realismo surgiu não é tarefa simples. Tem-se a mesma dificuldade para precisar os motivos, as características e o conjunto de ideologias que compôs este movimento tão bem nomeado por Calvino como “... un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche — o specialmente — delle Italie fino allora più inedite...”.¹³

Na Alemanha dos anos 20, a palavra neo-realismo surgiu do termo *Neue Sachlichkeit*, que significa nova objetividade e foi utilizado para definir as tendências artísticas daquele período.

Na Itália, os primórdios do termo estão seriamente vinculados à arte cinematográfica. Foi no ano de 1942, durante as montagens do filme *Ossessione*, que Mario Serandrei classificou o filme de Luchino Visconti de neo-realístico. O termo utilizado por Serandrei foi aceito e difundido no âmbito cinematográfico por Umberto Barbaro, o primeiro crítico a assumir o conceito em uma resenha sobre o filme *Quai des Brumes* (Marcel Carné) na revista *Film*, em 5 de junho de 1943.

A princípio, o termo neo-realismo foi utilizado para nomear um “novo cinema” rico em novidades estilísticas — que permitiriam documentar a crônica do dia-a-dia com seus onipresentes elementos: sentimento dos humildes, dialeto, aspectos físicos naturais —, que se contrapunham ao estilo de um “cinema celebrativo”, cujo interesse era representar a realidade burguesa e alto burguesa de modo edulcorado.

Enfim, o “novo cinema”, ou, a partir de então, o cinema neo-realista tomou como missão o relato de calamidades que assolavam um povo esquecido e marginalizado. Voltou o olhar para a gente pobre do pós-guerra que se debatia em meio a manifestações de violência, injustiça, abusos e humilhações.

¹³ Calvino, I. “Prefazione”, IN: *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 1976. p. 9.

A nova perspectiva criativa despertou entre os críticos franceses admiração pelo novo modo de se fazer cinema na Itália, e a respeito dele André Bazin declarou:

“A ação não poderia se desenrolar num contexto social qualquer, historicamente neutro, quase abstrato como os cenários de tragédia, tais como são no mais das vezes, em graus diversos, os do cinema americano, francês ou inglês. A consequência é que os filmes italianos apresentam um valor documentário excepcional, pois é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou”¹⁴.

A nova corrente artística, empenhada em rejeitar a arte pela a arte e suas imagens desengajadas, encontrou em Roberto Rossellini um de seus maiores expoentes.

Em sua constante busca pela realidade, e com a intenção de situar o homem na História, em *Roma città aperta* (1945) Rossellini expôs, em apenas seis episódios, os temas mais diversos do panorama cinematográfico da Itália dos anos 40. Ele representou o drama da Resistência (Carmela morre guiando soldados americanos pelos campos minados da Sicília), da miséria (soldado americano perdoa o roubo de um pequeno garoto quando se depara com a extrema pobreza em que o menino vive), do amor impossível (Francesca e um soldado são atingidos pelos vitupérios da guerra e impedidos de se amarem. No quarto episódio a temática é repetida com a história de uma enfermeira da Cruz Vermelha que parte em busca de Lupo, um dos chefes dos partisanos¹⁵), da solidariedade (frades franciscanos acolhem um judeu e um protestante), violência (grupo de partisanos é morto por um grupo numeroso de fascistas).

A respeito de sua perspicácia em retratar as angústias próprias da existência humana de modo sensível e coeso, Alberto Moravia — crítico cinematográfico desde 1955, quando no semanário *L'Espresso* começou a expor sua paixão pelo cinema — declarou em entrevista concedida a Nello Ajello,

¹⁴ Fabris, M. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 1996.

¹⁵ Partisans é o mesmo que *partigiani*. *Partigiano* foi o nome em italiano dado para combatentes civis que, durante a Segunda Guerra Mundial, conduziram ações armadas contra os fascistas e os nazistas.

“No lugar mais alto eu poria Roberto Rossellini. Era um ‘animal de cinema’, tinha a objetiva dentro dos olhos, sabia estabelecer uma relação indizível com a realidade. Era dotado de uma capacidade de síntese absolutamente rara. E não me refiro apenas a Roma, Cidade Aberta e a Paisà, que são clássicos. Estou pensando também em Germania Anno Zero, que reputo um dos mais belos filmes já realizados na Itália. Outra obra excepcional é La Presa di Potere di Luigi XIV: é fruto daquela intuição dos valores espirituais de que Rossellini dispunha por dom da natureza.”¹⁶

Desta forma, pode-se considerar Roma città aperta como uma obra rica em reflexões, impulsos, sentimentos e restrições inerentes ao homem que o celebra quando o representa capaz de ter pelo próximo, em meio às angústias da guerra, sentimentos de solidariedade e compaixão. Logo, a idéia de exaltar o homem como ser histórico salta das imagens de Roma città aperta para preencher os nossos sentidos e para também partilhar das reflexões presentes em Ritorno all’uomo, ensaio em que Cesare Pavese afirma:

“... anni di angoscia e di sangue ci hanno insegnato che l’angoscia e il sangue non sono la fine di tutto. Una cosa si salva sull’orrore, ed è l’apertura dell’uomo verso l’uomo”¹⁷.

Os momentos que se seguiram ao término da Segunda Guerra Mundial proporcionaram o nascimento de uma nova consciência em relação ao mundo, ao homem, à vida. O fim dos horrores e as possibilidades do amanhã despertaram na Europa um senso de coletivo. O território europeu, ao menos naquele momento, estava unificado pela presença das dores, das perdas irreparáveis, do senso comum de que todos os homens eram vítimas. Este senso de coletivo emancipou as tendências

¹⁶ AJELLO, Nello. *Moravia: entrevista sobre o escritor incômodo*. Tradução de Pedro G. Ghirardi. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986. p. 155.

¹⁷ Pavese, C. “Ritorno all’uomo”. IN: *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1969.

intelectuais nacionalistas e encontrou uma sensível percepção em Roberto Rossellini, que declara:

“Quando parlo del cinema europeu non penso affatto a un’entità geografica né a precisi gruppi etnici. Cioè che al contrario voglio esprimere è la nascita di una nuova anima collettiva, sorta in paesi diversi dalla medesima esperienza: quella dell’oppressione nazista e della lotta di liberazione. In Francia, in Russia, in Polonia, in Grecia, in Italia si è formata una nuova specie di uomo, per la quale la vita ha assunto un significato nuovo, esigente ed elevato. Uno dei protagonisti del mio film, don Pietro, il prete, nell’istante in cui cade sotto i colpi del plotone d’esecuzione, dice soltanto ‘non è difficile morire bene, ma è difficile vivere bene’. Non crede che la stessa affermazione avrebbe potuto esser fatta, nelle stesse circostanze, da un partigiano francese, russo o polacco?”¹⁸

No entanto, ainda que Rossellini tenha tido um olhar abrangedor em relação à Europa, a ordem neo-realista no imediato pós-guerra foi a de reunificar nacionalmente a Itália. Isto é, pretendia-se a partir de uma voz coletiva narrar um país a ser recomposto com suas riquezas e diversidades nacionais. Temas como a vida pastoral e campesina, a luta pela sobrevivência de pescadores sicilianos, o desespero de um grande contingente de trabalhadores não qualificados e tantos outros, que refletiram a variedade de vivências nacionais, foram a força motriz que impulsionou a produção neo-realista.

Dentro desta perspectiva Luchino Visconti, em *La terra trema* (1948), inspirado no romance *I Malavoglia* (1881), de Giovanni Verga, retratou com lirismo os problemas da vida econômica e social de italianos deslocados geograficamente do raio de crescimento industrial. Com a história dos Valastri, pobres pescadores sicilianos submetidos às explorações mercantis dos comerciantes de peixe, Visconti retrata as injustiças da opressão capitalista sobre os trabalhadores braçais e suas imediatas conseqüências: perda de dignidade, prostituição, trabalho infantil. Além disto, a partir

¹⁸ Apud Henry Berryer, “Rossellini nous parle de son nouveau film”, IN: “Front national”, 6 novembre 1946.

dos personagens ‘Ntoni e Cola — que, depois de terem semeado entre os pescadores idéias sindicalistas, decidem trabalhar por conta própria —, Visconti representa o sonho do proletariado de se tornar um capitalista. A visão de ‘Ntoni e Cola se afirma às margens dos que acreditam que para serem donos de si e do seu trabalho, isto é, para romperem com os laços da alienação, é necessário ser patrão, e não empregado. O sonho de se tornar um “pequeno burguês” conduziu o pobre ‘Ntoni a cometer o erro que levou a sua família à destruição. Em outras palavras, a prosperidade da família Valastri estava nas idéias sindicalistas de ‘Ntoni, cuja consciência de classe e percepção da importância dos trabalhadores para a indústria da pesca era a força que os conduziria a uma realidade mais justa.

A visão amplificadora de Visconti, ao eleger a força coletiva como um meio para vencer o atraso político-econômico de italianos afastados geograficamente dos centros citadinos, reaparece nos estudos de Edward Banfield, sociólogo americano que na década de 50, após ter observado a constituição familiar de uma cidadezinha meridional da Itália, concluiu que

“... l’arretratezza di quella società era dovuta alla incapacità degli abitanti di agire insieme per il bene comune, o addirittura per qualsivoglia fine che transcendesse l’interesse immediato del proprio ristretto nucleo familiare”¹⁹.

Mas a importância de *La terra trema* não poderia ser medida apenas pelo conteúdo ideológico. Vale a pena ressaltar que este filme, além de ser um dos momentos máximos da poética neo-realista, foi também vinculado a uma das mais importantes discussões teóricas do período: a questão sobre literatura x cinema. Pode-se dizer que Visconti, ao unir os elementos formais neo-realistas — emprego de atores não profissionais, uso do dialeto, filmagem ao ar livre, prevalência do imediato, mimese do cotidiano — à ideologia de Verga, alcançou um “.perfetto equilibrio [fra] gli interessi letterari del regista e i presupposti di una poetica spinta, con premeditato calcolo estetico, fino alle estreme conseguenze (adozione del “tipo” anziché dell’attore

¹⁹ Apud Edward C. Banfield, *The Moral Basis of a Backward Society*, Glencoe, 1958, p 10, Trad: *it Le basi morali di una società arretrata*, Bologna, Il Mulino, 1976.

professionista, uso di una lingua non modellata su forme precostituite, ma captata nella sua immediatezza, nella sua scabra essenza, in dialoghi che sono il frutto di una spontaneità controllata e insieme rigorosamente predeterminata).²⁰.

A discussão neo-realista sobre a total exclusão da influência literária sobre o cinema animou literatos e cineastas.

Os cineastas defendiam a idéia de que a câmera era o único instrumento capaz de reproduzir com fidelidade a realidade, logo toda a mediação literária deveria ser excluída por comprometer a autenticidade da cena. Chegou-se a discutir a real importância do roteiro e a sua possível exclusão dos sets cinematográficos. Dentre os cineastas, Rossellini foi o maior defensor das idéias que propagavam a auto-suficiência da arte cinematográfica, e a respeito disso ele declarou:

“... continuerò forse a passare per un pazzo, ma mi rifiuto di sapere come il mio film finirà, il giorno in cui comincio a girare. Sono incapace di lavorare con un busto. Uno scenario rigoroso che si segue passo a passo, uno studio con tutta la sua attrezzatura, tutta questa premeditazione di scenografie e di luci, costituisce per me tutto ciò che c'è di più noioso... È perché non ho paura della verità e ho curiosità dell'essere umano che faccio la figura di un grande realista”²¹.

O escritor e roteirista Cesare Zavattini seguiu decisivamente os passos de seu colega de trabalho e elaborou uma poética cinematográfica com base no efêmero. Segundo Zavattini, o filme deveria ser construído a partir das efemeridades presentes nas ações cotidianas. Ele defendeu a abstração de todos os empréstimos literários em prol de um cinema direto, claro e realista.

No entanto, as ambigüidades do período neo-realista e a amplitude de suas discussões permitiram o co-habitar e a operação de cineastas menos propensos a esta

²⁰ Attolini, V. *Dal romanzo al set. Cinema italiano dalle origini ad oggi*. Bari: Dédalo, 1988. p. 89.

²¹ Op. cit. p. 86.

radicalidade. É o caso de Alberto Lattuada, que em alguns momentos de sua produção mostrou-se propenso a assimilar a poética neo-realista, mas retornou à sua paixão literária com o filme *Delitto di Giovanni Episcopo* (1947), baseada na novela de Gabriele D'Annunzio.

É parecido o caso do cineasta Alessandro Blasetti, cuja ideologia primordial é centrada sobre a real importância da palavra, isto é, assume a posição de que o roteiro e o texto literário são instrumentos de suma importância para a produção de filmes de qualidade. Segundo Blasetti, todo filme está presente no roteiro, e isto implica que o trabalho do cineasta seja

“... svolgere un più modesto compito, legato all’<<esecuzione>> di uno spartito già perfettamente orchestrato attraverso le parole, mettendone in scena i suoi risultati sulla pagina, senza la pretesa di sovrapporsi ad esse”²²

A radicalidade de apontar a arte literária como um entrave para o bom desenvolvimento de filmes neo-realistas parece não ter fundamento diante de filmes de Vittorio De Sica como *Ladri di biciclette* (1948), inspirado em um romance de Luigi Bartolini, e *I bambini ci guardano* (1943), adaptado de um romance de Cesare Giulio Viola. Além de De Sica, que foi provocadoramente definido por Pavese como o melhor narrador italiano do pós-guerra, muitos outros cineastas também se inspiraram em obras literárias e criaram excelentes filmes, a ponto de se poder inferir que

“la realizzazione quase contemporanea di due fra i massimi capolavori di questi anni, *Ladri di bicicletta* di De Sica e *La terra trema* di Visconti, mise esplicitamente in luce come l’inconciliabilità fra letteratura e cinema proclamata dal neorealismo fosse soltanto apparente...”²³

²² Op.cit. p. 93.

²³ Op. cit. p. 91.

Apesar de a declaração de incompatibilidade entre cinema e literatura parecer infundada, as discussões entre os que defendiam a total exclusão da literatura dos âmbitos cinematográficos e os que reconheciam a real importância da palavra proporcionaram positivamente o desenvolvimento de um projeto teórico e crítico que inseriu a produção cinematográfica na pauta de reflexões dos intelectuais do pós-guerra.

Ao observarmos os filmes citados e as suas temáticas, notaremos que o foco das preocupações neo-realistas se centra em vivências populares. O cineasta daquele período não hesitou em representar a luta da Resistência, o popular, a miséria e tantos outros problemas que afligiram a vida italiana do pós-guerra. Na tentativa de abranger outras manifestações artísticas do período, voltamos nosso olhar para a literatura e constatamos que os mesmos temas do cinema estão presentes na narrativa. O traço de união entre estas duas linguagens artísticas permite-nos pensar que as temáticas neo-realistas podem estar vinculadas à questão nacional italiana e à consolidação dos ideários populistas²⁴.

Segundo Alberto Asor Rosa, toda a reflexão intelectual dos neo-realistas poderia ser vinculada à luta pela unificação italiana. Entender como a tardia unificação do território italiano causou atraso na vida política e econômica do país e como regressos a uma vida rural resultaram na decadência da sociedade é fundamental para esclarecer de que modo os processos políticos e econômicos favoreceram o nascimento de ideários voltados para a representação do povo concebido como entidade abstrata.

A Unificação permitiu a criação de um mercado nacional expandido interna e externamente, possibilitou a união da alfândega e de impostos, e resultou em avanços como a construção de ferrovias. No entanto, a Unificação foi também uma das forças motrizes no processo de desagregação da sociedade camponesa e de seu empobrecimento causado pela desvalorização de produtos manufaturados e pela concentração de terras. Diante destes problemas, Antonio Gramsci e outros intelectuais e políticos caracterizaram o Risorgimento como uma revolução conservadora ou passiva, já que ela nasceu em contraposição antagônica aos interesses da classe popular.

²⁴ Segundo a noção de populismo, povo é delimitação geográfica, étnica, cultural. Em outras palavras, povo é o mesmo que nação. As raízes do populismo estão associadas à Revolução Francesa, na qual as grandes massas populares investiram, juntamente com a burguesia, em uma luta política e econômica contra a aristocracia. Por conta desta luta, as massas populares adquiriram nova consciência política e exigiram da própria burguesia o direito de participação política e seu reconhecimento histórico.

Compreender e refletir sobre os problemas de ordem político-social como resultantes da má inclusão da massa popular nos processos revolucionários italianos passou a ser o viés do intelectual italiano daquele período, que desde então adotou as idéias populistas como centro de suas reflexões. Logo, os discursos do artista neo-realista estão quase sempre vinculados a temas que refletem ideais de liberdade, justiça, solidariedade nacional.

Por outro lado, é interessante observar obras literárias e cinematográficas como *Il quartiere* (1943), de Vasco Pratolini, *La terra trema* e *Ladri di biciclette* que representam os problemas sociais vividos por seus personagens como um caminho sem saída. Os personagens de *Il quartiere* e de *La terra trema* parecem viver em um mundo atemporal em que presente e passado se igualam pelo simples fato de que “[il] presente subisce storicamente tutto il peso di una secolare condizione...”²⁵.

É como se o presente estivesse carregado de uma herança advinda de séculos e séculos, obrigando os personagens a aceitarem com resignação sua miséria, que passa a ser uma condição elementar da existência. Além disso, os moradores de *Il quartiere* estão presos a seu bairro e não podem se desvincular dele porque este significa a marca de suas qualidades humanas. Já os Valastri (de *La terra trema*) e Antonio Ricci (de *Ladri di biciclette*) parecem ter seus destinos traçados em círculos. Nota-se que os personagens retornam sempre ao ponto de partida. ‘Ntoni, depois de muitas humilhações, é obrigado a voltar a trabalhar com os mercadores de peixe, isto é, começa como pescador explorado e termina como pescador explorado. E Antonio Ricci começa como um desempregado não qualificado e termina como um desempregado não qualificado.

No entanto, a união entre a literatura e o cinema também representou, ainda que posteriormente, “as novas cores” de um povo advindo de grandes dificuldades, mas disposto a enfrentar a vida de modo criativo, inovador. São assim os personagens de *La giornata balorda* (1960), de Mauro Bolognini, que — inspirados nos personagens de *Racconti romani* de Alberto Moravia — compõe o cenário de uma nova Roma que exige de seus habitantes despojamento e esperteza para as novas possibilidades.

²⁵ Asor Rosa, A. *Scrittori e popolo*. Roma: Savelli, 1976. p.179.

Além disto, a arte literária, assim como a arte cinematográfica, desenvolveu uma narrativa ligada à representação da luta de Resistência. Dentre diversos autores e obras que trataram da luta partisan está *Il sentiero dei nidi di ragno*, romance de estréia de Italo Calvino publicado em 1947.

Por meio deste romance, Calvino enfrentou questões referentes ao mundo moderno utilizando o onírico e a fábula como elementos atenuadores de temas árdus da Segunda Guerra Mundial. Da dicotomia real-imaginário ele criou Pin, um garoto de doze anos que, depois de roubar uma P38 de um alemão, cria para si um esconderijo mágico. Mas o mundo encantado de Pin não é forte o suficiente para poupá-lo das amarguras e horrores da guerra. Desprotegido e aflito, ele é levado por Cugino para o destacamento de Dritto, onde conhece a luta armada como partisan.

Neste romance, é interessante observar a figura de Kim, um comissário intelectual que acredita no destacamento de Dritto, cuja composição é de homens sem consciência política que são obrigados a lutar pela Resistência. Este grupo insólito chama a atenção de Asor Rosa, que comenta:

“Può darsi che Calvino, nell’operare questa scelta, intendesse attribuirle un valore polemico, desiderando dimostrare, sia pure indirettamente, che la lotta partigiana aveva avuto le sue ragioni e i suoi eroismi, anche là dove il materiale umano, che l’aveva sostenuta, proveniva dalle zone più oscure e malsane della società”²⁶

No entanto, o comissário Kim não se deixa afetar pelos componentes do grupo e, a partir da observação do destacamento, reflete sobre o homem como espécie e enxerga todos os indivíduos como participantes de uma mesma história: quer sejam camponeses, fascistas, operários, estudantes, todos são tomados de um mesmo furor e todos estão sujeitos à mesma miséria humana. As idéias deste personagem reverberam a ideologia da literatura de Resistência que propagou primordialmente a luta contra o fascismo e a figura ideológica do homem que traz em si todas as possibilidades de renovação.

²⁶ Asor Rosa, A. *Scrittori e popolo*. Roma: Savelli, 1976. p. 196.

A representação do intelectual em obras literárias neo-realistas constitui também um importante elemento de reflexão. Personagens como Michele (*La ciociara*), de Alberto Moravia, e Kim (*Il sentiero dei nidi di ragno*) são representantes da consciência ideológica de seus respectivos autores e proporcionam um diálogo. É verdade que o modo de Michele e Kim interagirem com seus interlocutores e a criação de seus enunciados seguem rumos diversos: Michele, na tentativa de criar um elo e despertar a significação dos fatos, se apropriou de um discurso religioso, enquanto Kim observou o destacamento de Dritto como um laboratório, na esperança de despertar naqueles combatentes uma nova visão. Kim aponta o ser humano como portador de um furor, como Elio Vittorini já o fizera no romance *Conversazione in Sicilia* (1939). Michele não discursa sobre o que os homens têm em comum, mas concorda com a idéia de que todos os homens são iguais. Enfim, de um modo ou de outro, encontramos semelhanças e diferenças entre estes heróis, e a grande diversidade não impede que exista entre Michele e Kim uma comunhão de idéias. O discurso de Michele dialoga com o discurso de Kim e ambos dialogam com a “História”.

Dos temas (Resistência, partisans, atuação do intelectual, ausência de consciência política, atenuantes dos sofrimentos da Segunda Guerra) trabalhados pelas obras aqui citadas, o filme *La ciociara* (1961) de Vittorio De Sica, inspirado no romance homônimo de Alberto Moravia, parece ser a síntese. Carlo Ponti (produtor) e De Sica (diretor), talvez pela posterioridade com que empreenderam esta obra, sintetizaram perfeitamente as idéias de Moravia — que representou em seu romance uma Itália retrógrada e ingênua frente a seus problemas político-sociais — e suavizaram as amarguras da guerra com cenas românticas entre Michele (Jean-Paul Belmondo) e Cesira (Sophia Loren). Desta forma, a união de discursos artísticos distintos (Literatura, Cinema) e o resultado de uma herança cultural garantiram à obra o Globo de Ouro, por melhor filme estrangeiro, e o Oscar, por melhor atriz.

Mas a luta antifascista esteve tão presente na narrativa neo-realista que não se pode deixar de comentar *Fontamara*, romance escrito por Ignazio Silone em 1930, que narra a história de camponeses injustiçados e esquecidos em Marsica.

Em *Fontamara* Silone pretendeu “dar voz” aos camponeses e denunciar as injustiças sociais e os problemas de ordem cultural a que estes eram submetidos. Ciente da dificuldade de empregar o dialeto em uma obra literária, Silone utilizou o artifício de

usar o léxico italiano associado à estrutura da língua dialetal. Desta forma pôde, por meio do narrador, representar uma classe, um mundo ou uma etnia que se contrapõem à classe dominante e à civilização industrial no período do entre-guerras.

As produções neo-realistas, tanto no cinema como na literatura, possibilitaram a representação de dialetos. No entanto, criar uma representação clara e acessível a todos os italianos foi um grande desafio para os autores, sobretudo se observarmos a tradição italiana, em que “il secolare divario fra lingua scritta e lingua parlata aveva ritardato la formazione di schemi comunicativi semplici e fluidi”²⁷.

Pela primeira vez na história, filmes como *Roma città aperta*, *Avanti c'è posto* (1942, de Mario Bonnard) e *Sciuscìa* (1946, de De Sica) colocaram em paridade os dialetos e o italiano. No entanto, a ânsia de adotar regras estilísticas neo-realistas levou alguns filmes ao exagero de representar uma língua não demasiado restrita, pertencente a pequenos guetos. Seria o caso de *La terra trema* que

“...spinse l’osservanza della poetica neorealista al punto di far parlare gli interpreti-personaggi di Aci Trezza nel proprio idioletto di pescatori, non essendo l’italiano in Sicilia, come spiegava il forbito commento-traduzione detto fuori campo, ‘la lingua dei poveri’²⁸.

É interessante observar que todas as obras citadas trazem em seu contexto os motivos de idéias populistas. Tanto em filmes como em romances se observou a representação do povo e de seu sofrimento, sua luta contra o fascismo e sua língua incompreensível. O povo, nestas obras, é como um mito que passa a ser utilizado como instrumento de correção das mazelas nacionais. Escritores e cineastas que assumem a

²⁷ Raffaelli, S. Il cinema in cerca della lingua. Vent’anni di parlato filmico in Italia (1945-1965), IN: *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. A cura di Gian Piero Brunetta. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1996. p. 311.

²⁸ Op. Cit. p. 314.

posição de luta social tendo em vista o povo colocam-se inevitavelmente no campo ideológico do populismo.

Posto na condição de símbolo da salvação nacional e dotado de um heroísmo capaz de dar um rumo justo para as conjunções sociais e políticas vigentes na Itália, o povo despertou o interesse de Antonio Gramsci, pensador político que postulou que a verdadeira revolução italiana só aconteceria se ocorresse no ambiente popular. Ciente das reais dificuldades da Itália e da importância da participação das classes populares no desenvolvimento econômico e intelectual do país, Gramsci criticou severamente a ausência de uma cultura verdadeiramente popular e atacou o sistema reflexivo aristocrático que foi desenvolvido pelos intelectuais italianos. Ele acusou os intelectuais tradicionais de omissão e, quanto à existência de uma literatura nacional, afirmou que

“... non esiste, di fatto, nè una popolarità della letteratura artistica, nè una produzione paisana di letteratura <<popolare>> perché manca una identità di concezione del mondo tra <<scrittore>> e <<popolo>>, cioè i sentimenti popolari non sono vissuti come propri dagli scrittori, nè gli scrittori hanno una funzione <<educatrice nazionale>>”²⁹

Ansioso por uma real articulação entre os literatos e o povo, Gramsci postulou que a camada social dos intelectuais na Itália seria como “...qualcosa di staccato, di campato in aria, una casta, cioè, e non un’articolazione, con funzioni organiche, del popolo stesso”³⁰. A estas idéias de Gramsci foram somados acontecimentos do movimento de Resistência que acabaram por impulsionar as manifestações literárias do neo-realismo associadas ao populismo que

“... encontra o terreno mais propício à sua afirmação. No novo clima candente da luta civil, prenhe de forte tensão moral e política, a proposta de uma cultura decididamente empenhada no progresso social e na vida das vastas massas populares

²⁹ Gramsci, A. *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Riuniti, 1991. p. 122.

³⁰ Op.cit. p. 124.

torna-se a proposta dominante no seio do debate ideológico nacional. Acirra-se a polêmica contra a literatura e a arte de evasão, contra toda escolha desengajada e formalista”³¹.

Logo, as obras neo-realistas passam a ser instrumentos políticos de protesto contra o atraso sócio-econômico da Itália. No entanto, se refletirmos sobre as bases que proporcionaram os problemas sócio-econômicos na Itália e considerarmos em seus primórdios uma má organização e a exclusão da grande massa popular como resultado de um jogo de interesses, compreenderemos que o populismo encontrou também fora da Itália ambiente propício para o seu desenvolvimento e para a conseqüente manifestação artística de obras que denotam forte indignação perante as injustiças econômico-sociais. Talvez por conta disto, o neo-realismo seja também caracterizado como um movimento multifacetado em que foi possível a manifestação de muitos neo-realismos.

A variedade de obras e de temas (e de ambientes) que englobaram o cinema e a literatura abriu espaços para muitos tipos de expressão neo-realista. Sobre a diversidade de idéias e modos de representação, Niccolò Micciché, crítico cinematográfico, diz:

“foram tantos os neo-realismos quantos foram os neo-realistas, poderíamos acrescentar que houve/há/haverá tantos neo-realismos quantos foram/ são/ forem os críticos do neo-realismo”³²

O aspecto “multifacetado” e não raro polêmico do movimento permitiu a inclusão do escritor Alberto Moravia neste período tão fértil em idéias e inovações temáticas e formais. O escritor romano é considerado por muitos críticos (Galateria, Lombardi, Pandini etc.) como um precursor do movimento já a partir de seu primeiro livro, *Gli indifferenti* (1929). E, apesar de não ter escrito um romance próprio da

³¹ Vicentini, M, T. “*O neo-realismo italiano raízes populistas (Pavese- Vittorini- Pratolini-Levi)*”. 1979. 217p. Dissertação de Mestrado. (Teoria literária e literatura comparada) — Faculdade de Filosofia Letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo, SP, 1979.

³² Apud Fabris, Mariarosa. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo:Edusp:Fapesp, 1996.

Resistência e de não ter representado o povo como um símbolo nacional de salvação para os males da Itália, Alberto Moravia não deixou de aplicar em sua obra procedimentos neo-realistas. Primeiramente ele empregou em seus textos uma linguagem que o aproximou de seu público leitor. Em *Racconti romani* (1954) e *Nuovi racconti romani* (1959) não é difícil encontrar exemplos de língua coloquial — incluindo léxico de baixo calão — e oralidade que tornam a escrita fluente e de fácil decodificação. Além disto, Moravia representou a partir de provérbios populares como “...Non sono fiaschi che si abbottano; Roma non fu fatta in un giorno...”³³ e “...Chi disprezza, compera”³⁴ a sabedoria e o costume popular, embora de modo irônico e de não adesão. Representou também, sempre de forma distanciada, o mundo popular em seus movimentos místicos — tratou, por exemplo, da figura do corcunda como ser dotado de poderes atribuídos à sorte — e a sacralidade do mundo religioso em que, por exemplo, as pessoas se ligam pela liturgia do batismo a São João. Em suma, Moravia representou uma Roma popular na qual desempregados, espertalhões, prostitutas, camponeses, ladrões, comerciantes e pequenos burgueses formam a “voce anonima dell’epoca”³⁵ e vivem aventuras que refletem o sofrimento também a argúcia daqueles que viveram o período do pós-guerra.

A participação de Alberto Moravia durante o período neo-realista foi tão marcante que o levou a ser também personagem histórico de uma das principais discussões do período: a polêmica cisão do binômio cinema-literatura. Pois, ainda que Moravia não tenha desenvolvido reflexões teórico-críticas sobre esse campo, sua narrativa obteve grande ressonância junto aos pressupostos neo-realistas.

De modo geral, pode-se dizer que Moravia foi para o cinema, a partir de sua narrativa, um modelo. Ele esteve presente tanto nos primórdios do movimento quanto no período neo-realista subsequente. Este último foi marcado pela intenção dos cineastas de observar um campo até então não explorado. O artista neo-realista do “segundo período” procurou representar as angústias de uma sociedade ambígua e carente de sólidas raízes e encontrou na narrativa moraviana a temática inspiradora que lhe proporcionou este novo ponto de observação.

³³ Moravia, A. “Mi ammazzo”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p. 340.

³⁴ Moravia, A. “Il biglietto falso”, IN: *Racconti romani*: Milano: Bompiani, 2007. p. 54.

³⁵ Calvino, I. “Prefazione”. IN: *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 1976. p. 7.

Logo, o olhar objetivo da câmera sobre a pequena burguesia concedeu a Alberto Moravia a importância de um “escritor símbolo”, cuja narrativa não poderia jamais ser ignorada. Então suas obras inspiraram os respectivos filmes homônimos: *La romana* (1954) de Luigi Zampa, *Agostino* (1962) de Mario Bolognini, *La noia* (1963), de Cedric Kahn, *Il disprezzo* (1964) de Jean-Luc Godard, *Gli indifferenti* (1964), de Francesco Maselli, *Il Conformista* (1970), de Bernardo Bertolucci, *L’amore coniugale* (1971), de Dacia Maraini, entre outros.

Assim, a narrativa moraviana esteve presente em um dos maiores desafios enfrentados pelos que se propunham a trabalhar, simultaneamente, com a literatura e cinema: equilibrar duas linguagens distintas de modo que o resultado atingisse o objetivo principal da estética neo-realista, ou seja, representar e ao mesmo tempo denunciar aquele mundo social.

CAPÍTULO II

1. A posição do narrador na reverberação da totalidade de sua época

Analisar o período neo-realista com suas novas temáticas e ousadias formais é de suma importância para compreender a atuação do escritor Alberto Moravia. A partir dos breves comentários sobre o período esboçados no capítulo anterior, faz-se agora necessário exemplificar com a própria narrativa do escritor suas escolhas, cujas recorrências nos levam a uma maior compreensão do viés ideológico seguido pelo autor implícito moraviano.

Contudo, cabe primeiramente observar como a posição do narrador na obra literária foi tratada por críticos que notaram sensivelmente o produto de fatores determinantes para o século xx. Em poucas palavras, estes pensadores observaram, sobretudo no romance, a um esfacelamento da representação objetiva. Desde então, tomou-se como base de reflexão as grandes frustrações (falências ideológicas e políticas), as grandes transformações (desenvolvimento econômico e crescimento da tecnologia) e as grandes catástrofes (Primeira e Segunda Guerras Mundial) que levaram a sociedade a uma posição de incerteza e angústia. Por isto, o sujeito da criação literária se deslocou para o campo da subjetividade, cuja assimilação o aproximava dos desafiantes impasses da época. Assim, a arte literária buscou novas manifestações e passou a “deformar a forma”, isto é, a atribuir ao “novo romance” uma nova perspectiva. Foi então que escritores como James Joyce, com *Ulysses*, e Virginia Woolf, com *To the Lighthouse*, por exemplo, experimentaram utilizar um “motivo casual que desencadeia os processos da consciência, reprodução natural ou, se se quiser, até naturalista dos mesmos na sua liberdade, não limitada por qualquer intenção nem por qualquer objeto determinado; elaboração do contraste entre tempo ‘exterior’ e

tempo ‘interior’³⁶. Com isto, fizeram uso da subjetividade e alcançaram o efeito de reproduzir, entre outras coisas, o conteúdo da consciência das personagens.

Em suma, o processo moderno considerado pela crítica literária atuante na época consistiria grosso modo na “... intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas...”³⁷, seria um reflexo do mundo circundante vigente na ocasião. É como se o “momento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, fosse ele próprio produzido pelo seu objeto real — por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”.³⁸

No entanto, em relação ao nosso objeto de estudo, é necessário cuidado na apropriação direta destas questões teóricas. É importante observar que a crítica literária se refere ao romance experimental e ressalta evoluções formais como o fluxo de consciência e o monólogo interior. Mas estas novas formas de expressão não são utilizadas pelo narrador moraviano, que tampouco faz uso da onisciência ou expressa a interioridade de personagens.

Alberto Moravia, ao contrário dos escritores contemporâneos citados, tentou reproduzir com veemência a totalidade de sua época por um viés muito mais “objetivo” ou francamente realista.

De modo geral e recorrente, o narrador moraviano não faz uso de interrupções — que transportam os leitores a outro espaço-tempo com a intenção de desencadear reações subjetivas — nem oferece a suas personagens a desintegração da identidade circundante objetiva — para transportá-las a um campo metafísico. Logo, a aproximação entre a elaboração do narrador moraviano e as discussões levantadas deve limitar-se ao temas tratados, já que questões tão presentes na narrativa moraviana (alienação e existencialismo) denotam o mesmo desencantamento da conjuntura social observada nas reflexões críticas de meados do século xx.

³⁶ Auerbach, E. “A meia marrom”, IN: *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 485

³⁷ Op. cit. p. 483

³⁸ Adorno, T. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, IN: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 270.

Diante destas observações, é possível rememorar as discussões críticas sobre a eterna estagnação neo-realista e sua falta de contribuição para o crescimento de mudanças formais. No entanto, este trabalho não objetiva formular respostas sobre esta questão, mas pretende refletir sobre o posicionamento de Alberto Moravia diante de sua época e de sua própria obra.

Sendo assim, como tudo depende “... da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa”³⁹, nota-se que toda narrativa moraviana tem como base um narrador acoplado a um autor implícito ávido pela representação da realidade. Assim, o narrador, em todos os contos aqui analisados, tentou pintar uma espécie de painel da sociedade italiana e principalmente romana com homens e mulheres de diferentes classes sociais, a quem conferiu o direito de relatar histórias, cumprindo assim com um dos vetores primordiais do neo-realismo que foi: “...raccontare... [affinché] ...il grigiore delle vite quotidiane [sembrasse] cosa d’altre epoche; ci muovevamo in un multicolore universo di storie”.⁴⁰

Desta forma, o narrador, além de assumir um viés relacionado à alienação e ao existencialismo, dá-nos uma visão plena da época a que remete através da visão do desempregado, do trabalhador braçal, da camponesa, do delinqüente e dos representantes da pequena burguesia. Trata-se de uma narrativa profundamente crítica sobre a Roma e a Itália do pós-guerra, repleta de diversos tipos sociais e dos desafios subseqüentes.

E assim — com a presença de tipos populares e de representantes da burguesia — institui-se também uma das temáticas recorrentes do autor implícito moraviano, que é a de discorrer sobre um embate entre a burguesia e as classes populares.

³⁹ Auerbach, E. “A meia marrom”, IN: *Mímesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 482.

⁴⁰ Calvino, I. “Prefazione”, IN: *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 1976. p. 8.

2. Os pressupostos da ideologia burguesa e sua constância na narrativa moraviana

Faz parte do sistema crítico moraviano observar os elementos constituintes da ideologia burguesa e questionar sua reverberação nos reflexos comportamentais dos indivíduos.

Sendo assim, há recorrência de personagens-tipo que, ligados à ideologia burguesa, remetem aos primórdios da expansão do capitalismo. Figuras como o agente de viagens, do conto *Una donna sulla testa*, senhor Crostarosa — desbravadores de países periféricos e dotados de competências lingüísticas —, vêm associadas à implantação do sistema capitalista e sua necessidade de escoar suas produções em países que propiciem lucro. Logo, o conhecimento de muitos países e línguas é representado como essencial para o homem burguês do século XX no abastecimento ou sustentação dos negócios.

“Sapeva, per esempio, parlare molte lingue alla perfezione: il francese, l’inglese, il tedesco, lo spagnolo e perfino, come scoprii con stupore, una volta che venne all’agenzia un tizio scuro di pelle, con un fazzolettone in testa e un accappatoio addosso, anche l’arabo”⁴¹.

Perspicaz, o autor implícito também observa as ações e o suporte social que atuam como forma de defesa e sustentabilidade de posições. Assim, os mais privilegiados financeiramente atribuíram a forças superiores a razão de seu sucesso e por muito tempo inculcaram no imaginário popular a idéia de uma graça divina. Sobre esta concepção, o historiador J. L. Romero em seu trabalho *Estudio de la mentalidad burguesa*, em que discorre sobre os primórdios da estruturação e dos ideais burgueses, observa:

⁴¹ Moravia, A. “Una donna sulla testa”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007. p. 5.

“Estas ideas acerca de la sociedad dual y el principio del privilegio, la visión organicista de la sociedad, la teoría del origen divino del poder y el sentido de servicio en su ejercicio se perpetuaron mucho tiempo, con distinto vigor, en la concepción burguesa”⁴²

Mas o recurso a forças superiores foi insuficiente para o campo de atuação do ideário burguês que, mesmo sendo propagador de frivolidades, sublimou a moderação como suporte para um crescimento financeiro e pessoal. Então, os menos favorecidos economicamente — na esperança de obter a elevação de seu status e conseqüentemente se tornarem mais dignos e merecedores de uma melhor condição de vida — submeteram-se aos mesmos sacrifícios apregoados pela média e pequena burguesia, como: trabalho contínuo, diversão moderada e bons hábitos morais. Por isso Eric Hobsbawm afirmava em *As revoluções burguesas*

“... que había trabajadores que hacían lo posible por unirse a la clase media o al menos por seguir los preceptos de austeridad, de ayudarse y mejorarse a sí mismos. La literatura moral y didáctica de la clase media radical, los movimientos de moderación y los esfuerzos de los protestantes están íbamos de esa clase de hombres”⁴³

Além disto, é interessante como os refletores da ideologia burguesa sempre estiveram apoiados na imagem de uma íntegra manutenção da moral acoplada à idéia de um imprescindível desenvolvimento cultural. Então, em meados do século XX, a burguesia esteve tão intensamente envolvida em movimentos artísticos que vivenciou o chamado “sonho dourado”, cujo cerne intelectual apregoava a importância da economia e da sublimação humana e a acuidade de um crescimento material e espiritual concomitantes. Assim, a burguesia tendeu a supervalorizar as manifestações artísticas e a incluí-las em suas transações comerciais. Trata-se de um movimento que teve início na

⁴² Romero, J. L. *Estudio de la mentalidad burguesa*. Madrid: Alianza Editorial, 1987. p. 98.

⁴³ Hobsbawm, E. J. *Las Revoluciones Burguesas*. Madrid: Guadarrama, 1971. p. 360.

segunda metade do século XIX e que perdura até a atualidade, hoje de forma ainda mais acentuada. Sobre o princípio desta prática burguesa, Eric Hobsbawm comenta:

“... Poucas [sociedades] estavam prontas a gastar dinheiro tão livremente com as artes e, em termos puramente quantitativos, nenhuma sociedade precedente comprou tanto como a quantidade de livros velhos e novos, objetos, materiais, quadros, esculturas, estruturas decoradas de madeira e bilhetes para representações teatrais ou musicais [...] poucas sociedades tinham estado tão convencidas de que viviam numa era dourada das artes criadoras.”⁴⁴.

De modo geral, a ideologia burguesa sempre tentou a todo custo apregoar um mundo “...de plena distribuição material, mas também de crescente felicidade, oportunidade humana e razão, de avanço das ciências e das artes, numa palavra, um mundo de contínuo e acelerado progresso material e moral”⁴⁵.

Mas, acima das artes, o mundo burguês, em contínua sustentação da moral, elegeu o círculo familiar como sagrado. O lar — constituído por mulher e filhos que deveriam nutrir pelo patriarca respeito e resignação — significava para os dignos senhores burgueses um refúgio de paz e segurança.

No entanto, estas certezas sustentadas historicamente pela ideologia burguesa são questionadas pelo narrador moraviano, que expõe seus personagens ao fracasso no âmbito familiar. Assim, o personagem Crostarosa (*Una donna sulla testa*) sofre no seio de sua família uma pressão psicológica desencadeada por sua mulher, atormentada com a idéia fixa de suicídio, ao passo que o personagem Augusto (*Sciupone*) padece com a ausência de compreensão e companheirismo por ter uma mulher que o oprime por questões financeiras. E ambos buscam a resolução de seus problemas nos subterfúgios

⁴⁴ Hobsbawm, E. J. *A era do capital 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2007. p. 290.

⁴⁵ Op. cit. p. 21.

materiais e assim refletem a grande dificuldade da classe burguesa em se desvincular do que é palpável.

Em suma, ironizar o espaço declarado pelo homem burguês como sacro é um dos alicerces em que a narrativa moraviana se assentada — com objetos e atos da vida cotidiana que são como veículos para a representação de angústias interiores. Assim, em *Gli indifferenti* e em *La romana*, respectivamente, o narrador utiliza os objetos da casa de Mariagrazia para transmitir a sensação de tédio e Adriana aspira a símbolos de felicidade burgueses como uma bela sala de jantar e uma família unida. Na verdade, as descrições dos ambientes desenvolvidas pelo narrador moraviano em muito se aproximam dos movimentos fantasiosos que estiveram presente na constituição e afirmação da classe burguesa. A propósito, Eric Hobsbawm comenta:

“... os objetos são mais do que meramente utilitários ou símbolos de status e sucesso. Têm valor em si mesmos como expressões de personalidade, como sendo o programa e a realidade da vida burguesa, e mesmo como transformadores do homem”⁴⁶.

Além disto, o narrador enfoca a pequena e média burguesia como um grupo decadente de pessoas que sustentam suas posições econômicas e sociais à base de sacrifícios constantes. Em outras palavras, o narrador atenta para frutos da conjuntura do sistema capitalista em que ascensões e quedas econômico-sociais passaram a ser pontos referenciais para um grupo de indivíduos a quem o pobre, representante de uma realidade ameaçadora, incomoda.

Esta perspectiva ideológica do autor engendra a estratégia do narrador, que corrobora a intenção do autor implícito, de problematizar o embate entre classe burguesa e classe popular, colocando-se francamente no campo das reflexões marxistas da época. Sobre isto, o próprio Moravia afirma:

⁴⁶ Hobsbawm, E. J. *A era do capital 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2007. p. 242.

“Croce dizia: não podemos deixar de nos dizer cristãos. Eu diria: não podemos deixar de nos dizer freudianos e marxistas. É a cultura moderna que é marxista e freudiana”.⁴⁷

Logo, a narrativa nos apresenta dois tipos básicos de personagens: os que são dominados pelo receio de não poder se manter em posição privilegiada em relação aos outros e os que são marcados pela pobreza e, por isto, sofrem discriminação. Como exemplo, pode-se citar o encontro que ocorre no romance *La romana* entre a senhora Medolaghi — que sustenta sua posição graças à herança deixada pelo marido — e Adriana, uma moça do povo.

“Ma che fossi una ragazza del popolo, semplice e ineducata, questo si vedeva certamente né mi premeva di nascondarlo. “Che razza di persone mi porti in casa”, doveva essere in quel momento il pensiero della signora Medolaghi, “una popolana””⁴⁸.

O narrador, no contínuo ideal de representar a repulsa da burguesia por uma vida de restrições econômicas, representa a angustiada corrida pela manutenção e sobrevivência de uma vida imposta pelo sistema — que obriga os indivíduos burgueses a cumprirem imensos sacrifícios a fim de não perderem a respeitabilidade adquirida pela posição social e econômica a que pertencem. Então, personagens como senhor Crostarosa (*Una donna sulla testa*) e Augusto (*Sciupone*) são constrangidos a conciliar a administração de seus negócios e a manutenção do conforto para suas famílias, como se vê nas seguintes passagens dos dois contos:

⁴⁷ AJELLO, Nello. *Moravia: entrevista sobre o escritor incômodo*. Tradução de Pedro G. Ghirardi. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986. p. 158.

⁴⁸ Moravia, A. *La romana*. Milano: Bompiani, 2001. p. 377.

“Basta, venne luglio e Crostarosa fece un sacrificio, perché non era ricco e mandò la moglie con la governante e la bambina a Cortina d’Ampezzo, in uno dei primi alberghi”⁴⁹.

““Ce li ho [i soldi] ... ma sono il minimo per un commerciante come me... se spendiamo anche quelli, posso chiudere bottega””⁵⁰.

Desta forma, o narrador atesta a opressão e o estado psíquico a que a pequena e média burguesia se submetem enseja definir a fragilidade e a inadequação de um sistema que submeteu o Homem à perda de suas raízes e autonomia. Então, o narrador representa o indivíduo — a quem a idéia fixa de manter-se burguês o corrompe e atormenta a ponto de lhe proporcionar o desenvolvimento de instintos doentios.

E, a fim de respaldar esta idéia, parte-se do pressuposto de que a posição mediana em que o pequeno burguês se encontra o coloca entre duas perspectivas: a de suposta superioridade em relação aos que possuem menos e a de admirar e almejar o status e posição econômica de seus superiores. Tal posição torna o pequeno burguês vítima do inquietante desejo de sempre ter alguém acima de si e outro abaixo de si, traduzindo uma necessidade que Anatol Rosenfeld chamou de *authoritarian character*. Em resumo, trata-se, de um “desvio” comportamental, que impõe ao indivíduo a necessidade de viver em um sistema hierárquico rígido, em que há a facilitação para o desenvolvimento de políticas ditatoriais como o fascismo, por exemplo.

E foi imbuído deste discurso ideológico que o narrador moraviano retratou nos contos *Bambolona* e *Il testimonia* dois tipos de personagens: um atormentado pelo desejo de impor sua dominação e outro que almeja por alguém que lhe comande. A propósito, vejam-se as seguintes passagens:

⁴⁹ Moravia, A. “Una donna sulla testa”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p. 8.

⁵⁰ Moravia, A. “Sciupone”, IN: *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007. p. 116.

“In realtà le piaceva comandare, alla signora Olimpia, e per lei comandare voleva dire soprattutto tormentare: ossia prendere un uomo e con pazienza e perfidia ridurlo alla disperazione, fargli dire quello che non voleva, dimostrargli che aveva torto e quindi ricominciare da capo e così in continuazione, fino a che non fosse sicura di poter fare di lui quello che voleva”⁵¹

“Al padrone nato padrone piace di comandare [...]; ma gli altri non sono contenti finché non trovano un padrone che li comanda”⁵²

Além disso, na esperança de expor o fiel retrato de uma época que respirou os ares da guerra e do fascismo, o autor implícito moraviano se apoderou de imagens e experiências — que resumem a incapacidade de a sociedade estabelecer campos de mediação em que naturalmente se desenvolveria uma consciência crítico-democrática — para estabelecer uma ligação entre espetáculos televisivos e o movimento fascista.

Para tanto, ele aproximou a falta de senso crítico do grande público espectador — geralmente apático, conformista e sempre pronto a aplaudir como se o dissenso não existisse — a consciências igualmente necrosadas de homens coniventes com programas bárbaros. Sobre isto, Alberto Moravia diz:

“Ricordo che nel 1940 Alberto Mondadori, tornando dalla Polonia, raccontò: “Stanno succedendo delle cose orrende” “Che cosa?” I tedeschi lo avevano invitato ad assistere ad un eccidio di ebrei, come uno spettacolo. Lui non ci andò, naturalmente, ma lo andava dicendo in giro per Milano”.⁵³

Enfim, tem-se o espetáculo como um mediador entre o horror de manifestações ditatoriais e a perda de sentidos. Contudo, o discorrer sobre esses assuntos ultrapassam a

⁵¹ Moravia, A. “Bambolona”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007. p. 396.

⁵² Moravia, A. “Il testimonia”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007. p. 430.

⁵³ Elkann, A. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 2007. p. 119.

simples perspectiva da polemica e criam um elo para que a fascinação ou indignação do autor implícito moraviano pelo “representar a vida” seja exposta.

Em outras palavras, a fascinação de Alberto Moravia pela “representação” da realidade aparece em suas reflexões sobre a sociedade moderna, que, tomada pela sede de espetáculos, seria facilmente manipulada pelos meios de comunicação. Em seu livro de ensaios *Diário europeu*, Moravia discorre sobre o poder de banalização exercido por estes meios e sobre a falta de preparação das massas para receber informações sérias, que exijam uma atitude consciente e rigorosa. E, no ápice de sua reflexão, o escritor romano faz uma comparação entre o telespectador televisivo e o viciado. Segundo ele, o primeiro, ao se dedicar aos estímulos sensoriais do som e da cor, obterá uma impressão de realidade, isto é, terá a impressão de conhecer personalidades, fatos e lugares. O segundo, após provocar alterações de estados de consciência por meio da droga, fará uma viagem, ou seja, terá um sonho. No entanto, em ambos os casos os indivíduos se lançariam na vivência de uma realidade não existente e estariam abolindo a experiência direta em favor de um sentimento efêmero de poder não real, mas gratificante. Em suma, trata-se também da instituição da alienação, cujos efeitos impediram um grande número de pessoas de refletirem e de serem críticas em relação ao mundo objetivo em que vivem.

Sendo assim, é importante considerar que é irônico e significativo na narrativa moraviana tudo o que estiver ligado ao campo semântico do espetáculo. Logo, pode-se postular que as personagens de *Bambolona*, além de serem representantes de disfunções comportamentais, atestariam “o representar” da vida como encenação.

“Lui urlava, bestemmiava, camminando in su e in giù per il salotto; lei stava ferma, in poltrona, dolce sorridente, inflessibile, come se quello non fosse stato suo figlio e lei non fosse stata la madre ma loro due fossero stati due attori sulla ribalta, in un duetto d’opera, di quelli che lei un tempo era stata avvezza ad affrontare ogni sera.

„54

⁵⁴ Moravia, A. “Bambolona”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007. p. 396.

Enfim, o burguês é descrito no âmbito da narrativa moraviana como um indivíduo de consciência fragmentada pelo sistema e primordialmente preocupado com elementos que o auxiliem nas especulações lucrativas de suas transações, como o conhecimento, a especialização, a cultura etc. Ao contrário disto, o personagem popular, ainda que sofra os efeitos do mesmo tipo de fragmentação, é um indivíduo que se mantém por meio de expedientes que lhe possibilitem a manutenção básica de sua existência, como o roubo, a trapaça e a prostituição. Veja-se a seguinte passagem do conto “Il biglietto falso”:

“Finalmente tacque e io gli domandai di che si trattava. Lui rispose subito; “Sì, io ti do per esempio un biglietto da cinquemila lire... tu vai, giri, studi la situazione e poi ci paghi, mettiamo, un caffè, o un pacchetto di sigarette... quindi il resto lo porti a me... io, sul resto, ti do un terzo”. “Un terzo di lire buone? Io interrompi per mostrargli che avevo capito. “Si capisce, buone... per chi mi hai preso?” “E se scoprono che il biglietto è falso?” “Niente... tu dici subito che sai chi te lo ha dato e te lo riprendi fingendo indignazione.”⁵⁵

De modo geral, a narrativa moraviana enfatiza a luta pela sobrevivência em meio às dificuldades financeiras do pós-guerra através de novos tipos populares, cujos problemas referentes ao cotidiano, como o desemprego e a fome, surgem como pré-condições para o desenvolvimento de temáticas voltadas para o existencialismo e a alienação. Na verdade, institui-se uma reflexão de um tempo em que o homem deixa definitivamente sua relação com a terra e a natureza e passa a depender da indústria e de empregos associados às vendas e à prestação de serviços. Então, ser desempregado significa não ter como lutar pela sobrevivência. Sobre a dependência humana do mundo industrial e sua influência nos diversos aspectos da vida, o escritor Elio Vittorini argumenta:

⁵⁵ Moravia, A. “Il biglietto falso”, IN: *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007. p. 51.

“Il mondo industriale, che pur ha sostituito per mano dell’uomo quello ‘naturale’, è ancora un mondo che non possediamo e ci possiede esattamente come il ‘naturale’”⁵⁶

A dependência humana de células organizativas do capitalismo está presente na narrativa moraviana como precursora de distorções morais e psíquicas capazes de restringir a existência humana meramente a matéria e de tirar-lhe sua dignidade intrínseca. Em suma, instaura-se, por meio da encenação cotidiana, uma problematização referente à existência que, segundo o autor implícito, é “... l’idea che l’uomo esiste e che l’esistenza è una forma indistruttibile”.⁵⁷

A partir disto e da situação histórica que fez do o desemprego foi um dos grandes problemas da Itália do pós-guerra, o narrador deu voz aos “aflitos” e, no conto *Buoni a nulla*⁵⁸, por exemplo, criou um protagonista que se refere ao desemprego como uma doença.

“La disoccupazione è una cosa per il disoccupato e un’altra per l’occupato. Per il disoccupato è come una malattia di cui deve guarire al più presto, se no muore; per l’occupato è una malattia che gira e lui deve stare attento a non prenderla se non vuole ammalarsi anche lui, ossia diventare, appunto, disoccupato. Ebbene io posso considerare la mia vita da sedici anni in su come una malattia continua con intervalli di salute.”⁵⁹

Assim, o narrador-personagem desse conto reflete sobre as pressões sistematizadas pelo capitalismo e suas reais conseqüências, que obrigam muitos indivíduos a se renderem “à mercantilização” na esperança de alcançar desde a

⁵⁶ Vittorini, E. “Un mondo che non possediamo e che ci possiede”. IN: *Il Menabò di letteratura*, 10. A cura de Italo Calvino. Torino: Einaudi, 1967. p. 9.

⁵⁷ Elkann, A. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 2007. p. 147.

⁵⁸ Moravia, A. *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996.

⁵⁹ Moravia, A. “L’indiano”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p. 277.

subsistência até símbolos e status burgueses. Não obstante, o casamento por interesse econômico ou o convívio matrimonial por conveniência são retratados como motes de uma sociedade corrompida que leva o indivíduo à alienação de seus verdadeiros desejos. Como exemplo disto, pode-se citar o conto *La serva padrona*, em que a protagonista, em busca de uma vida abastarda, submete-se a um processo de “aburguesamento” ao substituir seus coloridos e alegres vestidos pela sobriedade do preto e do cinza:

“Finalmente, verso le sette, usciva Adalgisa; e dopo tanto lutto e tanta tristezza di quella famiglia, dico la verità faceva piacere vederla: sempre con qualche vestito di un colore squillante, rosso-fiamma oppure verde-bandiera...”⁶⁰

“Non era più vestita nè di rosso nè di verde; ma molto seriamente, con un vestito nero, di seta, dalla gonna piena di volanti. Capii che non era più cameriera ma padrona dai tanti gioielli che aveva addosso...”⁶¹

Mas, em relação às personagens populares que se equilibram no limite entre a pobreza e a miséria, o narrador moraviano não se abstém de retratar a moral popular e reafirmar verdades disseminadas em seu imaginário. Assim, no conto *Le luci di Roma* — em que há o relato da vida de abandono de trabalhadores braçais e de mulheres que se prostituem —, o narrador enriquece os tipos populares de Roma com a figura de Drusilla, uma jovem camponesa que deseja se casar para permanecer em Roma, mas que, ao contrário das garotas que são obrigadas a “...battere i marciapiedi per guadagnarsi il pane”⁶², sabe com muita criatividade administrar a situação peculiar de ganhar a vida sem trabalhar, roubar ou se prostituir.

⁶⁰ Moravia, A. “La serva padrona”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p. 107.

⁶¹ Op.cit. p. 111.

⁶² Moravia, A. “Le luci di Roma”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p. 404.

“Sono una ragazza onesta e chi mi vuole ha da sposarmi...”⁶³

No entanto, a figura da pobre moça camponesa vai além do tema da alienação da figura feminina e, na esfera da narrativa moraviana, abre espaço para discussões sócio-culturais do período neo-realista. Então é possível encontrar vinculada ao camponês a figura do intelectual orgânico que, como personagem, reflete aqui o ideário populista e paternalista difundidos por neo-realistas que disseminaram o ideário de direcionar o povo influenciados pela estratégia pedagógica de Gramsci, cujo principal objetivo era obter uma perfeita comunicação entre os intelectuais e o povo. Como afirmava Asor Rosa:

“ [Gramsci] ...arriva perfino a manifestare un vasto interesse verso quell’infima letteratura popolare che è il romanzo d’appendice o il melodramma di quart’ordine. Solo attraverso generi, che, pur in forma distorta e mistificata, sono naturalmente popolare, si può sperare di stabilire il contatto con la grande massa dei lettori.”⁶⁴

Então, vale reafirmar que a intenção dos personagens-intelectuais de defender o povo e resgatá-lo de seu estado de alienação vinha ao encontro das necessidades vigentes no período do pós-guerra, em que o intelectual assumiu a responsabilidade de representar artisticamente o real. Sobre esta situação, Guido Armellini e Adriano Colombo argumentam:

“Gli anni del dopoguerra sono dominati dalla tematica dell’impegno politico della letteratura: la recente vittoria sul nazifascismo, i problemi della ricostruzione, la rivoluzione sociale che a molti pareva imminente chiamavano i letterati a prendere posizione”...⁶⁵

⁶³ Op.cit. p. 407.

⁶⁴ Asor Rosa, A. *Scrittori e popolo*. Roma: Savelli, 1976.p. 218.

⁶⁵ Armellini,G; Colombo, A. *La letteratura italiana. Guida storica*. Bologna: Zanichelli, 1999. p. 583.

Desta forma, Michele de La ciociara nos é apresentado como alguém que sabe compreender os riscos da ignorância e o egoísmo dos camponeses e comerciantes que visavam, antes de tudo, ao lucro e ao bem-estar imediato. Sua consciência e revolta contra as explorações o fazem lutar pelo ideal de reeducar os camponeses. E, a este seu comportamento, pode-se associar a velha luta do intelectual que sonha com a inclusão do povo como parte do processo histórico. Sobre a figura do intelectual como líder organizador, Asor Rosa comenta:

“... in cui la figura del leader è nove volte su dieci quella dell'intellettuale — secondo un processo di consapevole-inconsapevole transfert autobiografico ed ideologico, che finisce per modellare la storia sugli schemi delle speranze e dei programmi di ristretti gruppi di rappresentanti della cultura”⁶⁶

Em suma, Michele se comporta como um verdadeiro intelectual orgânico gramsciano e vê os operários como um conjunto de trabalhadores manuais e assalariados que, apesar de serem responsáveis pela força motriz da economia capitalista de uma nação, não detêm poder político e nem capital. Logo, sua visão e o seu conhecimento se referem ao discurso marxista, cujo ideal visava promover uma revolução social capaz de abolir a estratificação social. E esta sua responsabilidade com o mundo circundante e com sua organização permite que o intelectual-personagem manifeste a Césira sua intenção em relação ao operariado:

“E lui: ‘Si capisce, anch’io li considero come operai... ma bisogna vedere perché ... ad alcuni fa comodo considerarli come operai e non come uomini per sfruttarli meglio... a me fa comodo per difenderli’”⁶⁷.

⁶⁶ Asor Rosa, A. *Scrittori e popolo*. Roma: Savelli, 1976. p.202.

⁶⁷ Moravia, A. *La ciociara*. Milano: Bompiani, 1995. p. 106.

Mas Michele não é o único intelectual a compreender a sociedade como uma luta de classes sociais e a tentar “reeducar” uma mulher do povo. A mesma percepção e comportamento já haviam aparecido no jovem estudante Giacomo, personagem do romance *La romana* (1947). Giacomo também se imbuí da responsabilidade de dirigir os passos da prostituta Adriana para resgatá-la do seu estado de alienação e fazê-la compreender “as conjunturas político-sociais” vigentes na Itália. No entanto, o jovem intelectual se depara com a incomunicabilidade que há entre seus ideais e a vida popular e perde a paciência:

“Egli balzò in piedi adirato: ‘Ma che diavolo... sei una stupida stupida... sei una cretina... e io che mi sfiato... sei un’idiota’. Fece il gesto di tirarmi il libro in testa ma si trattenne in tempo e continuò ad ingiuriarmi a quel modo per un pezzo”⁶⁸

A incomunicabilidade entre partes atesta fielmente o processo inexorável de representar a realidade adotado pelo narrador, cujo olhar, voltado para motes neo-realistas, é desenvolvido com visão crítica e permite a representação de intelectuais — como o professor do conto *La ciociara*, por exemplo — que não buscam conduzir ou resgatar seus interlocutores do estágio de ignorância. Então, a figura do “irrepreensível intelectual” deixa as páginas da narrativa moraviana para dar espaço a homens que assumem uma posição desvinculada da missão atribuída aos intelectuais orgânicos e se deixam conduzir pelo mito do bom coração popular.

Sendo assim, o personagem intelectual do conto *La ciociara* acredita perceber em Tuda uma pessoa pura e isenta de trejeitos advindos da sociedade, digna de confiança e carente de tolerância, ou seja, limita-se a enxergar o camponês como “bom” e se abstém da responsabilidade de “resgate” social. Em suma, Tuda permanece em seu estado de alienação e desconhecimento em relação aos artifícios constituintes do mundo vigente, como por exemplo o domínio da leitura e da escrita, o conhecimento histórico, a consciência política e social:

⁶⁸ Moravia, A. *La romana*. Milano: Bompiani, 2001. p. 400.

“Mi dispiace... è una cara figliola... ma troppo rustica”⁶⁹

A recorrência da idéia de bondade do homem rústico denota o quanto foi comum entre os escritores neo-realistas voltarem o olhar para o camponês na esperança de criar uma literatura nacional-popular capaz de representar a Itália em todos os seus níveis econômico-sociais. Além disso, almejava-se alçar a cultura popular e sobrepô-la à chamada “cultura aristocrática” ou de elite. Por isso, não raras vezes, os escritores descreveram o camponês como um símbolo de autenticidade e exemplo. Mas, em posição contrária a esta vertente, o narrador moraviano criou um conjunto de mulheres camponesas alheias à aura neo-realista, limitando-se à descrição física de camponesas cheias de saúde, com seus “polpacci muscolosi”⁷⁰ e “guance rosse”⁷¹ e exóticas com o olhar “senz’espressione, nero e lucido, simile a quello di un animale”⁷² e com “i denti di una bianchezza selvatica”⁷³.

Enfim, o narrador moraviano aderiu a um processo de “desmistificação” e rompeu com a sublimidade comumente identificada no campo e na vida rural, representando seus moradores como seres humanos comuns, dotados de qualidades e fraquezas. Exemplos disto são as personagens Tuda (La ciociara) e Drussila (Le luci di Roma), camponesas alheias aos seus direitos e obrigações sociais e que, em nenhum momento, demonstram pureza ou preocupação em seguir mandamentos morais.

De modo geral, estas personagens não diferem em nada dos camponeses Paride, Ignazio, Anita e Cesira, personagens do romance *La ciociara* (1957), que raciocinam segundo o impulso de seus sentidos e vêem o estudo com desconfiança. A propósito, a personagem Cesira confessa sua alienação em relação aos problemas políticos e econômicos de seu país e sua inclinação a questões práticas referentes à vida cotidiana:

⁶⁹ Moravia, A. “La ciociara”, IN: *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007. p. 167.

⁷⁰ Op. cit. p. 167

⁷¹ Idem, ibidem.

⁷² Idem, ibidem.

⁷³ Idem, ibidem.

“...a dire la verità non so leggere bene i giornali li leggevo soltanto per i delitti della cronaca nera...”⁷⁴

Enfim, as camponesas citadas são desprovidas de idealizações, abstrações e sentimentalismos. Tratam-se de personagens que direcionam suas preocupações para o material e ao palpável presentes em suas vidas, logo, tornam-se pouco aptas a reflexões ideológicas. Para elas, sabe-se aquilo que se vive, ou seja, o contato físico, o cotidiano e as experiências importam muito mais do que o estudo, o conhecimento, a reflexão. Por conta disso, Tuda, por exemplo, não concebe o estudo como um trabalho, já que o único trabalho autêntico, de seu ponto de vista, seria o manual.

“... tu mica lavori”. “Studio, scrivo, lavoro anch’io”. “Beh, studierai... ma il lavoro vero lo facciamo noi”⁷⁵

⁷⁴ Moravia, A. *La ciociara*. Milano: Bompiani, 1995. p. 9.

⁷⁵ Moravia, A. “La ciociara”, IN: *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007. p. 164.

PARTE II

IMPORTÂNCIA E ATUAÇÃO DA FIGURA FEMININA NOS PROCESSOS DE ALIENAÇÃO

CAPÍTULO I

É interessante como quase sempre na narrativa moraviana a mulher não ocupa posto de destaque — com exceção das grandes protagonistas Adriana de La romana e Cesira de La ciociara, personagens centrais que desencadeiam motivos temáticos recorrentes —, pois em geral costumam ser e agir como personagens secundárias. Além disso, são, diante de uma realidade que se decompõe, deformadas e materializadas ao máximo para exprimir, a partir da imperfeição física, almas mesquinhas em que a insensibilidade e os conceitos distorcidos de dignidade e honra emergem.

Mas, ainda que pareçam secundárias e moralmente imperfeitas, suas figuras são de grande importância por estarem sempre atreladas a seus interlocutores masculinos de modo que para compreendê-las é necessário considerá-las como peças-chaves do enigma. Em outras palavras, a personagem feminina moraviana é como um corredor que dá acesso ao espaço em que se alojam os problemas humanos.

Além disto, a mulher moraviana cumpre a missão de oferecer ao homem, sobretudo quando este é um intelectual, a condição de deixar de ser criatura isolada e de se sentir parte do mundo. Logo, na narrativa em questão, a mulher é, através do relacionamento sexual, uma ponte de acesso ao natural e conseqüentemente à paz e ao descanso de uma batalha angustiada contra a própria existência. E sobre esta questão, Crocenzi e Fernandez afirmam:

“Il rapporto sessuale diventa l’unico, disperato appiglio con la realtà; l’unica corda che lancia in tempo, salvi dall’incomunicabilità e dalla estraneità”.⁷⁶

“Il sesso, del resto, più di ogni altro elemento dell’universo moraviano, non è fine a sè stesso, oggetto di contemplazione e di delizia; il sesso, prima di tutto, è lo strumento del rapporto col mondo, è cioè che permette all’uomo di entrare in contatto

⁷⁶ Crocenzi, L. *La donna nella narrativa di Alberto Moravia*. Cremona: Gianni Mangiarotti, 1964. p. 24.

con gli altri e con le cose e di scoprire, al di là della solitudine morale e intellettuale, una possibile fraternità, una partecipazione comune, ad un bene ed a un bello che redimono”.⁷⁷

No entanto, nos contos presentes neste trabalho, as personagens femininas não foram traçadas pelo narrador como instrumentos de relação com o mundo através do sexo. Em geral, tratam-se de personagens que continuam interligadas ao destino de seus interlocutores, mas, assim o fazem através da vivência com a ganância, egoísmo e utilitarismo — fiéis refletores de suas consciências fragmentadas. Assim, as personagens femininas deste trabalho desencadeiam problemas como alienação e existencialismo a partir das relações humanas com um mundo em que as movimentações econômicas parecem ser a peça principal.

Em linhas gerais, fica-nos claro que a figura feminina para o autor implícito moraviano é como um símbolo repleto de significados que ele utiliza como instrumento de propagação de sua ideologia. Logo, sua narrativa é repleta de mulheres que — em um mundo sem esperança ou salvação — atuam sem cor no espírito e vivenciam a existência sem real participação.

Desta forma, deparamo-nos com personagens que — quando sólidas nas convenções da ideologia burguesa — são mães e mulheres ativas, ávidas por dinheiro e calculistas, sempre resignadas às armas da maldade e da distorção moral. E tais fatores independem da condição social a que pertencem as mulheres, pois, mesmo as populares e camponesas — ainda que vivam com maior participação — se tornam quase sempre animalescas quando na defesa ou aquisição de bens. E sobre tal determinação Lilia Crocenzi diz:

“Ad una immediata lettura certe donne moraviane possono apparire, anche sul piano morale, accettabili: ma se più addentro affisiamo lo sguardo nella parola del nostro autore, non sarà difficile accorgerci che anche sotto la scorza, ad esempio, di una tale quale gagliarda schiettezza popolana sonnacchiano, subdoli, nascosti, istinti

⁷⁷ Apud D. Fernandez, “Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna”, Milano, Lerici, 1960, pag 56-57. IN: *La donna nella narrativa di Alberto Moravia*. Cremona: Gianni Mangiarotti, 1964.

malvagi e perversi, deficienze psichiche, deviazioni morali che, non facilmente percepibili di primo acchito, lavorano al di dentro, in silenzio, con ostile insidia, il personaggio, conferendogli quella fisionomia sgradevole, urtante, repulsiva, tipicamente moraviana...”⁷⁸

Enfim, tratam-se de personagens que se deixam guiar pelas conjunturas econômico-sociais de um tempo em que o homem perdeu sua capacidade de individualização e vive refletindo as bases de um ‘mundo vazio’ que lhe domina.

É interessante como, junto a este problema nascido com a modernidade dos tempos, o termo alienação foi tomado pela ciência — quer seja pela filosofia, que o propagou como uma apropriação do homem pelo espírito absoluto, de modo que todo homem fosse consciência absoluta de si e a ausência ou falta desta consciência o levaria a uma espécie de alienação da consciência de si; quer seja pela psicanálise, que o traduziu como perturbação mental de perda de consciência e identidade; quer seja pela economia, que atribuiu à alienação uma denotação associada a conteúdos econômicos sociais alegando que o homem devido a organização do trabalho a que é submetido perde consciência e identidade — como um processo de ‘anulação do ser’. E este trabalho, refere-se à alienação ou ‘anulação do ser’ como resultante de toda organização conjuntural, cujas forças motrizes comportamentais desencadeiam em “ 6 p.ext. infrm. Indiferença aos problemas políticos e sociais 7 p.ext.infrm. desorientação quanto ao comportamento e às convicções pessoais; sensação de absurdo existencial”⁷⁹.

Desta forma, enfoca-se em todo decorrer da análise o efeito trabalhado pelo narrador sobre a fragmentação de consciência das personagens e de sua influencia sobre seus comportamentos que sempre denotam os resultados das relações humanas com os frutos da organização capitalista. Esta, segundo estudos filosófico-econômicos, tem suas bases fundamentadas na corrupção da atividade humana, que pode ser dividida em dois tipos: uma voltada para a subsistência em que a transformação da natureza resultaria em crescimento intelectual, através do conhecimento de inúmeras novas técnicas e ao desenvolvimento e consideração de antigas experiências, e, outra voltada para a

⁷⁸ Crocenzi, L. *La donna nella narrativa di Alberto Moravia*. Cremona: Gianni Mangiarotti, 1964. p. 5.

⁷⁹ Houaiss, A. et al. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

recriação em que o homem teria a oportunidade de exercitar a sociabilidade e de angariar ocasiões de conhecer melhor a si e ao próximo. Então, o trabalho deveria ser um modo de se realizar trocas constantes para que o homem alcançasse a transcendência por via de cada nova conquista, emissária da existência humana do presente para o futuro.

No entanto, as atuais formas de organização trabalhista — que decorrem da necessidade de expandir o campo das transações comerciais e de seu subsequente lucro — arrancou ao homem o direito de trabalhar para si, fazendo-o escravo de um sistema em que alguns poucos são donos dos meios de produção (maquinário, matéria prima, capital) e os demais são obrigados a comercializar seu único recurso: a própria força. Assim, o trabalho — atividade pela qual o homem desenvolvia consciência sobre si e o mundo circundante — passou a ser ‘mero objeto’ e perdeu o caráter transformador. E, ainda que nos pareça contraditório, o homem admite a ‘desapropriação’ de suas habilidades, criatividade e raciocínio e se subjugou diante da transformação de sua atividade em simples movimentos repetitivos para sustentar as verdades que reverberam os resultados da atual conjuntura de que “... o homem [aceita] o trabalho como forma natural da existência social e não como uma forma alienante histórica circunstancial: o homem é alienado”⁸⁰.

Além disto, é importante pontuar que a idéia que o homem tem de si depende também de um conjunto de fatores como: cultura, civilização, crença, religião, meio natural, meio social. Então, pode-se dizer que o conjunto destes fatores foi primordial para que a expansão da ideologia burguesa — que tratou de elevar a obtenção de riquezas, poder, refinamento e status a qualidades morais — e do capitalismo — que descobriu novos núcleos especulativos e criou novas necessidades de consumo — resultasse em uma sociedade ávida pelos mesmos ideais. Este fato traduz os movimentos de um sistema que compromete o poder de individualização do indivíduo e o conduz a um processo em que há a “... integração absoluta ao grupo: [o indivíduo] se massifica, passa a pertencer à massa e não a si mesmo”⁸¹.

⁸⁰ BASBAUM, L. *Alienação e Humanismo*. São Paulo: Símbolo, 1977. p. 19.

⁸¹ Op. cit. p. 18.

E a isto, pode-se associar as personagens femininas presentes neste estudo — que agem e compreendem o mundo circundante fundamentadas no ideário capitalista burguês — que como indivíduos alienados não tem o domínio de si e agem segundo verdades que apregoam que: todos devem ter bons veículos, boas casas, lucros, boa educação, etc. Tratam-se de mulheres que já não pertencerem a si, mas as ‘fantasias’ de uma ‘propaganda’ que “... esconde a escravidão do consumo [de idéias e objetos] e a representa como exercício de liberdade. Pela via da propaganda ocorre uma traição ao real significado e, ao mesmo tempo, uma denuncia da própria alienação que esconde”⁸².

1. A tragédia materna: encenação e possessão

É próprio do autor implícito moraviano lançar o olhar sobre ambientes que permitam uma investigação perspicaz sobre o comportamento e a psique de homens pertencentes a diferentes classes sociais. A oposição que faz entre ricos e pobres é quase sempre respaldada pela presença e ausência respectivamente do mundo material — repleto de imposições econômicas que apregoa a estratificação social como modelo único de avaliação moral — e do mundo religioso — capaz de transladar o homem a um patamar de sublimidade que o desvincule de qualquer tipo de lucro e especulação.

A exemplo da reflexão instituída pelo narrador moraviano, tem-se o conto *Bambolona*⁸³ em que uma mãe, incapaz de estabelecer relações autênticas com o filho, simboliza uma burguesia decrépita e carcomida por seus ideais de soberania e lucro. No conto *Tutto per la famiglia* — em que a personagem feminina julga a honestidade ingênua e retrograda —, a pequena burguesia é caracterizada pelos que internalizam os ideais de riqueza e status, mas que acidentalmente não obtiveram as mesmas oportunidades de seus ‘modelos’ e, por isto, exercitam-se em inverter a ordem moral dos fatos. E, finalmente, em contraposição às mulheres representantes da alta e pequena

⁸² Op. cit. p. 48.

⁸³ Moravia, A. “Bambolona”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996.

burguesia, com o conto *Ladri in chiesa* — em que uma pobre miserável, induzida pelo discurso de ordens sociais justas e fraternas, se julga amparada pela justiça divina e comete um roubo — exemplifica-se o cotidiano palpável de homens condenados ao desamparo de um mundo sem Deus.

Além disso, o autor implícito acresce à desesperança dos que são submetidos ao estado de falência e incapacidade de resguardar suas individualidades a decadência do círculo familiar. Este é apresentado como reflexo de uma sociedade corrompida e representa a estupidez da comunicação interna familiar baseada na projeção de ambições mundanas, cujos mentores são, na maioria das ocorrências, mulheres. Logo, o narrador concede à mulher, ou para ser mais exato à mãe, o posto de onde emanam elementos de uma educação burguesa vazia de significados e afeição. Assim, a narrativa moraviana é povoada de mães utilitaristas, ambiciosas e gélidas, que colaboram com a formação de indivíduos incapazes de reagir, mesmo quando tocados por um clarão de consciência crítica, a conformismos sociais.

A respeito da importância destas figuras maternas para a composição ideológica da narrativa moraviana, Lilia Crocenzi declara que:

“La figura della madre ci dà un’immagine così sfatta e decomposta della donna che tutto lo squalore morale e la rovina della famiglia emanano da lei e sono da addebitare a lei. La madre non vive più, ma sopravvive la femmina ormai appassita, decomposta, che si contorce come sotto le lampade di un circo possono contorcersi i pagliacci con le facce cadaveriche e i lineamenti cascanti”⁸⁴.

De modo geral, as mães presentes na narrativa moraviana estão obcecadas pela manutenção do status social, e, de tão impermeáveis ao sentimento, tornam-se incapazes de amar ou de odiar. Trata-se de personagens a quem a ideologia burguesa já obscureceu os sentidos e impossibilitou a existência de uma consciência sã. São mulheres que de tão fragmentadas já não desenvolvem comportamento humano, para

⁸⁴ Crocenzi, L. *La donna nella narrativa di A. Moravia*. Cremona: Gianni Mangiarotti, 1964. p. 57.

quem “... non c’è possibilità di riscatto [...]” por possuírem uma “... anima [...] nuda di calore [che] solo bruciata dall’interesse di accumularne”⁸⁵.

O fracasso do ambiente familiar composto de mães que desprezam as mais elementares demonstrações de afeto e sociabilidade e, por isto, decaem em um estado de apatia que as leva ao desenvolvimento de transtornos psíquicos, é bem representado no conto *Bambolona*. Neste o narrador nos faz conhecer a história através do olhar do mordomo, que se apresenta na condição de homem subordinado à patroa. Mas a caracterização de homem do povo vai além da simples representação de sua posição social: trata-se de uma estratégia do autor implícito que o pretende como espectador ou autor coadjuvante, cuja missão é observar mais e agir menos. Então, estando às margens da ação, o mordomo nos conta a história da senhora Olímpia — uma cantora de ópera aposentada — que vive como se estivesse representando sob as luzes da ribalta e atua atormentando, com um sentimento doentio de posse, o amante Marcelo e o filho Gianmaria. Este assimila bem o papel que lhe oferece a mãe desde a infância e se torna incapaz de superar sua autoridade, ou seja, segue uma vida de total dependência, sem estudo ou trabalho, e reflete a formação de caráter e de conceitos que são insuperáveis para o indivíduo criado nesse ambiente.

Além disto, o narrador nos remete a um palco quando cria — além da “atuação teatral” da protagonista e de seus interlocutores — uma atmosfera semântica voltada para a fantasia e a representação de espetáculos com signos (profissão: cantante d’opera; roupas: diversi costumi; ambiente: museo di fotografie, statuette, coppe, targhe d’oro massiccio) que estão ligados à ópera. Neste ambiente, a senhora Olímpia é escravizada pela fascinação que nutre pela encenação e assume o papel que a faz perder o caráter de autenticidade.

“Era stata cantante d’opera, rinomata assai; e infatti la casa, un attico in cima ad un palazzo sulla via Flaminia, era tutto un museo di fotografie di lei in diversi costumi, tanto che i primi giorni, non sapendo ancora chi fosse, le avevo scambiate per ricordi di vecchi carnevali.

⁸⁵ Op. cit. p.10.

Ritirata ormai, la signora Olimpia continuava, però, a fare la prima donna...”⁸⁶

“Che ci avesse nella testa, era impossibile capirlo, tanto bene si controllava, da attrice consumata”⁸⁷

A personagem, atormentada pela ênfase de drama que atribui à vida, assume comportamentos que a lançam para fora do padrão de normalidade. Tendo a consciência fragmentada pela conjuntura em que vive, Olímpia tem seus relacionamentos afetivos alienados e desenvolve um tipo de perversão psíquica que a leva a sentir prazer com o sofrimento e a humilhação do próximo. Dramática e dominadora, ela transforma a vida do filho Gianmaria em uma tragédia:

“Vedendola così calma e rigogliosa, con tutti i ricciolini a posto, mi veniva fatto di pensare che lei i soldi glieli negasse per il gusto di provocare quelle scenate che poi si godeva come se fossero state serenate. Alla fine, però, raggiungeva il suo scopo: Gianmaria, estenuato, le cadeva a ginocchio davanti, l’abbracciava, singhiozzando dal nervoso; e, in conclusione, non otteneva un bel nulla”.⁸⁸

A associação da personagem à perpetuação de um espetáculo está diretamente ligada ao tema desenvolvido pelo autor implícito moraviano de posicionar o homem alienado como um ator diante da vida. É como se Olímpia representasse, entre outras coisas, a impotência dos homens modernos em recusar falsos papéis e em admitir pressões sociais em detrimento de sua autenticidade. As referências feitas pelo autor implícito ao mundo do espetáculo seguem sempre associadas à preparação de roteiros, técnicas e ensaios. A onipresença do artifício ou do inautêntico na sociedade moderna sempre foi compreendida por Alberto Moravia como um mal-estar contínuo e

⁸⁶ Moravia, A. “Bambolona”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p. 396.

⁸⁷ Op. cit. p. 400.

⁸⁸ Op. cit. p. 396.

determinante de tendências comportamentais. Estas, por exemplo, são facilmente identificáveis no círculo familiar onde os indivíduos manifestam seus anseios e frustrações. Sobre isto, Alberto Moravia, posteriormente na década de 80, reafirmou sua posição sobre o artifício e a família ao refletir sobre a televisão. Em *Diário europeu: pensamentos, pessoas, fatos, livros* ele afirma:

“... mas parece-me que naqueles aplausos que já se tornaram rituais, se exprima a angústia, a nunca satisfeita aspiração de uma certa Itália — a Itália do lar, das famílias — a uma vida de algum modo não familiar. Os aplausos não são para o show, mas sim para o animador, aliás para a televisão, dona-de-casa hospitaleira, tecnológica e abstrata, que fez com que os espectadores ficassem juntos e fizessem coisas juntos. São aplausos de gratidão, de agradecimento, de alívio”⁸⁹.

Em outras palavras, o espetáculo televisivo — ainda que responsável pela reunião da família em um determinado espaço e tempo — é uma espécie de providência propagadora ou estimuladora de um estado de inautenticidade relaxante, isto é, como válvula de escape para o indivíduo que teme o conhecimento de si através do outro. Trata-se de uma espécie de morfina para o alívio da angústia vigente, mas que, passado o efeito, lança o indivíduo num mundo de profunda indiferença.

Assim, com a apropriação da noção de espetáculo, o autor implícito moraviano considera a solidão e a incomunicabilidade presentes na sociedade como forças motrizes que conduzem os homens ao ato de recitar, ou seja, ao ato de cumprirem cotidianamente os seus espetáculos. E é diante desta conjuntura que os personagens de *Bambolona* se organizam, Olímpia e o filho, ao recitarem seus papéis, se abstêm de viver a realidade para assumir a representação de falsos papéis. Trata-se de personagens-símbolo do poder de representar e que afirmam que o ato de recitar na narrativa moraviana está impreterivelmente associado às questões da alienação, que tolhe ao homem o direito de autenticidade para lhe atribuir falsos papéis.

⁸⁹ Moravia, A. *Diário europeu: pensamentos, pessoas, fatos, livros*. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.p.134.

1.2 As cifras superam a fraca dignidade humana

Na perspectiva da narrativa moraviana, a idéia de assumir “falsos papéis” pode vir unida ao desejo de obter um posto social mais privilegiado. Desta forma, há exemplos de personagens que fingem pertencer a outra classe social, ou, que na esperança de ostentar outra posição são capazes de mentir e explorar. Assim, são recorrentes na narrativa moraviana os que se propõem a defraudar ou a explorar o outro para obter lucros. Esta observação crítica do autor implícito sobre os interesses desta sociedade pode ser exemplificada com o conto *Non sanno parlare*, cujo protagonista busca tirar proveito de uma família de camponeses para a qual aluga um barraco. Mas, frustrado com seu plano de ascensão econômico-social, ele lamenta:

“Sì, ma intanto il primo gradino, così, invece di salirlo, l’abbiamo sceso. E se continuiamo in questo modo, quando saliremo?”⁹⁰.

A mesma ambição de ascender materialmente, mesmo que para tanto seja necessário corromper e transgredir regras morais, se presentifica na figura feminina de *Tutto per la famiglia*. Neste conto o narrador estabelece, a partir dos personagens *Giuseppina* e *Alfredo*, dois planos morais que se chocam. Estes parecem estar em paralelismo assimétrico, já que os personagens parecem fixados em pontos opostos e diante do mesmo problema são tomados de estupores que se diferenciam pelo ângulo de visão. Além disso, é interessante observar que o narrador — para se referir à classe social a que pertencem os personagens — utiliza o adjetivo *specializzato* e nos reporta a realidade de uma estrutura em que a especialização cumpre concomitantemente papel positivo e negativo. Afinal, no interno de um sistema incapaz de oferecer a todos as mesmas oportunidades, a especialização se torna para o “mais fraco” um problema, pois

⁹⁰ Moravia, Alberto. “Non sanno parlare”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p 247.

para as “... classes desfavorecidas, cada enriquecimento cultural, técnico ou material da sociedade representa uma diminuição, um empobrecimento, o futuro é quase totalmente barrado”.

Logo, com o uso dos pilares da classe social e das concepções do mundo capitalista, o narrador organiza o conto nos apresentando de um lado o mecânico especializado Alfredo — que fica estupefato ao saber que Federico, seu companheiro de trabalho, é preso após ter cometido um assalto — e de outro Giuseppina — que não se conforma com a prisão do marido, que roubava para oferecer mordomias à família. E, como o efeito de contraposição moral que há no conto é sustentado a partir das reflexões dos personagens, o narrador, para materializar o senso de honestidade e justiça, principia a trama com a figura de Alfredo, que julga que todo pai deve trabalhar e lutar pelo bem-estar de sua família sem enveredar pelo crime:

“E così un po’ per questo stupore che mi faceva quasi sperare che non fosse vero, un po’ perché ci ero rimasto male, anzi quasi offeso, [...]”⁹¹

A exteriorização da indignação do personagem é realçada por um monólogo em que a frase “Dico la verità...” salienta o sentimento de incompreensão e transfere ao conto a firmeza de Alfredo e de seus valores morais, que serão mais à frente reiterados pelo narrador na preparação do campo de tensão em que se desenvolverá um embate entre Alfredo e Giuseppina.

“Dico la verità, ci ero rimasto male. Ma come?”⁹²

“Dico la verità, se non avessi visto nei giornali la sua fotografia, [...], non ci avrei mica creduto. Insomma non mi capacitavo”⁹³

⁹¹ Moravia, A. “Tutto per la famiglia”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p. 77

⁹² Op. cit p. 77.

“Dico la verità: non ci capivo niente”⁹⁴

Além disso, o choque que há entre as personagens é enriquecido pelo narrador com a ironia, cujos aspectos refletivos nascem de elementos mínimos, como, por exemplo, o nome dado à personagem Giuseppina e a data em que esta recebe o amigo em casa.

Alfredo visita a mulher de seu ex-companheiro de trabalho no dia de San Giuseppe, que segundo a tradição cristã é o santo protetor da família e dos trabalhadores. Desta forma, os atributos dados ao santo despontam como elementos de reprovação da figura de Federico. De resto, ao trocar o gênero masculino do nome Giuseppe pelo seu gênero feminino, Giuseppina, o narrador contrapõe a personalidade da figura feminina, repleta de audácia para reclamar, xingar e agredir, às características do pai de Jesus, apregoadado como homem simples, silencioso e prudente.

Mas de modo geral a ironia é utilizada pelo narrador como um recurso para ressaltar o estado de deformação moral a que pode chegar uma mulher que tem a consciência fragmentada por típicos valores burgueses. A figura de mulher burguesa deturpada é freqüentemente utilizada pelo autor implícito moraviano que não hesita em criar personagens como a mãe de Adriana, que discursa sobre inutilidade da moral, e Irma Melani⁹⁵, que ao ver o marido preso por roubo se sente tolhida do direito de ser feliz.

Em geral, as mulheres moravianas têm suas visões sobre a realidade e o senso de justiça distorcidos e se municiam de artefatos discursivos e comportamentais, como a mentira, a sedução e a manipulação em favor de seus interesses materiais. Trata-se de mulheres pragmáticas que, pela manutenção de seu bem-estar, são capazes de ignorar qualquer aspecto de consciência ou moral, já que fariam uso de qualquer meio para o

⁹³ Idem, *ibidem*.

⁹⁴ Idem, *ibidem*.

⁹⁵ Moravia, A. “Um Santo”, IN: *Romildo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

ganho lícito ou ilícito. Sob este aspecto a personagem Giuseppina dá bom exemplo ao confessar a Alfredo sua opinião sobre os roubos do marido:

“Mi guardò con occhi sbarrati: “No, che non lo sapevo. Ma sai che ti dico? Se l’avessi saputo, gli avrei detto: “Fai bene, continua a farlo, fallo sempre più”. Ecco quello che gli avrei detto””⁹⁶

A mesma disposição e agressividade na defesa destes ideais se presentifica no discurso da mãe de Adriana, — que revoltada contra suas condições econômico-sociais e também ciente da inexistência de um crescimento ou sustentação ética por parte dos que ocupam os postos mais elevados da sociedade, — grita que o pobre também não deve se incomodar com a moral, pois todo comportamento proveitoso economicamente parece válido e justificável.

“(…) che ve ne potete andare al diavolo con la vostra morale... e che Adriana fa benissimo a mostrarsi nuda a quelli che la pagano... e che io, se lei le facesse queste cose, non soltanto non gliel’impedirei, ma anzi l’aiuterei a farle... sì, l’aiuterei.... purché la pagassero, beninteso”⁹⁷

No entanto, é importante ressaltar que o autor implícito moraviano não tem a intenção de determinar a partir de suas personagens um modelo comportamental pautado no certo ou errado, justo ou injusto. Trata-se de uma visão que pode ser respaldada pela reflexão existencialista do filósofo francês Jean Paul Sartre (1905-1980), na qual ele atesta que “... a existência precede a essência...”⁹⁸. Partindo desta afirmação, o existencialismo diferencia o homem de tudo o mais que existe, pois atesta

⁹⁶ Moravia, A. “Tutto per la famiglia”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p. 80.

⁹⁷ Moravia, A. *La romana*. Milano: Bompiani, 2001. p. 44.

⁹⁸ Sartre, J. P. “O existencialismo é um humanismo”, IN: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 5.

que, antes que haja uma definição, é necessário que haja uma recorrência existencial, ou seja, uma vivência que permita o emergir de elementos que integrem a essência. E Sartre, em seu ensaio *O existencialismo é um Humanismo*, exemplifica a diferença entre Homem e os objetos segundo uma visão técnica do mundo. Ele contrapõe a existência de um corta-papel — que existe como conceito e definição antes de ser produzido — à existência do Homem — que não pode ser definido antes de existir. Isto é, segundo a sua concepção existencialista de Homem, este “...primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e só depois se define”⁹⁹. Em outras palavras, a partir do momento que o homem tem consciência de sua existência, ele se lança ininterruptamente ao futuro, sempre projetando ser. Diante desta realidade existencial, em que o homem tem a total responsabilidade de ser o que é, nasce a responsabilidade da Escolha — pois o homem é obrigado a todo o momento a definir o seu rumo. E observa-se que as possibilidades resultantes desta Escolha despertam nos Homens o peso da Angústia, cuja repercussão advém do fato da Escolha ir além da subjetividade individual de cada um, isto é, o Homem ao escolher a si define implicitamente como todos os homens no mundo devem ser.

“Quando dizemos que o homem se escolhe a si, queremos dizer que cada um de nós se escolhe a si próprio; mas com isso queremos também dizer que, ao escolher-se a si próprio, ele escolhe todos os homens. Com efeito, não há dos nossos atos um sequer que, ao criar o homem que desejamos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem como julgamos que deve ser. Escolher ser isto ou aquilo é afirmar ao mesmo tempo o valor do que escolhemos, porque nunca podemos escolher o mal, o que escolhemos é sempre o bem, e nada pode ser bom para nós sem que o seja para todos”¹⁰⁰.

Em outras palavras, o homem está condenado a ser livre no sentido de que não pode em hipótese alguma ausentar-se da Escolha e de sua subsequente Angústia. Desta forma, o “... existencialista não tem pejo em declarar que o homem é angústia. Significa

⁹⁹ Op. cit. p. 6.

¹⁰⁰ Op. cit. p. 7.

isso: o homem ligado por um compromisso e que se dá conta de que não é apenas aquele que escolhe ser, mas de que é também um legislador pronto a escolher, ao mesmo tempo em que a si próprio, a humanidade inteira, não poderia escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade”¹⁰¹

Em suma, é de acordo com a ideologia existencialista — em que o humano é representado como um ser desprovido da abstenção da Escolha, pela qual declara o modelo de Homem que projeta — que as personagens de Moravia são representadas. Logo, Alfredo — diante da posição de ter escolhido que todo homem deve ser honesto e de que deve trabalhar para sustentar a família sem o direito de roubar — se angustia quando se percebe legislador diante da posição antagônica de Federico. O personagem nota que a moral por ele escolhida, e de certa forma apregoada pela sociedade em que está inserido, não condiz com a moral defendida por Giuseppina ou Irma Melani. Para estas é imoral, ou inadequado, que o marido, devido a sua posição social, seja obrigado a permitir que sua família sofra privações econômicas. Desta forma, as personagens femininas aqui representadas, ao se projetarem ao futuro, também se angustiam. No entanto, na manifestação da Angústia destas personagens femininas há o reflexo da fragmentação de suas consciências, que as torna incapazes de conduzirem suas vidas sem as amarras ou obstruções de um discurso capitalista burguês. Trata-se de personagens que agem segundo as determinações de um sistema político-econômico que se apossa da força e consciência do homem, impossibilitando-o de se reconhecer nas interferências que ele próprio produz na Natureza. E assim, forja-se no homem o movimento dicotômico de transformar e ser transformado que lhe garantiria um espaço ativo no processo histórico que conduz os homens à consciência “...do passado e do futuro, síntese do ser e do vir a ser”.¹⁰²

Em outras palavras, a viúva (do romance *La romana*), Irma Melani (do conto *Um santo*) e Giuseppina (do conto *Tutto per la famiglia*) se lançam ao futuro projetando ser — ou constroem suas essências — fundamentadas em caminhos sociais já

¹⁰¹ Idem, *ibidem*.

¹⁰² Codo, W. *O que é alienação*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 13.

determinados, são mulheres que têm seu poder de Escolha alienado pela conjuntura econômico-social vigente.

1.3 Os miseráveis e as orlas do milagre

É importante observar que a visão crítica do autor implícito moraviano abrange diferentes situações e reações de modo que nos deparamos com diferentes tipos de personagens femininas; no entanto, em relação aos contos aqui tratados, podem-se inferir dois tipos de mulher: as que se deixam alienar pelo discurso ideológico burguês e as que, induzidas pela miséria, buscam refúgio na manifestação subjetiva da fé.

A esta última categoria de mulheres pode-se unir a temática desenvolvida no conto *Ladri in chiesa*¹⁰³. Neste conto é possível observar um narrador que problematiza questões referentes ao sistema capitalista quando dá voz a um pai que — desesperado com a situação de miséria em que se encontra — compara a si e a sua família a uma matilha faminta de lobos. Desta aproximação entre homens e animais, o narrador cria um viés para o relato da miséria e desemprego e para a reflexão do desencadeamento de atos limites, como roubar para subsistir e matar para se defender.

“Che fa il lupo quando la lupa e i lupetti hanno fame e stanno a pancia vuota, lamentandosi e bisticciandosi tra loro, che fa il lupo? Io dico che il lupo esce dalla tana e va in cerca di roba da mangiare e magari, dalla disperazione, scende al paese ed entra in una casa. E i contadini che l’ammazzano hanno ragione in casa loro e di morderli. Così tutti hanno ragione e il torto non ce l’ha nessuno; e dalla ragione nasce la morte”¹⁰⁴.

Assim o narrador expõe, entre outras questões, a opressão psíquica desencadeada pela instabilidade empregatícia e o seu efeito de desespero, aumentando a tensão da narrativa na medida em que o protagonista declara pensar em roubo e em

¹⁰³ Moravia, A. “Ladri in chiesa”, IN: *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007.

¹⁰⁴ Moravia, A. “Ladri in chiesa”, IN: *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007. p. 260.

mendicância enquanto procura emprego. Então, por meio deste viés, nota-se a intenção do autor implícito em ressaltar a desvalorização e a marginalização a que são submetidos os trabalhadores braçais, inseridos em um sistema incapaz de oferecer oportunidades para todos.

“La famiglia, dunque, la lasciavo alla grotta e andavo a Roma a cercar lavoro; ero bracciante e per lo più lavoravo negli sterri. Poi venne l’inverno e, non so perché, di sterri se ne fecero sempre meno, e io cambiai mestiere tante volte ma sempre per poco tempo, e, alla fine, restai senza lavoro”¹⁰⁵

“Ma io non me la sentivo di andare in giro a raccattare cicche: volevo lavorare con le mie braccia”¹⁰⁶.

O narrador — com a exploração de problemas referentes ao cotidiano, com a inserção dos personagens em um plano terreno sem qualquer tipo de abstração ou sublimação — prepara para seus personagens um campo profano de atuação. Mas, mesmo inserida em um plano terreno e com a vida determinada pela vigência de um mundo laico, a personagem feminina denota através de suas ações uma mudança do estado de racionalidade para o estado de crença religiosa. Ela abandona a razão que a fez repreender os planos de roubo do marido para afirmar ter recebido da Madonna um milagre.

“E mia moglie: “La Madonna è scesa dall’altare, ha aperto con le sue mani la vetrina e mi ha dato la collana”...”¹⁰⁷

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁶ Moravia, A. “Ladri in chiesa”, IN: *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007. p. 261.

¹⁰⁷ Op. cit. p. 265.

Pressionada pela polícia, a personagem tenta provar sua inocência com a simples exasperação religiosa dos que acreditam em milagres, mas sua ruína e malogrados esforços de persuasão nos remetem à verdadeira intenção do narrador: explorar problemas profanos por meio de cifras religiosas.

Para que o conto transmitisse a impressão da ocorrência de um milagre seria necessário ter uma ambientação que elevasse tudo o que é relacionado à igreja e ao seu mundo sacro circundante a um plano superior. Sobre o caráter de veracidade cogitado pelos textos, Auerbach no ensaio intitulado *A cicatriz de Ulisses*¹⁰⁸ contrasta a construção do texto épico da *Odisséia* à construção do texto bíblico. Neste ensaio, o crítico pontua as principais diferenças que fazem o texto homérico parecer um simples deleite para os leitores — que se tornam indiferentes sobre a verdade ou não dos fatos narrados — e as características dos textos bíblicos que ao contrário da *Odisséia* buscam o efeito de verdade absoluta.

Logo, segundo Auerbach, para que a interlocução da Madonna e da mulher surtisse um efeito de verdade absoluta, seria necessário que estas estivessem em planos diferenciados, como ocorre, por exemplo, com os relatos bíblicos entre Abraão e Deus. E sobre isto o crítico comenta:

“Onde estão os dois interlocutores? Isto não é dito. Mas o leitor sabe muito bem que normalmente não se acham no mesmo lugar terreno, que um deles, Deus, deve vir de algum lugar, deve irromper de alguma altura ou profundidade no terreno, para falar com Abraão”¹⁰⁹

No entanto, em *Ladri in chiesa* a personagem feminina não é chamada para um sacrifício ou obediência. Ela permanece no plano do mundo imanente e em nenhum momento recebe um chamado sublime de um plano espiritual superior. Na verdade, o plano superior — de onde supostamente viriam as ordens divinas — é colocado pelo narrador no mesmo patamar em que todos os outros personagens se encontram. A

¹⁰⁸ Auerbach, E. “A cicatriz de Ulisses”, IN: *Mímesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

¹⁰⁹ Op. cit. p. 5.

exemplo disto, tem-se a Madonna, descrita fisicamente com o mesmo tamanho natural dos homens, que abandona o altar e desce até o chão para entregar à mulher o colar.

“Questa vetrinetta si trovava in una cappella dedicata alla Madonna; e, infatti, in cima all’altare, sotto un baldacchino, c’era la statua della Madonna, di grandezza naturale...”¹¹⁰

Enfim, em nenhum momento o leitor é direcionado a uma perspectiva de verdade como ocorre nos relatos bíblicos. E, a partir desta posição, pode-se inferir o abandono da personagem à alienação que — ao contrário da protagonista de Santa Joana dos Matadouros de Brecht¹¹¹, que abandona a crença no amor da religião como forma de promover um acordo entre os empregados e os patrões e passa a compreender que o homem é responsável por seu destino e que forças divinas nada podem fazer para intervir no plano humano — se entrega ao discurso religioso como meio de escape.

Mas, além disso, a decisão do narrador de ambientar personagens e ações em um mundo laico pode ser associada à presença em Moravia do conceito de Desamparo existencialista. Segundo alguns filósofos, o sentimento de Desamparo principia com a hipótese da inexistência divina. Isto porque, a possível inexistência de um Deus superior implicaria no fim das boas leis estabelecidas pela sua existência, impondo ao homem a “total liberdade” para criar seus caminhos. Assim, vê-se o Homem abandonado por não possuir dentro de si — já que a inexistência de Deus também implica a inexistência de uma natureza humana — ou fora de si uma conduta pré-determinada que lhe sirva de guia ou apoio. Em outras palavras, o Homem está condenado a criar o seu próprio caminho, a fazer a sua Escolha e a arcar com as responsabilidades e Angústia subsequentes.

E, como diz Sartre: “Se, por outro lado, Deus não existe, não encontramos dentro de nós valores ou imposições que nos legitimem o comportamento. Assim, não

¹¹⁰ Moravia, A. “Ladri in chiesa”, IN: *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007. p. 261.

¹¹¹ Brecht, B. “A Santa Joana dos Matadouros”, IN: *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

temos nem atrás de nós, nem diante de nós, no domínio luminoso dos valores, justificações ou desculpas. Estamos sós e sem desculpas. É o que traduzirei dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado porque não se criou a si próprio; e, no entanto, livre porque, uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer”.¹¹²

Logo, os personagens de *Ladri in chiesa* se encontram desamparados para decidir entre respeitar ícones religiosos ou cometer um roubo para a própria subsistência, pois se encontram inseridos em uma conjuntura laica que os obriga a criar sua própria moral. E mesmo a afirmação de ter sido contemplada com um milagre não isenta a personagem feminina de responsabilidade, pois afinal, segundo o existencialismo, até mesmo a decodificação de manifestações ditas sobrenaturais depende única e exclusivamente da avaliação humana. Somos nós a decidir sobre a significação dos fatos:

“Assim, procurando-me a mim, sabia já a resposta que eu lhe iria dar, e eu tinha somente uma resposta a dar-lhe: você é livre, escolha, quero dizer, invente. Nenhuma moral geral pode indicar-vos o que há a fazer; não há sinais no mundo. Os católicos responderão: sim, há sinais. Admitamo-lo: sou eu mesmo, em todo caso, quem escolhe o significado desses sinais”¹¹³

Em suma, pode-se dizer que os personagens de *Ladri in chiesa* e *Tutto per la famiglia* estão ambientados em um sistema em que o homem “... se define simultaneamente pelas suas necessidades, pelas condições materiais de sua existência e pela natureza de seu trabalho, isto é, de sua luta contra a coisas e contra os homens”¹¹⁴. De modo geral, são personagens que se vêem condicionados por um tipo de existência que os tornam fragmentados em relação aos estilos de vida e alienados em relação ao

¹¹² Sartre. “O existencialismo é um humanismo”, IN: Os pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1978. p. 9.

¹¹³ Op. Cit. p. 11.

¹¹⁴ Sartre. “Questão de método”, IN: Os pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1978. p. 117.

processo de produção. Pois, afinal, para que o homem seja livre trabalhando é necessário que seu trabalho não o “chantageie”, isto é, não deve estar associado à manutenção básica de sobrevivência.

De modo geral, o autor implícito moraviano reúne nos contos citados as condições básicas de um mundo fechado em possibilidades, pois os personagens estão sempre dispostos na inacessibilidade de uma moral distorcida ou no naufrágio de uma ilusão e, em nenhum momento, são consolados por uma força maior e subjetiva, porque na “realtà che [Moravia] crea la fede non trova posto”¹¹⁵.

¹¹⁵ Crocenzi, L. La donna nella narrativa di A. Moravia. Cremona: Gianni Mangiarotti, 1964. p. 26.

CAPÍTULO II

1. Os nobres e o matrimônio

É próprio do narrador moraviano criar ambientes em que ambições e interesses, sobretudo econômicos, contribuem para uma decadência precursora de um limbo existencial. A partir desta ambientação inóspita, o narrador cria personagens como Mariagrazia (*Gli indifferenti*) e a senhora Medaloghi (*La romana*) que, de tão bem arraigadas no materialismo, julgam os homens pobres indignos de viver. Com isto, a narrativa moraviana não abre espaços para sonhos, fábulas ou possibilidades redentoras e se constrói com personagens que sustentam o falimento do homem moderno em relação a sua responsabilidade e atuação mediante a sua existência.

E é inserido neste mundo sem esperança ou fantasia que o conto *Il mediatore*¹¹⁶ — com uma princesa determinada a especular sentimentos em troca de lucros financeiros — representa uma fábula às avessas. Trata-se de uma história que nos é articulada por um simples corretor chamado Proietti, que nos transfere as impressões e características de uma mulher rica que ostenta o nobre título de princesa. Mas, como o narrador moraviano não se apropria da onisciência de seus personagens, esta figura feminina é descrita exteriormente e tem sua interioridade (planos, pensamentos, impressões e sentimentos) deixada às escuras.

Além disso, o narrador utiliza para caracterizar as personagens uma espécie de inversão de papéis, cujas significações atribuem ao conto um caráter cômico. Assim, o vendedor — o homem de negócios, que antes de ver a princesa se demonstra extremamente racional e seguro de seu dever —, após os primeiros contatos com a

¹¹⁶ Moravia, A. “*Il mediatore*”, IN: *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007.

mulher, se deixa levar pelas ilusões de seus pensamentos e passa a se comportar como um apaixonado. E a princesa — símbolo de sensibilidade, generosidade e justiça intrínsecas — adota uma postura de dureza e racionalidade ao chamar a atenção de seu corretor para que este não seja tolo em perder boas oportunidades de lucro. Esta ironia coloca-nos diante de uma mulher ambiciosa e mesquinha, capaz de alienar, em prol da aquisição de novos bens, instituições sociais associadas ao amor e ao companheirismo como, por exemplo, o casamento.

Em outras palavras, a princesa é constantemente impelida pelo oportunismo, move-se na busca de casamentos abastados e com cônjuges que possivelmente em pouco tempo a deixarão viúva e com um grande patrimônio a ser administrado.

““Si sposa.”

“Con chi? Scommetto che si sposa con quel Pandolfi che le comperò l’attico.”

“Macché Pandolfi... si sposa con un principe meridionale vecchio barucco, che potrebbe essere suo nonno... ricco però, dice che possiede mezza Calabria... insomma, l’acqua va al mare.”

“È sempre bella?”

“Un angelo.”¹¹⁷

A trama segue enfatizando a avidez pelo dinheiro e a alienação dos relacionamentos da figura feminina. Trata-se de uma mulher sem nenhum calor humano, que age como se estivesse morta para todas as manifestações espirituais possíveis ao ser humano, pois, dotada de cálculo e da convicção da importância de aproveitar todas as oportunidades de lucro, ainda que estas estejam fundamentadas na especulação de sentimentos não hesita em fazer uso de seus dotes e se deixa cortejar durante vinte segundos por Pandolfi. Este nem desconfia do preço de seu cortejo e, levado pela sensação doce de sentir entre as mãos a mão da mulher amada, é constrangido a pagar um milhão a mais pelo imóvel da princesa.

¹¹⁷ Op. cit. p. 83.

“Sapeva che Pandolfi era innamorato di lei e voleva specularci sopra. Quei venti secondi che lui le aveva tenuto la mano sulla mano, adesso glieli faceva pagare un milione tondo, cinquantamila lire al secondo. Che appetito”¹¹⁸.

É certo que Alberto Moravia sempre teve sua especulação crítica voltada para a burguesia e para as conjunturas de uma sociedade organizada pelos moldes capitalistas. Assim, desde o princípio de sua produção, deparamo-nos com a descrição de uma sociedade mesquinha em que a ambientação burguesa reflete entre outras coisas a vilania do ócio e a decadência da depravação. Exemplo disto é o conto *Delitto al circolo del tennis* (1927), em que integrantes da alta burguesia se reúnem em uma festa para se divertirem às custas de uma pobre mulher insana, que devido à brutalidade a que é exposta acaba morta e tem o corpo, prova do crime, abandonado na estrada.

De certa forma, a mesma crítica presente em *Delitto al circolo del tennis* reaparece nos contos *Bambolona*, *Il mediatore* e *Tutto per la famiglia*. Estes, no entanto, diferem do primeiro pelo caráter cômico: trata-se de narrativas que fazem uso do personagem popular como transmissor dos fatos burgueses — que aos seus olhos atingem a dimensão do ridículo — como refletores de uma sociedade decadente. Assim, é como se o autor implícito moraviano apresentasse o mesmo problema por ângulos diferentes, já que no princípio fazia uso da representação direta em que a lamentação e a indignação diante dos fatos eram realçadas e, posteriormente, fez uso da representação indireta, em que o caráter cômico assume papel catártico.

Mas de modo geral suas personagens burguesas continuam enfrentando a vida munidas de uma visão fragmentada em relação ao Homem — o qual é desvalorizado como ser mediante as predeterminações da sociedade capitalista. Em outras palavras, a decadência e a ideologia carcomida da burguesia se presentifica nos contos que são objeto de estudo deste trabalho e podem facilmente ser exemplificadas pela figura da personagem Giuseppina, que ressalta a importância do dinheiro e de suas vantagens em detrimento de valores como confiança, honestidade e verdade. Assim, a personagem é tomada por uma indolência que não a deixa reagir diante dos modelos burgueses e

¹¹⁸ Op. cit. p. 82.

assume conseqüentemente uma postura de inautenticidade, que atesta que não é fundamental ser o que se é, mas ser o que se diz que se deve ser. Então Giuseppina, tolhida de si, projeta-se no futuro através de uma projeção já determinada e obtém sua essência de fatos pré-estabelecidos. Logo, não só Giuseppina, mas todas as personagens em questão se tornam símbolos da crise burguesa e têm suas origens na figura de Mariagrazia, personagem que busca a qualquer custo defender sua posição social. Como afirma Pandini:

“Il carattere di Mariagrazia è indice di decadenza, ma di una decadenza disfatta, decrepita, quasi volgare nella sua supponeza di prestigio, di superiorità, legata a doppio filo con l’idea del possesso materiale e della ricchezza”¹¹⁹.

Assim, o autor implícito moraviano problematiza, a partir destas figuras, a fragilidade das relações humanas e a depreciação do ambiente familiar em que os reflexos da distorção moral, ambição e utilitarismo criam possibilidades para o estabelecimento de vivências inautênticas. Logo o autor implícito — no intuito de criticar intensamente a sociedade e suas instituições burguesas — aproveita esta visão para que o narrador trace personagens envoltas em laços matrimoniais também inautênticos.

1.2 O rentável sonho das núpcias

Em grande parte da narrativa moraviana é possível encontrar assuntos relacionados a sexo e dinheiro. Estes são os pivôs dos problemas enfrentados pelos adolescentes Agostino (Agostino) e Luca (La disubbidienza). Nestes romances se

¹¹⁹ Pandini, G. *Invito alla lettura di Alberto Moravia*. Milano: Mursia, 1975. p. 50.

discorre sobre a descoberta sexual e sobre a consciência da estratificação da sociedade em classes e suas conseqüentes implicações na formação do indivíduo. Então Agostino e Luca, como porta-vozes da temática moraviana, carregam em si o sentimento de alienação vital, pois se sentem tão ligados a uma educação voltada para a economia, propriedade e bom uso do dinheiro que sofrem a predeterminação inculcada de específicas qualidades de uma vida burguesa, cuja reverberação dentro dos moldes sociais resulta em uma espécie de diversidade e superioridade. Incomodados com a condição existencial a que são submetidos, eles tentam se desvencilhar de suas reais condições e lutam ainda que em vão por um “paradiso sconosciuto” onde não haja “...la crudele e spietata e veramente vergognosa durezza di umani rapporti che si nasconde sotto la relazione fittizia che stringe l’uomo e le cose, sotto i feticci enigmatici degli oggetti posseduti e del denaro”¹²⁰.

Ao contrário disto e em oposição à consciência crítica destes adolescentes, colocam-se as personagens femininas de *Sciupone*, *Lo scimpanzè*, *Il testimonio* e que almejam a manutenção do seu status por enxergarem no inferno vivido pelos burgueses o paraíso da diversidade e a superioridade social.

Nestes contos, o narrador, com a intenção de respaldar a constante crítica sobre a sociedade burguesa desenvolvida pelo autor implícito moraviano — que reflete sobre o “... interno di una società come la società borghese contemporanea, [dove] gli impulsi vitali non possono più presentarsi in una limpida misura ‘naturale’, ma che immediatamente ‘naturalmente’, si convertono in strumenti specifici di una specifica struttura: non sono più appelli alla vita, ma appelli, malamente mascherati, a una struttura economica che vuole essere rispettata e accettata”¹²¹ —, constrói personagens em quem não há a possibilidade de alterações psíquicas que as elevem à possibilidade de desenvolver uma nova visão crítica. Trata-se de personagens dotadas de um interior plano, cuja carência da combinação de múltiplas facetas as tornam quase inumanas.

Em suma, são personagens dominadas pelo senso de utilitarismo e de oportunismo, tão absorvidas pela ganância que são incapazes de sentir afeto pelo próximo.

¹²⁰ Sanguineti, E. *Alberto Moravia*. Milano: Mursia, 2008. p.80.

¹²¹ Op. Cit. p. 83.

Guiado por estes princípios, o narrador do conto *La serva padrona*¹²² estrutura a personagem Adalgisa, que calcula friamente sua ascensão social através do casamento com o dono da casa onde presta serviços. Casada, ela se submete a um processo visual e consciente de emburguesamento: muda o modo de se vestir e de se comportar.

“Qualche volta cercavo di portarla su un discorso più serio. Le domandai un giorno, per esempio, se era contenta della famiglia dove si trovava. Rispose: “Sono buona gente, religiosi e perbene, e poi non c’è tanto da fare: la signorina mi aiuta a far le pulizie e perfino cucinare.” Insistei: “Ma non preferirebbe sposarsi e avere un marito e stare a casa sua? Lei abbassò gli occhi e disse, contegnosa: “Macché marito... voglio restare zitella.” Mi parve però che, pur dicendo queste parole, sorrisse, ma appena agli angoli della bocca”.¹²³

“Non era più vestita e di rosso né di verde; ma molto seriamente, con un vestito nero, di seta, dalla gonna piena di volanti. Capii che non era più cameriera ma padrona dai tanti gioielli che aveva addosso: braccialetti d’oro massici, anelli alle dita in quantità, orecchini, collana di perle...”¹²⁴

O narrador atesta que, na atual conjuntura social, casamento e dinheiro estão intimamente ligados ao atribuir a Valentina todas as características exigidas na construção de um personagem estereótipo. Em outras palavras, ela representa planamente o comportamento ideológico de antigas mulheres burguesas que, em meados do século retrasado e início do passado, passaram suas vidas gozando do ócio e da certeza de que o marido deveria trabalhar para o sustento do lar. Além disso, a personagem se recusa a compreender as dificuldades que o sistema econômico impõe ao marido como pequeno comerciante e é diretamente associada à futilidade e a sustentação de um comportamento austero, porém ilegítimo:

¹²² Moravia, A. “La serva padrona”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996.

¹²³ Moravia, A. “La serva padrona”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p. 108.

¹²⁴ Op. cit. p. 111.

“Lei rispondeva che in negozio non ce l’avrei mai veduta perché lei non era una bottegaia e suo padre era stato funzionario statale; quanto alla banca, non ci sarebbe venuta perché non ci capiva niente e perciò la lasciassi tranquilla”¹²⁵

“... senza far nulla, a fumare sigarette americane, leggere i giornali a fumetti e andare al cinema con le amiche”¹²⁶.

Assim, respaldado pela figura feminina e pelo título constituído pelo adjetivo sciupone — ligado ao personagem masculino, que devido ao seu empreendedorismo é ininterruptamente acusado de avaro —, o narrador instaura um movimento circular que leva à questão da infinitude do problema financeiro, cuja pressão leva o personagem Augusto, já farto das futilidades de sua mulher, a provocar maquiavelicamente a própria falência.

Com esta visão desprovida de lirismo em relação ao matrimônio (instituição civil geralmente associada a sentimentos como amor, companheirismo e fidelidade) e a rígida deformação de consciência das personagens femininas, o narrador cria uma tensão favorável para estender a hostilidade de sua estruturação até as descrições físicas. Desta forma, as mulheres moravianas têm em geral partes do corpo parecidas com a de animais (pássaro, tigre, leopardo, urso etc.), ou possuem traços grotescos que rememoram a face de um palhaço, por exemplo. Trata-se de um recurso descritivo que apetece a questões ideológicas que objetivam representar “... il loro corpo ambiguo [come] lo specchio delle loro anime”¹²⁷.

Assim, as personagens femininas — corrompidas pelo interesse e calculismo, cujos reflexos resultam na ausência de consciência e na impossibilidade de resgate — são grotescamente descritas e se tornam veículos do autor implícito que intenta, a partir

¹²⁵ Moravia, A. “Sciupone”, IN: *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007. p. 114.

¹²⁶ Op. cit. p. 115.

¹²⁷ Crocenzi, L. *La Donna nella narrativa di Alberto Moravia*. Cremona: Gianni Mangiarotti, 1964. p. 33.

de uma fisionomia repulsiva, despertar no leitor “... un moto di irresistibile antipatia, di sorda irritazione e, a volte, addirittura di esasperata ostilità...”¹²⁸

É assim no conto *Lo scimpanzè*, em que a personagem Glória — além de ser incapaz de aceitar a posição social a que pertence e buscar nos subterfúgios da aparência o status almejado — é descrita com a “... bocca come di negra, di espressione schifiltosa, carica di rossetto”¹²⁹.

“Era tutta infronzolata, con un cappotto nuovo, rosso, e un vestito di seta verde bottiglia; aveva una nuova acconciatura ai capelli così che quasi quasi non la riconobbi. Di solito li portava lisci e sciolti ai due lati del viso. Adesso, invece, li aveva tutti raccolti in cima al capo in tanti riccetti, e i tratti del viso che lei aveva grossi e un po’ brutali venivano fuori senza rimedio, come nudi”¹³⁰.

É interessante ressaltar também o efeito de ironia trabalhado pelo narrador quando ele contrapõe Glória ao ambiente simples e autêntico do zoológico, onde todos os animais — com exceção burlesca do animal que mais se aproxima do gênero humano, o chimpanzé, que se comporta de modo agressivo e não hospitaleiro — são descritos positivamente, como simpáticos, inteligentes e tranquilos.

Mas além de notar a rispidez do narrador na construção dos personagens, é importante observar a sua posição quanto à ambientação, pois se trata de um modo de manifestar a simpatia ou antipatia do autor implícito em relação aos seus personagens. Sendo assim, os populares quase sempre trafegam por ambientes exteriores e estão libertos da sufocante angústia de uma sala de jantar, por exemplo. Porém o mesmo não ocorre aos burgueses, que quase sempre se vêem acudados entre paredes e as regras de boa educação. Sobre esta posição é interessante transcrever as palavras de Alberto Moravia que explica o quanto é importante para uma família burguesa transmitir a idéia de união e comunicabilidade através dos momentos em que se reúnem para as refeições.

¹²⁸ Op. cit. p. 6.

¹²⁹ Moravia, A. “Lo scimpanzè”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p. 30.

¹³⁰ Op. cit. p. 29.

“Mio padre sedeva a capotavola, mia madre all'altra estremità, di fronte a lui. Mangiare insieme era importante, perché mio padre e mia madre davano l'impressione, probabilmente giusta, di avere un rapporto soprattutto all'ora dei pasti; fuori dalla tavola, si sarebbe detto che non si incontravano, tanto le loro abitudini erano diverse”.¹³¹

É importante observar como a visão de mundo manifesta por Moravia em relação à própria família tem em sua narrativa grande repercussão. Já em *Gli indifferenti* as grandes brigas e problemas enfrentados pela família Ardengo ocorrem na sala de jantar, onde a iluminação e a disposição dos lugares transmitem a sensação de tédio e inautenticidade. O mesmo ambiente é utilizado como palco pelo narrador do conto *Il testimonio*, em que um casal de burgueses emergentes começa por incompatibilidade de gênio e costumes uma discussão que termina em agressão física.

Mas, além de expressar a visão sobre o comportamento da burguesia, o narrador também corrobora com o autor implícito quanto ao traçar uma fotografia da sociedade italiana no período do imediato pós-guerra. Para tanto, bastaria uma rápida leitura do conto *Il testimonio*, pelo qual somos levados, através das reflexões feitas pelo mordomo, a posições políticas ligadas ao fascismo. Este conto principia com suposições advindas do regime problematizando o futuro dos homens em relação às suas posições sócio-culturais. Assim, o mordomo, com a afirmação de que os homens que estão em patamares inferiores devem servir aos que estão em postos superiores, cria a imagem de uma sociedade com distribuição rígida de poderes e papéis. Isto de certa forma nos remete à sustentabilidade de regimes ditatoriais, em que o funcionário responsável pela censura, tomado de um zelo nutrido pelo medo, presta satisfações ao seu superior, que, por sua vez, presta satisfações a outro superior, e assim sucessivamente até o ditador, por exemplo. E é a partir desta imagem organizativa que o narrador reflete, de modo geral, parte da mentalidade da sociedade italiana que, diante da queda do fascismo, temeu as subseqüentes mudanças políticas, econômicas e sociais.

No entanto, é claro que o narrador não tem a intenção de respaldar toda a narrativa sobre estes caracteres; na verdade, sua posição reflete primordialmente o

¹³¹ Elkann, A. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 2007. p. 8.

caráter inadequado dos que ocuparam posições superiores, cujas ações e direcionamentos causaram, sobretudo entre a grande massa, reações obstinadas que levaram à barbárie. Assim, a partir do olhar do mordomo — personagem que reflete por atos e idéias a resignação apática, que despertou nas multidões a necessidade de ter acima de si um líder, um ícone a seguir —, o narrador construiu de modo coeso as subseqüentes etapas da narrativa, que resultaram na descrição de uma burguesia emergente, representada por um patrão rico de hábitos rudes e por uma patroa fina de origem humilde.

“Lui doveva essere di estrazione proprio rustica, almeno a giudicare dalla madre che capitò una volta alla villa e per poco non lo scambiai per una di quelle contadine che vanno in giro con il cestello delle uova di giornata. Lei, invece, era di buona famiglia, mi pare che fosse figlia di un magistrato^{132,»133}

“...lei era di buona famiglia ma spiantata, la pretesa di essere padrona ce l’aveva ma ...”¹³⁴

Sabe-se que a formação intelectual e psíquica de um indivíduo se estende para muito além da gestação material. A criança, desde os primeiros anos de vida é inserida em um processo lento e solitário de interiorização do exterior, isto é, decodifica o ambiente real e concreto que está a sua volta de onde colhe elementos para a construção de sua concepção de mundo. Sendo assim, é certo afirmar que desde as primeiras vivências na dependência do círculo familiar a criança é levada — ainda que de modo obscuro e não declarado — a conhecer a classe social a que pertence. Desta forma, cumpre considerar a infância e o ambiente em que ela transcorre como elementos de

¹³² Magistrato 1. Chi ricopre una carica pubblica. 2. Ufficio o carica della pubblica amministrazione, preposto a compiti particolari: il Magistrato del Po, delle acque. 3. Chi esercita una funzione giudiziaria; SIN. Giudice. Zingarelli, N. *Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli editore, 2000. Magistrado, juiz, repartição pública, divisão administrativa. Benedetti, I et al. *Dicionário Martins Fontes Italiano- Português*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

¹³³ Moravia, A. “Il testimoniaio”, IN: *Nuovi racconti romani*. p. 431.

¹³⁴ Idem, *ibidem*.

suma importância para a formação histórica de cada homem. Em outras palavras, a constituição familiar tem sobre o modo como o indivíduo traçará o rumo de sua história papel fundamental.

Segundo Sartre, seus contemporâneos marxistas pecaram ao não considerar a infância como questão fundamental e inerente ao objeto de estudo, de modo a transmitir que “... os homens experimentassem sua alienação e sua reificação, de início, no seu próprio trabalho”¹³⁵ quando na verdade “... cada um a vive de início, como criança, no trabalho de seus pais”¹³⁶

Refletindo sobre a importância da família e infância na formação da história como totalidade, Sartre, referindo-se à psicanálise, afirmou que:

“O existencialismo acredita, ao contrário, poder integrar este método porque ele descobre o ponto de inserção do homem em sua classe, isto é, a família singular como mediação entre a classe universal e o indivíduo: a família, com efeito, é constituída no e pelo movimento geral da História e vivida, de outro lado, como um absoluto na profundidade e na opacidade da infância”¹³⁷

Assim, se considerarmos o tipo de educação recebida na família de um magistrado, educação laica, mediada por instrumentos propagadores da cultura burguesa como peças teatrais, óperas, romances, exposições, festas etc., se compreenderá que a “pretensão” da personagem feminina em manter uma vida desfrutando bens materiais e culturais inacessíveis a pessoas menos favorecidas economicamente seja fruto de um ideário burguês.

Desta forma, o narrador atesta que o comportamento de resignação adotado pela personagem feminina em relação à violência que recebe do marido não passa do reflexo da manutenção de “verdades burguesas” que a lançam em um círculo sem saída e corrompem sua autenticidade. E tais objeções podem ser

¹³⁵ Sartre. “Questão de método”, IN: Os pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1978. p. 139

¹³⁶ Idem, ibidem.

¹³⁷ Idem, ibidem.

respaldadas pelos comentários do personagem masculino sobre a miséria em que a mulher vivia antes do casamento.

“Sei una morta di fame, una scocciatrice e una cretina.”

Lei, a questi insulti, ebbe un movimento come se avesse ricevuto un bicchiere di vino in faccia. Disse con dignità: “Io sarò forse una morta di fame, ma a casa mia con le mani nessuno ci mangiava.”

“Sfido io: non ce l’avevate da mangiare.”

“Valentino.”

“Ma sta’ zitta, cretina.”

Lei, allora, perse la pazienza. Sporgendosi sulla tavola, stringendo gli occhi per l’odio, sibilò: “Non ti ho mai detto tutto quello che penso di te... è giunto il momento di dirtelo: sei un cafone, sei un villano, sei un maleducato... no sei buono che a far quattrini... almeno tu fossi bello, ma no, sei un nano.”¹³⁸

É certo que considerar “... as condições econômicas como a simples estrutura estática de uma sociedade imutável”¹³⁹ é como desprezar toda uma conjuntura presente na formação da totalidade histórica, que está em constante movimento e mudança. Mas é importante considerar a presença do fator econômico como primordial no conto em questão devido ao rumo dado pela personagem a sua própria vida. Pois ela se torna responsável pela construção e manutenção de sua história a partir do momento que tem consciência do falimento de seu relacionamento e que se torna capaz de dizer ao marido o que pensa sobre ele.

O fato de a personagem se sujeitar à vida que leva — e, desta forma, permitir a fragmentação de sua consciência e um não reconhecimento autêntico de si — faz-nos

¹³⁸ Moravia, A. “Il testimoniaio”, IN: Nuovi racconti romani. p. 434.

¹³⁹ Sartre. “Questão de método”, IN: Os pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1978. p. 124.

recordar as influências que se recebem dos elementos econômicos, sobre os quais Friedrich Engels afirma:

“... os homens eles próprios é que fazem sua história; mas o fazem em um meio dado que os condiciona, sobre a base de condições reais anteriores, entre as quais as econômicas — por mais influenciadas que possam ser pelas outras condições, políticas e ideológicas — não deixam de ser, em última instância, as condições determinantes, constituindo, de ponta a ponta, o fio que guia toda compreensão possível”¹⁴⁰

Logo, em relação à personagem feminina de *Il testimonio*, o narrador adota uma visão objetiva em que não há possibilidade de mudança. É como se a personagem tivesse toda sua vida condicionada e fosse incapaz de reagir à vida que se lhe impõe com uma única possibilidade existencial. Desta forma, a personagem assume papel propagador da temática moraviana que atesta que:

“Non c’è infatti libertà, per l’uomo, dove gli si nega la possibilità di elevarsi, di cambiare, o almeno di illudersi di poter cambiare. E quella accettazione sulla quale Moravia ama insistere è solamente buio spirituale”.¹⁴¹

E desta forma, — com personagens que se fundamentam sobre a aspiração infernal de uma vida em que a diversidade e superioridade social despontam em nível de importância — o narrador moraviano traça a decadência de uma sociedade decrépita.

¹⁴⁰ Apud Sartre. “Questão de método”, IN: Os pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1978.p. 124.

¹⁴¹ Crocenzi, L. *La Donna nella narrativa di Alberto Moravia*. Cremona: Gianni Mangiarotti, 1964. p. 12.

1.3 Fim da fragmentação: separação e consciência

De modo geral, as personagens femininas moravianas nos são descritas como seres decadentes em que o calculismo e a ganância agem como condutores. No entanto, é possível encontrar na narrativa moraviana — ainda que esta insista em oferecer um mundo corrompido sem possibilidade de resgate — personagens femininas capazes de reagir contra a ideologia que emana de determinações econômicas. Isto ocorre, por exemplo, no conto *L'indiano*¹⁴², em que Iride abre mão de um casamento falido, porém propenso a futuros lucros, para seguir o homem que verdadeiramente lhe agrada.

Contudo, neste conto o narrador continua a discorrer sobre problemas referentes ao desemprego, a exploração e a posição adotada pelo intelectual em relação ao homem inculto diante destas dificuldades. Assim, no início da narrativa há uma discussão que nos remete ao texto *Um trabalhador que lê* de Bertolt Brecht¹⁴³, em que trabalhadores braçais refletem sobre a posição dos operários e se interrogam sobre a injustiça de construir grandes mansões para que outros morem nelas, enquanto eles, autores das edificações, deveriam se contentar em morar em casas simples. E, em meio a esta discussão, surge o personagem Enrico — intelectual que se coloca entre os não cultos por questões de estudo e interesses políticos — com a pretensão de instituir entre os trabalhadores uma insurreição.

“Discussione filosofica, diciamo cosí, ma finí subito perché un certo Enrico, uno dei pittori, disse ad un tratto con autorità: ‘Proprio cosí: i muratori,’ facendoci restare tutti quanti a bocca aperta”¹⁴⁴.

¹⁴² Moravia, A. “L’indiano”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996.

¹⁴³ Brecht, B. “Um trabalhador que lê”, IN: *Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo César Sousa. São Paulo: Brasiliense, 1986.

¹⁴⁴ Moravia, A. “L’indiano”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p. 277.

Além disso, a figura de Enrico remete ao tema da alienação vital. Trata-se de um personagem positivo que luta contra sua condição social na esperança de obter uma condição existencial que independa de sua classe social. Desta forma, o drama de Enrico se assemelha ao problema enfrentado por Agostino — que sofre com a não adaptação ao grupo dos garotos pobres de Vespucci e ao grupo dos garotos ricos de Speranza — e por Luca, que resolve refutar a família e sua condição social de burguês. Em outras palavras, Enrico se une ao grupo dos personagens moravianos que desenvolvem uma consciência crítica sobre a ideologia vital degradante desenvolvida por uma educação que não almeja a vida em si, mas as transações comerciais e o status social. São personagens que percebem que residem em um mundo sem ética e vitalidade, onde a inexistência de uma real comunicação com o próximo e os objetos resulta em tédio e indiferença. No entanto, Enrico — ainda que lute contra sua condição de burguês e contra todas as características que lhe são próprias — falha quando busca fazer da vida e de seus relacionamentos um laboratório de experiências, em que não há espaço para a existência de relacionamentos saudáveis.

“Enrico ci aveva messo certi mobili suoi, di quando era studente: tutti di metallo, tubolari, nudi e freddi, pareva di stare nell’ambulatorio di un ospedale”.¹⁴⁵

“Lei mi guardò fisso e riprese, come se non l’avessi neppure toccata: “E poi sto sempre sola; qualche amico lui ce l’ha, ma parlano di cose che non m’interessano... ci pensi?”¹⁴⁶.

De modo geral, Enrico e Iride ocupam diferentes patamares ideológicos. Ele luta contra uma espécie de alienação vital, e ela, como autêntica personagem popular, almeja ser incluída nos patamares da burguesia:

¹⁴⁵ Moravia, A. “L’indiano, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p. 282.

¹⁴⁶ Idem, *ibidem*.

“Chi non possiede ancora il denaro, e qui ci riferiamo alle creature del popolo, è fino ad un certo limite, più libero, più spontaneo, più diretto e fresco nelle sue reazioni, e, nella cerchia dei suoi interessi (sempre ristretti al contingente), più genuino. Ma chi poi il denaro ancora non possiede è affannato da un solo assillo: salire, salire un poco, trovare a qualsiasi prezzo quella felice moneta che permetterà di uscire dall’ambiente in cui si è nati, per arramparsi sul primo gradino della borghesia”.¹⁴⁷

No entanto, Iride — ainda que tenha sido movida pela fragmentação de sua consciência a abdicar de seu namorado pobre na intenção de usufruir da riqueza de Enrico — é encorajada pela solidão a rever seus conceitos e a decidir por outro rumo.

“Quindi si decise, ma con rabbia. Andò al tavolino, presso la finestra, sul quale c’erano i libri e le carte di Enrico e con un solo gesto spazzò ogni cosa in terra e poi prese a calci carte e libri e finalmente, esausta, crollò a sedere e prese a piangere, il viso tra le mani. Capii che aveva rinunciato; e mi piacque ancora una volta, per la sua sincerità. Più tardi, con calma, fece la valigia, scrisse un biglietto di addio e rimise a posto libri e carte e quindi ce ne andammo”.¹⁴⁸

O comportamento de Iride pode ser associado à reflexão de Kierkegaard sobre a não existência de um idealismo absoluto, pois a simples presença de uma autocrítica moral-social estabelecida e conhecida por todos, que atesta que não se deve trocar os sentimentos por valores econômicos, não bastou para que ela desistisse de viver com Enrico. Na verdade, o resgate de Iride ocorre no interior de seu individualismo (sofrimentos, experiências subjetivas, sentimentos etc.) — que, segundo Kierkegaard, são o pilar da existência humana e não redutíveis a classificações científicas.

Sobre os movimentos internos individuais inerentes ao ser humano, Sartre, de comum acordo com Kierkegaard, declara que:

¹⁴⁷ Crocenzi, L. *La Donna nella narrativa di Alberto Moravia*. Cremona: Gianni Mangiarotti, 1964. p. 11.

¹⁴⁸ Moravia, A. “L’indiano”, IN: *Nuovi racconti romani*. p. 283.

“... não são as idéias que modificam os homens, não basta conhecer uma paixão pela sua causa para suprimi-la, é preciso vivê-la, opor-lhe outras paixões, combatê-la com tenacidade, enfim, trabalhar-se”¹⁴⁹

Em suma, Iride é no princípio vítima do poder e indução dos frutos de um sistema pré-determinado pela ideologia burguesa, mas, submetida a um processo que a leva a resgatar sua consciência, torna-se capaz de romper com seu casamento. No entanto, ela é uma das poucas figuras moravianas que alcançam algum tipo de liberdade, pois, de modo geral, as camponesas moravianas, por exemplo, sucumbem em meio a fragmentação de suas consciências. Afinal, nem mesmo a corrente neo-realista que apregou o camponês como símbolo de integridade foi capaz de desviar o autor implícito da representação das misérias humanas.

¹⁴⁹ Apud Sartre, J. P. “Questão de método”, IN: *Os pensadores*. São Paulo: Victor Civita, 1978. p. 117.

CAPÍTULO III

1. Almejamos às luzes de Roma

Durante o período neo-realista as manifestações artísticas se dispuseram a conquistar toda a sociedade italiana. Esse movimento foi em parte reflexo da ideologia de Gramsci, que propagava a importância de uma “lotta per una nuova cultura, cioè per una nuova vita morale...”¹⁵⁰

Logo, tornou-se comum entre quase todos os escritores do período voltar o olhar para o camponês na esperança de criar uma literatura nacional-popular capaz de representar a Itália em todos os seus níveis econômico-sociais.

Segundo Asor Rosa, a tendência de ‘mitificar’ a figura do camponês deve ser atrelada ao diagnóstico político- histórico de que verdadeiras mudanças econômico-sociais só poderiam ocorrer na Itália caso a classe popular insurgisse com ampla participação. Este conhecimento despertou e inspirou muitos artistas que trabalharam a cultura e a obras literárias, cujas representações de insurreições camponesas e populares aparecem sempre lideradas por intelectuais.

Mas apesar de muitos manifestarem a preocupação em oferecer educação ideológica ao camponês, escritores como Alberto Moravia — com camponesas dominadas pelo instinto de sobrevivência e ávidas por dinheiro — e Italo Calvino — que “desmitificou” a luta de Resistência com uma “...storia di partigiani in cui nessuno è eroe, nessuno ha coscienza di classe”¹⁵¹ — tornaram-se parcialmente alheios a áurea neo-realista e criaram um universo camponês repleto de falhas manifestações humanas, como: ignorância, egoísmo, fraude, etc..

Desta forma, a narrativa moraviana representa com a figura de suas camponesas os problemas (miséria, fome, opressão social e psicológica) que dificultam o homem de

¹⁵⁰ Gramsci, A. *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Riuniti, 1991.

¹⁵¹ Calvino, I. “Prefazione”, IN: *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 1976. p. 14.

ser integralmente homem. É o caso, por exemplo, da personagem do romance *La ciociara*: Concetta. Esta desenvolve o instinto de ladra e age como um animal voraz quando compelida por uma excitação interna que a lança contra suas vítimas. Sem escrúpulos e calculista, Concetta cumpre seu papel com tanto desespero e participação que desperta sentimentos de misericórdia e nos faz questionar se suas ações não são, de certa forma, justas. E sobre ela, Lilia Crocenzi diz:

“... anche Concetta si impone alla nostra memoria per quella sua sì calcolata, lucida, subdola assenza di scupoli, ma disperata anche, e vissuta con una tale partecipazione che, se non ci induce a capovolgere i canoni morali, è atta a suscitare, però, in noi quella sorta di compatimento...”¹⁵².

No entanto, a narrativa moraviana além da manifestação instintiva do roubo também representa camponesas impulsionadas pela ignorância, afligidas por regras e leis incompatíveis a sua visão de mundo. É o caso da personagem Tuda que, como os camponeses representados por Carlo Levi em *Cristo si è fermato a Eboli*, é moldada pela miséria e vive na dimensão de um mundo primitivo repleto de aspectos mágicos e irracionais. Contudo, sua figura — alheia aos costumes da cidade, analfabeta e inconsciente de seu papel político-econômico na superestrutura de seu país — vai além da simples caracterização do camponês e problematiza a posição paternalista dos intelectuais e o falimento de uma práxis educacional-política. Desta forma, o narrador encontra um viés crítico para refletir sobre a laboração do intelectual inserido em uma conjuntura que permite a propagação de teorias políticas desvinculadas de um programa de atuação, que resulta em indivíduos incapazes de terem real consciência de si e do próximo, criando assim, uma atmosfera patente a um dos maiores elementos do tempo moderno: a fragmentação, que “... impede o homem [...] de tomar uma clara consciência de si: um dos caracteres mais marcantes de nossa época é que a história se faz sem ser conhecida”¹⁵³

¹⁵² Crocenzi, L. *La donna nella narrativa di Alberto Moravia*. Cremona: Gianni Mangiarotti, 1964. p. 21.

¹⁵³ Sartre. “Questão de método”, IN: *Os pensadores*. São Paulo: Victor Civita, 1978. p. 123.

Todavia, ainda que a caracterização de Tuda nos remeta à crítica implícita da não unificação de idéias e do conseqüente falimento de grupos de luta, o narrador se detém primordialmente sobre o desafio de descrever o camponês tolhido e desambientado.

Assim, ele nos apresenta uma personagem que — além de levar para a cidade todas as características de uma vida distanciada dos grandes centros urbanos, como: o caminhar de quem se habitua a não usar sapatos, a sonoridade da voz e o modo de raciocinar direcionado pelos sentidos — é privada da capacidade de abstração, indispensável para o desenvolvimento intelectual-psíquico que distancia o homo sapiens de suas origens irracionais. Sendo assim, Tuda se deixa guiar pelos instintos e relaciona tudo a sua volta a aquilo que lhe faz verdadeiro sentido, como por exemplo, o peso, o cheiro, a cor, a densidade.

De resto, como autentica personagem moraviana, Tuda não escapa do culto e do apego ao “vil metal”. Possuída pela necessidade de obter dinheiro e guiada pela ignorância, ela sem permissão vende alguns livros do professor a quem presta serviços. Após ser descoberta e repreendida, age para recuperá-los, mas nesta ação emprega a lógica de sua visão campestre e decodifica os livros — que para ela não têm sentido e, portanto, são vistos como mera mercadoria — a partir do peso e do material de que são constituídos.

“Questa volta lei protestò, con forza: ‘Cinque libri avevo preso... e cinque ne ho riportati.... che volete da me?...’ [...] “Lei continuò: ‘Guarda... sono le stesse rilegature... anche più belle... guarda... e anche il peso è lo stesso... me li hanno pesati... sono quattro chili e seicento... come quelli tuoi’¹⁵⁴.

É interessante como neste ponto da narrativa a figura do intelectual — representada por um professor que prefere empregar uma analfabeta a ter de conviver com quem lê livros destinados a suprir a necessidade da grande massa — é ironicamente punida pelas ações de Tuda. Pois a incomunicabilidade entre as visões distanciadas de

¹⁵⁴ Moravia, A. “La ciociara”, IN: *Racconti romani*. Milano:Bompiani, 2007. p. 167.

mundo, cuja existência e percepção deveriam no mínimo ser previsíveis para o intelectual, proporciona um mal-estar e uma indignação em relação à total ignorância da camponesa, que além de desconhecer o conteúdo impresso dos livros demonstra-se incapaz de compreender que é roubo: vender o que não lhe pertence. Para Tuda, o roubo só pode estar relacionado ao dinheiro:

“E chi gli ha rubato? I soldi che mi avanzano dalla spesa glieli riporto sempre tutti quanti... mica faccio come certe cuoche che fanno pagare ogni cosa il doppio”¹⁵⁵.

Enfim, de modo geral, as camponesas presentes na narrativa moraviana estão atreladas a questões financeiras e fantasiosas e em muito diferem da camponesa Agnese¹⁵⁶ — que, movida por seus instintos, chega a um lampejo de consciência sobre a sua luta e sobre a importância de estar junto a outros camponeses como ela:

“Lei adesso lo sapeva, lo capiva. I ricchi vogliono essere sempre più ricchi e fare i poveri sempre più poveri, e ignoranti e umilati. I ricchi guadagnano nella guerra, e i poveri ci lasciano la pelle...”¹⁵⁷

Além disso, o ambiente em que estão inseridas e a intenção do narrador, que objetiva mulheres fragmentadas e tolhidas de uma consciência crítica, colocam a temática moraviana em oposição à temática de Levi — que em Cristo si è fermato a Eboli, ainda que não reivindique direitos civis e políticos para os seus camponeses, mantém ambiente e visões de mundo preservados por uma ideologia que “... individua nella civiltà contadina un complesso globalmente positivo di valori, che non si tratta di desintegrare e di distruggere, bensì di riconoscere e di conservare”¹⁵⁸

¹⁵⁵ Op. Cit. p. 166.

¹⁵⁶ Viganò, R. *L' Agnese va a morire*. Torino: Einaudi, 1976.

¹⁵⁷ Viganò, R. *L' Agnese va a morire*. Torino: Einaudi, 1976. p. 173.

¹⁵⁸ Asor Rosa, A. *Scrittori e popolo*. Roma: Savelli, 1976.p. 189.

Desta forma, o autor implícito moraviano — com a apropriação de personagens que julgam a vida citadina melhor e mais digna do que a vida campesina — corrompe a imagem da camponesa e materializa um grupo de mulheres com “ambições alegres e coloridas”, desconhecedoras de uma estratificação social e inconscientes da importância dos camponeses na composição da conjuntura econômico-social da Itália.

Como exemplo disso, temos a personagem Drusilla de *Le luci di Roma*¹⁵⁹, que comenta sobre as diferenças entre a cidade e o campo:

“E lei parlando fitto fitto, sottovoce, da contadina: “Tu fai presto a parlare cosí che sei sempre stato a Roma. Ma lo sai che cos’è la vita a Campagnano, lo sai? Qui a Roma ci sono i negozi, i cinema, i caffè, le macchine, le strade piene di gente, le luci, ma a Campagnano non c’è niente. Si va a letto con le galline e ci si alza con le galline. E alle sei è già buio per le strade. E non si vedono che contadini””¹⁶⁰

É interessante observar como o narrador associa Drusilla — a partir do espanto de seu interlocutor em saber que ela tem família economicamente estruturada em Campagnano, e mesmo assim prefere morar em Roma, em uma “stanzetta nuda e cruda in cui, per giunta, ci faceva anche freddo perché si era d’inverno e non era riscaldata”¹⁶¹ — à figura da personagem Gemma Foresi, que em *La provinciale*¹⁶² dissemina sonhos e ambições intimamente ligados ao status e ao glamour. Gemma é facilmente influenciada pela aparência e não se cansa de viver em um mundo de ilusões que ela alimenta com “...le riviste cinematografiche e i libri polizieschi...”¹⁶³. E assim desperta voracidade por uma vida glamourosa e agitada, tendo nos seus pensamentos a fixação

¹⁵⁹ Moravia, A. “Le luci di Roma”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996.

¹⁶⁰ Op. cit. p. 407.

¹⁶¹ Moravia, A. “Le luci di Roma”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p. 407.

¹⁶² Moravia, A. “La provinciale”, IN: *Racconti 1927-1951*. Milano: Bompiani, 2001.

¹⁶³ Op. Cit. p. 108.

“... di partire al più presto dalla città natale dove non poteva più vedersi, e andare a stabilirsi a Roma. Messi da parte la villa e gli splendori mondani, ora si consolava con il miraggio della capitale”¹⁶⁴.

Contudo, um longo processo de humilhação, chantagem e sofrimento despertam Gemma para a condição de “escravidão” em que vive e a desvincula de seu mundo de sonhos e alienação. Gemma parece sofrer o mesmo processo de purificação a que se submeteram as prostitutas do romantismo, que foram em contraposição ao mundo burguês um “...ângulo privilegiado de análise e interpretação da sociedade burguesa, deste mundo definitivamente dominado pelo capital”¹⁶⁵. Logo, ela é “purificada” e resgatada de seu estado de decadência moral a ponto de constatar que

“... scopriva che non ci sono soltanto cose materiali che si possono allontanare o sopprimere. Ma anche un mondo ideale in cui l’anima come in un’acqua tersa ama specchiarsi. E non ha pace se non lo vede sempre limpido e trasparente.”¹⁶⁶

O mesmo, porém, não ocorre com Drusilla, que permanece em seu estado de alienação — mesmo depois de ter sido lançada violentamente para fora do carro de uma de suas “vítimas” — e confessa diante dos olhos incrédulos de seu interlocutor:

“ ‘Però se trovo l’occasione di tornare a Roma, me ne vado’ ‘Ma perché?’ E lei: ‘A Roma se non altro ci sono tante luci quando, la sera, si esce per le strade’”¹⁶⁷

¹⁶⁴ Op. cit. p. 105.

¹⁶⁵ Marco, V. “*O império da cortesã: A dama das camélias e Lucíola*”. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1987. p.312.

¹⁶⁶ Moravia, A. “La provinciale”, IN: *Racconti 1927-1951*. Milano: Bompiani, 2001.p. 131.

¹⁶⁷ Moravia, A. “Le luci di Roma”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996. p. 409.

Em suma, Tuda e Drusilla são as típicas personagens moravianas que, devido a incomunicabilidade e a dificuldade de conseguir a abstração necessária para desenvolver consciência política, permanecem fragmentadas e incapazes de transmitirem algum tipo de preocupação com a existência. Logo, como portadoras de uma visão simples do mundo, não arrastão seus interlocutores masculinos ao suplício dos que alcançaram o mínimo de consciência e por isto notam a falência da vida humana.

CAPÍTULO IV

1. A escolha da omissão

De modo geral, a narrativa moraviana equilibra questões referentes aos movimentos econômicos sociais atrelados a questões inerentes ao Homem. Desta forma, o autor implícito corrobora com a idéia de que o existencialismo é uma ideologia que caminha lado a lado com a conjuntura vigente. Assim, o narrador cria figura de mulheres que mesmo que estejam absorvidas pela ideologia burguesa rompem com o que é plausível para a ciência para atuarem no campo do subjetivo. Trata-se de personagens que imbuídas de indiferença e calculismo visitam as recamaras da angustia interior de seus interlocutores para os conduzirem a constatação da solidão e abandono, ou que tomadas pelo desespero produzido pela incomunicabilidade atormentam o próximo com a idéia de prostração.

Logo, no conto *La confidenza*¹⁶⁸, por exemplo, o narrador não nomeia o protagonista para que o seu anonimato seja compreendido como a simbologia de universalidade, ou seja, o personagem é como tantos outros seres do mundo: passível de angústia e solidão.

Frustrado com a impossibilidade de dividir um segredo, o protagonista compreende sua posição individual no mundo e seu abandono.

“Ma a chi raccontarlo? Agli amici del cantiere? Avevano altro da pensare. Alla famiglia? Non ce l’avevo perché sono trovatello. Alla fidanzata? Forse questa sarebbe stata la persona piú adatta perché, si sa, le donne sanno compatire e comprendere, ma, purtroppo, non ero fidanzato”¹⁶⁹

¹⁶⁸ Moravia, A. “La confidenza”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996.

¹⁶⁹ Op. cit. p. 215.

É interessante notar a frieza da personagem feminina que diante da notícia de um assassinato é capaz de manter-se indiferente.

“Lei domandò ad un tratto: “Lo sai che ore sono?”

“Le cinque e un quarto”

Nuovo silenzio: “Ma si può sapere a che cosa pensi?”

Fece passare il filo d’erba da una parte all’altra della bocca e rispose con franchezza: “A niente. Sto bene e non penso a niente.”

Questa volta provai un senso di stupore e quasi di incredulità. Dissi: “Non può essere, tu pensavi qualche cosa, ne sono sicuro.”

La vidi sorridere, appena: “Beh, sí, pensavo qualche cosa. Ma se te lo dico, tu non ci credi.”

Domandai, con speranza: “Una cosa che riguardava me?”

“Macché. Una cosa che non ti riguardava affatto.”

“E che cos’era?”

Disse lentamente: “Una di quelle cose che pensiamo noi donne. Mi guardavo le scarpe e, vedendo che erano rotte, pensavo che c’era una liquidazione a via Cola di Rienzo e che domani ci debbo andare per comprare un paio di scarpe nuove. Contento?”¹⁷⁰

O narrador não confere a indiferença da personagem um sentimento de mal estar diante do fato, mas lhe concede a posição decadente de uma consciência fragmentada que diante da morte é capaz de: pensar em comprar sapatos, limpar o rosto de espinhas, chorar diante de uma história fílmica de amor. Assim, a insensibilidade de Iride não lhe concede ao menos a dignidade de refletir sobre a ação e o tormento de seu namorado e a

¹⁷⁰ Op. cit. p. 217.

abstém de assumir uma posição diante do fato — ainda que esta seja diante de uma moral — conduzindo-lhe a Escolha da omissão.

Desta forma, a partir da figura de Iride o narrador faz referências ao Abandono a que o ser humano é lançado quando obrigado a criar sua própria moral. A omissão de Iride — além de poder ser relacionada a alienação — abre espaço para que o narrador reflita sobre a possível inexistência de um mundo moral determinado pela existência de um ser superior. Trata-se de uma visão desenvolvida pelo existencialista que atesta a dificuldade do Homem em se descobrir em um mundo sem a existência de Deus.

“O existencialista, pelo contrário, pensa que é muito incomodativo que Deus não exista, porque desaparece com ele toda a possibilidade de achar valores num céu inteligível; não pode existir já o bem a priori, visto não haver já uma consciência infinita e perfeita para pensá-lo; não está escrito em parte alguma que o bem existe, que é preciso ser honesto, que não devemos mentir, já que precisamente estamos agora num plano em que há somente homens. Dostoievski escreveu: “Se Deus não existisse, tudo seria permitido”. Aí si situa o ponto de partida do existencialismo. Com efeito, tudo é permitido se Deus não existe, fica o homem por conseguinte, abandonado, já que não encontra em si, nem fora de si, uma possibilidade a que se apegue”¹⁷¹.

Desta forma, o personagem masculino, ainda que não queira e espere de sua interlocutora uma posição em relação ao resultado de sua Escolha — é obrigado a assimilar o Desamparo e a assumir sua posição de covarde, já que, “a existência precede a essência, o homem é responsável por aquilo que é. Assim, o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade de sua existência. E, quando dizemos que o homem é responsável por si próprio, não queremos dizer que o homem é responsável pela sua restrita individualidade, mas que é responsável por todos os homens”¹⁷²

¹⁷¹ Sartre. “O existencialismo é um humanismo”, IN: Os pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1978. p.9.

¹⁷² Sartre. “O existencialismo é um humanismo”, IN: Os pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1978. p. 6.

1.2 O desespero da incomunicabilidade

Os mesmo pressupostos existencialistas podem ser encontrados no conto *Una donna sulla testa*¹⁷³. No entanto, o narrador estrutura a narrativa a partir de embates ideológicos que há entre a classe popular e a burguesia. Diante disto, o personagem Luigi, um homem do povo, é incapaz de compreender o mal que atormenta a senhora Crostarosa. E, na intenção de recuperar a patroa de sua angústia existencial, ele procura confortá-la fazendo alusão à sua vida abastarda em contraposição à miséria a que é submetido. Neste ponto, cria-se um contraste visível entre a estrutura sócio-econômica da pequena burguesia e a do assalariado.

Luigi como personagem popular, em toda sua argumentação, ressalta que não pensa em suicídio, mesmo quando, é violentamente privado da manutenção digna de necessidades básicas de sobrevivência como: comer, dormir, vestir. Mas a senhora Crostarosa se mostra incapaz de compreender os problemas que lhe são expostos e expõe sobre o povo a visão equivocada que grande parte dos personagens burgueses lhe dedica:

“ ‘Ma voi siete diversi, voi del popolo... almeno avete la miseria a cui pensare... io non ci ho nulla, nulla, nulla’ ”¹⁷⁴

Exasperado, Luigi questiona a posição da senhora Crostarosa em relação à luta pela sobrevivência:

“Signora, lei dice che i poveri almeno hanno da pensare alla miseria.... ma lo sa lei che è la miseria?... lo sa lei, per esempio, che è la disoccupazione?”¹⁷⁵

¹⁷³ Moravia, A. “Una donna sulla testa”, IN: *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1996.

¹⁷⁴ Op. cit. p. 10.

E é ao problema de depender de um mundo estranho à natureza humana, que Luigi se refere quando se depara com a alienação da senhora Crostarosa, cuja vida parece ser abstraída de uma real relação com o mundo circundante. Impulsionada pelo tédio e pela angústia que sente, a senhora Crostarosa tenta trabalhar, mas durante o execução de suas atividades não consegue estabelecer com as pessoas e com o ambiente uma troca de experiências que lhe permita dar sentido a sua existência.

“... battevo a macchina, al posto di quell’odiosa signorina Peverelli... ma io impazzivo lo stesso dalla noia... avrei ammazzato tutti quegli imbecilli che venivano a chiedere informazioni sui viaggi... e lo dissi a mio marito: prenditi un’altra segretaria, altrimenti impazzisco...”¹⁷⁶

Na verdade, personagens como a senhora Crostarosa e Giacomo de La romana são condicionados a romper com todas as relações externas, ou seja, nunca completam suas ações até o fim com entusiasmo, pensam somente em si e são incapazes de se entregarem aos sentimentos que exigem cumplicidade. Eles deixam de se relacionar com as coisas e as pessoas para se internalizarem na busca de si próprios.

Eles são como personagens representantes do “homem moderno”, cuja visão de mundo difere da do homem grego (que se centra na austeridade da virtude e do valor), da do homem humanista (que é orgulhoso de sua capacidade de conquista e determinação da própria sorte) e da do homem de Hegel (que coloca o homem como parte integrante da história universal). O homem da modernidade é caracterizado como um ser pessimista, envolto no tédio e que

“... no recoge en sí el alieno del universo, ni está sumergido él mismo en il universo, sino aislado y encogido en sí. El tedio le revela la totalidad del ser o la

¹⁷⁵ Idem, ibidem.

¹⁷⁶ Idem, ibidem.

angustia el abismo de la nada de donde ha brotado su existencia; toda evasión de las situaciones, en que lo ha colocado una elección no querida por él está destinada a malograrse; el naufragio lo espera en la linde de toda conquista que intente: siempre es el hombre de la finitud totalmente explicada y totalmente aceptada, en que toda decisión es una repetición de sí mismo, la libertad una libertad para la muerte”¹⁷⁷

Impossibilitados de se abrirem para uma vida “normal” ou “autêntica”, eles se entregam ao desespero e ao tédio. Cientes de que a base social está fundamentada no fingimento, estes personagens chegam à percepção de que a

“... manera de ser del hombre en la cual el sujeto del obrar y del decir no soy yo, sino que es lo impersonal, en que nosotros vivimos bajo la dictadura del ‘se’ que representa la medianía: ... lo impersonal, que no es nada determinado y que todos nosotros somos, aunque no como suma, prescribe la manera de ser de la cotidianidad”¹⁷⁸

Tocado pela cruel realidade de que o homem se tornou um ser inautêntico, Giacomo se desespera e manifesta a Adriana a angústia de viver em um mundo onde todos fingem:

“... stringendomi e scuotendomi, comincio a ripetere: ‘O non lo sai che questo è il mondo del come se? Non lo sai che dal re al mendicante in questo mondo tutti si comportano come se... il mondo del come se, del come se, del come se...’¹⁷⁹

¹⁷⁷ Bobbio, N. *El existencialismo: ensayo de interpretación*. México: Fondo de cultura económica, 1949.p. 57.

¹⁷⁸ Op. cit. p. 71.

¹⁷⁹ Moravia, A. *La romana*. Milano: Bompiani, 1994. p. 405

Além disso, Giacomo compreende que os homens, temerosos de enfrentar a verdade, fogem do ato de voltar o olhar a si mesmos e se alienam nos atos banais e cotidianos. Ele alcança a consciência que lhe garante a individualidade, ultrapassa a visão simplista de uma sociedade corrompida e luta contra a banalidade, que pode ser compreendida como a fácil aceitação de comportamentos sociais que privam o homem de um real conhecimento sobre si.

“La banalidad, en resumidas cuentas, es la fuga del hombre frente a sí mismo, frente a sus posibilidades más genuinas, frente a su misma posibilidad suprema, que es la muerte. El hombre banal es aquel que no se encara con il problema, sino que lo esquiva, y al esquivarlo presume haberlo resuelto. Cae de cabeza en una especie de vórtice, pero es tan inconsciente de su caída que presume estar ascendiendo constantemente y se ufana de su ‘vida concreta’”¹⁸⁰

Enfim, Giacomo e a senhora Crostarosa são personagens que se privam da coletividade e não fazem uso da razão para superarem suas angústias interiores. Derrotados, estes representantes do homem moderno procuram a saída de suas angústias na morte. Buscam no suicídio, único ato que poderia levá-los a um verdadeiro contato com a vida, a solução para sua existência vazia de significados.

É interessante ressaltar que Giacomo e a senhora Crostarosa — quando buscam no suicídio a saída para sua angústia existencial — refletem uma das muitas preocupações de Alberto Moravia, pois em diversos pontos de sua obra ele refletiu sobre o suicídio e sobre suas possíveis causas. Segundo o escritor romano, o suicídio é um problema real para o homem moderno e talvez seja desencadeado por um sentimento contraditório que leva o suicida a manifestar diante da morte maior coragem do que a exigida pela vida. Logo, para Moravia, o “... desespero do suicida é, portanto,

¹⁸⁰ Bobbio, N. *El existencialismo: ensayo de interpretación*. México: Fondo de cultura económica, 1949. p. 73.

um dos muitos mistérios da humanidade. É misterioso justamente por ser completamente contraditório”¹⁸¹.

A propósito, Moravia postula a existência de três tipos de suicídio. O suicídio cometido em um campo de concentração, em que o prisioneiro seria induzido por seu algoz à morte. O suicídio ligado ao desejo de punir a fraqueza do corpo, cometido por doentes terminais que almejam liquidar com o sofrimento físico. E, finalmente, o suicídio autêntico, que seria desencadeado por um ato de desespero existencial no qual o suicida deseja extinguir-se material e espiritualmente. Diante do desafio imposto pela vida moderna, Moravia ainda argumenta que “a contínua alternância do desejo de vida e da saudade da morte [é] que constitui a mutável trama da existência...”¹⁸² e induz o homem moderno a possibilidade latente de liquidar com a própria vida porque “... o suicídio se aninha no fundo da alma como um animal que hiberna no fundo da sua toca”¹⁸³.

¹⁸¹ Moravia, A. *Diário europeu: pensamentos, pessoas, fatos, livros*. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 271.

¹⁸² Op. cit. p. 272.

¹⁸³ Op. cit. p. 273.

CONCLUSÃO

A diversidade do período neo-realista, com suas conquistas temáticas e formais, permitiu o entrosamento de diferentes discursos e manifestações artísticas. Destes, é importante ressaltar o movimento instituído — que causou muitas discussões entre os que defendiam a total exclusão das letras no âmbito cinematográfico contra os que defendiam a sua permanência — entre cinema e literatura.

Em relação a este momento, é imprescindível considerar Alberto Moravia como um importante colaborador. Ele não só esteve presente no princípio do neo-realismo — cujo romance precursor é, segundo alguns críticos, *Gli indifferenti* —, como também no chamado “segundo período”, em que os cineastas trocaram o enfoque sobre os problemas da Itália do imediato pós-guerra por problemas vividos, sobretudo, nos âmbitos burgueses. Assim, Moravia se tornou um escritor referente para cineastas que buscavam representar as angústias do homem moderno.

Mas a influência do escritor romano se estendeu também para os movimentos críticos nos quais ele cumpriu com seu papel de intelectual refletindo seriamente sobre o cinema. Dentre as suas reflexões mais curiosas, pode-se citar a sua opinião sobre Rossellini, que foi exaltado pelo escritor graças a sua capacidade de síntese e pela manifestação de uma linguagem cinematográfica própria. Pode-se postular que a admiração de Alberto Moravia por Rossellini se estabelece devido a uma comunhão de ideais, já que ambos representaram os problemas da existência humana.

E é esta sistematização sobre os problemas inerentes a existência humana, como a angústia, o desamparo, a alienação entre outros, que diferenciam Alberto Moravia de tantos outros neo-realistas, que se detiveram somente a temas entrelaçados a guerra, a re-unificação italiana e miséria, por exemplo. Sobre isto, pode-se dizer que o escritor romano atravessou o olhar sobre as misérias materiais enfrentadas pelo homem do pós-guerra e desembocou, como um artista moderno ou avançado para o momento, em reflexões existencialistas em que o cômico e a ironia em muito foram utilizados para representar os pilares de uma sociedade ambígua e mesquinha. Além disto, Moravia também inovou com a atenção — que não pode ser caracterizada como uma sublimação

do camponês e nem como um olhar romântico sobre o pobre — voltada para novos tipos populares.

A representação do povo e da pequena e média burguesia reflete o desencantamento das conjunturas presentes em sua época através da posição de um narrador que não se utilizou da onisciência ou da interioridade de suas personagens. Trata-se de um narrador frio e tão envolvido com a representação da realidade que se tornou inflexível. Sobre o estilo do escritor romano é possível concordar com a análise de Enrico Falqui, que em um estudo sobre *I sogni del pigro*, atesta que Alberto Moravia é um escritor de narração sem lírica. No entanto, a ausência de um trabalho voltado à manutenção lírica não resulta em uma obra abstraída de sentimento, pois o conjunto da narrativa moraviana — com sua estrutura, enredo, personagens e cunho ideológico — manifesta um desapontamento lacerante. Trata-se de uma dor anti-conformista que utiliza a estética do feio como arma contra uma conjuntura social corrompida e lograda. Desta forma, o autor implícito moraviano manifesta a prostração do homem moderno diante de um mundo inautêntico, cujas bases estão firmadas em um moralismo que a priori é inexistente devido a inexistência de um ser superior responsável pela criação do bem.

Assim, diante de um mundo em que Deus inexistente, Alberto Moravia relata o desespero de homens que sofrem com o desamparo que a ausência de uma moral pré-existente causa, obrigando-os conseqüentemente a fazerem suas próprias escolhas. A partir deste viés, Moravia representa a miséria de uma sociedade que elege a estratificação social como único modelo de avaliação moral e, por isto, opta pela manutenção de um sistema social econômico que apóia o utilitarismo, a ganância, a ambição como pontos fundamentais da vida humana.

Em linhas gerais, o desamparo a que todos são submetidos é, por exemplo, enfatizado em *La ciociara* quando o narrador exclui a intervenção da providência divina e narra o momento em que na igreja, diante dos olhos inertes da Madonna, Rosetta é estropada. Desta forma, Moravia representou o esfacelamento da crença na providencia divina e procurou despertar seus leitores para a realidade de impotência que sofremos diante da vida.

Além disto, o escritor romano também esteve disposto a “atacar” instituições desprovidas de uma consciência sã. Então, ele discorreu sobre a decadência do círculo

familiar, para os quais ele criou personagens utilitaristas, gélidas e incapazes de transmitirem afeto, ou seja, mães que têm filhos incapazes de reagir por serem vítimas de relacionamentos superficiais.

Em suma, grande parte da narrativa moraviana representa o homem falido em relação a sua existência graças ao arraigar-se ao materialismo, que o aliena. Para isto, o narrador moraviano utiliza a ironia, com valor catártico, ao expor a realidade através do olhar do pobre, que, por vezes, retrata sem compreender as decisões ridículas e grotescas de uma burguesia de frágeis ideais. Outras vezes, quando o narrador utiliza a figura do pobre como coadjuvante da ideologia burguesa, o cria como personagem de consciência fragmentada que almeja da vida burguesa o que alguns, por um clarão de consciência, desprezam e querem eliminar de suas vidas. É o que ocorre, por exemplo, com alguns personagens burgueses de romances moravianos que se descobrem vítima de uma espécie de alienação vital.

Além disto, a narrativa moraviana também atesta a indiferença e a incomunicabilidade como problemas referenciais enfrentados pelo homem moderno. Para isto, ele discorre sobre a falta de comunicação a partir de dois eixos: um em que o intelectual falha em sua prática educativa e não consegue transladar suas interlocutoras de um patamar de ignorância para um posto de consciência político-social. E outro, em que personagens oprimidas pela sensação de indiferença buscam no suicídio a cura para sua angústia.

Em termos gerais, o sentimento de amargura e derrota é ainda mais acentuado pela narrativa moraviana quando esta assimila que a desvalorização do ser humano cresce na medida da supervalorização de bens palpáveis e materiais. Neste âmbito, Alberto Moravia discorre sobre a submissão do homem moderno em aceitar falsos papéis e a atuar como um ator diante da vida. Assim, os valores burgueses são representados pelo narrador como responsáveis pela manutenção de sentimentos que levam a uma distorção, como sedução, manipulação e mentira. Estes, atribuídos em grande parte às personagens femininas — que através da deformação física — simbolizam um viés a ser seguido em busca da compreensão para os problemas humanos.

BIBLIOGRAFIA

AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses, IN: **Mímesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. A meia marrom, IN: **Mímesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ADORNO, T.W. Posição do narrador no romance contemporâneo, IN: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril cultural, 1980.

AJELLO, N. **Moravia: entrevista sobre o escritor incômodo**. Tradução de Pedro G. Ghirardi. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

ASOR ROSA, A. **Scrittori e popolo**. Roma: Savelli, 1976.

_____. La storia del <<romanzo italiano>>? Naturalmente, una storia <<anomala>>, IN: **Il romanzo**, vol. 3. a cura di Franco Moretti. Torino: Einaudi, 2002.

ATTOLINI, V. **Dal romanzo as set. Cinema italiano dalle origini ad oggi**. Dedalo: Bari, 1988.

BASBAUM, L. **Alienação e Humanismo**. São Paulo: Símbolo, 1977.

BRUNETTA, G. P. **La ricerca dell'identità nel cinema italiano del dopoguerra, IN: Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico**, a cura di Gian Piero Brunetta. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.

BOBBIO, N. **El existencialismo ensayo de interpretación**. México: Fondo de cultura económica, 1949.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CODO, W. **O que é alienação**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CROCENZI, L. **La donna nella narrativa di A. Moravia**. Cremona: Gianni Mangiarotti, 1964.

ELKANN, A. **Vita di Moravia**. Milano: Bompiani, 2007.

FALQUI, E. **Prosatori e narratori del novecento italiano**. Torino: Einaudi, 1950.

_____. **Novecento letterario italiano. Narratori e prosatori da Svevo a Bassani.** vol. 4. Firenze: Vallecchi, 1970.

FLORA, F. **Scrittori italiani contemporanei.** Pisa: Nistri-Lischi, 1952.

FABRIS, M. **O neo-realismo cinematográfico italiano.** São Paulo: Edusp:Fapesp, 1996.

GIULIANI, A. **Autunno del novecento. Cronache di letteratura.** Milano: Feltrinelli, 1984.

GRAMSCI, A. **Letteratura e vita nazionale.** Roma: Riuniti, 1991.

GALATERIA, M. **Come leggere Gli indifferenti di Alberto Moravia.** Mursia: Milano, 1975.

HOBBSAWM, E. J. **A era do capital. 1848-1875.** São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____. **Os trabalhadores. Estudos sobre a história do operariado.** Tradução de Marina Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Las revoluciones burguesas.** Tradução de Felipe Sandoval. Madrid: Guadarrama, 1971.

_____. **Mundos do trabalho.** Tradução Waldea Barcellos e Sandra Bedran. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

LOMBARDI, O. **Narratori neorealisti.** Pisa: Nistri-Lischi, 1957.

MARTELLI, S.; PASQUA, S. **Guida alla lettura di Silone.** Milano: Mondadori, 1988.

MARCO, V. **O império da cortêsã: A dama das camélias e Lucíola.** Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1987.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos.** São Paulo: Nova Cultural, 1987-1988.

MERIGGI, M. Pioggia. Alberto Moravia, Gli indifferenti, 1929, IN: **Il romanzo,** vol. 3. a cura di Franco Moretti. Torino: Einaudi, 2002.

MORAVIA, A. **Diário europeu: pensamentos, pessoas, fatos, livros.** Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. **Nuovi racconti romani.** Milano: Bompiani, 1996.

_____. **Racconti romani.** Milano: Bompiani, 2007.

_____. **La ciociara.** Milano: Bompiani, 1995.

_____. **La romana**. Milano: Bompiani, 1994.

_____. **Un' idea dell'India**. Milano: Bompiani, 1994.

_____. **L'uomo come fine**. Milano: Bompiani, 1991.

_____. **L'inverno nucleare**. Milano: Bompiani, 1986.

_____. **Romildo**. Tradução de Nino Grandi. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

PAVESE, C. **La letteratura americana e altri saggi**. Torino: Einaudi, 1969.

PANDINI, G. **Invito alla lettura di Alberto Moravia**. Milano: Mursia, 1975.

PENHA, J. **O que é existencialismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

RAFFAELLI, S. Il cinema in cerca della lingua. Vent'anni di parlato filmico in Italia (1945-1965), IN: **Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico**. (a cura) di Gian Piero Brunetta. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.

ROSENFELD, A. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROMERO, J. L. **Estudio de la mentalidad burguesa**. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

SARTRE. O existencialismo é um humanismo, IN: **Os pensadores**. São Paulo: Victor Civita, 1978.

_____. Questão de método, IN: **Os pensadores**. São Paulo: Victor Civita, 1978.

_____. **Esboço para uma teoria das emoções**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SALINARI, C.; RICCI, C.; SERRI, G. **Il novecento italiano: cultura e letteratura**. Bari: Laterza, 1983.

SANGUINETI, E. **Alberto Moravia**. Milano: Mursia, 2008.

_____. **Ideologia e linguagem. A vanguarda, a literatura da crueldade, a novíssima poesia italiana, o futurismo**. Tradução de António Ramos Rosa e Carmen Gonzalez. Porto: Portucalense, 1972.

_____. **Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo**. Genova: Melangolo, 2005.

SPAGNOLETTI, G. **Storia della letteratura italiana del Novecento**. Roma: Newton,1994.

VARESE,C. **Cultura letteraria contemporanea**. Pisa: Nistri-Lischi,1951.

VITTORINI, E. et al. **Il menabò di letteratura**, 10. A cura de Italo Calvino. Torino: Einaudi,1967.

VICENTINI, M. T. **O neo-realismo italiano raízes populistas (Pavese-Vittorini- Pratolini-Levi)**. 1979.217p. Dissertação de Mestrado. (Teoria literária e literatura comparada) — Faculdade de Filosofia Letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo, SP, 1979.

VIGANÒ, R. **L' Agnese va a morire**. Torino: Einaudi,1976.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)