

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

O EROTISMO NA NARRATIVA *MORAVIANA*

MARINÊS LIMA CARDOSO

2010

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

O EROTISMO NA NARRATIVA *MORAVIANA*

MARINÊS LIMA CARDOSO

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Italiana).

Orientadora: Prof. Doutora Sonia Cristina Reis

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

O EROTISMO NA NARRATIVA MORAVIANA

Marinês Lima Cardoso

Orientadora: Professora Doutora Sonia Cristina Reis

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Italiana).

Examinada por:

Presidente, Prof. Dra. Sonia Cristina Reis – UFRJ

Prof. Dra. Flora De Paoli Faria – UFRJ

Prof. Dra. Geysa da Silva – UFJF

Prof. Dra. Maria Lizete dos Santos – UFRJ

Prof. Dr. Mauro Porru – UFBA

Prof. Dra. Doris Natia Cavallari – USP – Suplente

Prof. Dr. Andrea Lombardi – UFRJ – Suplente

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

FICHA CATALOGRÁFICA

Cardoso, Marinês Lima.

O erotismo na narrativa *moraviana*. Marinês Lima Cardoso. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2010.
170f. : 30 cm

Orientadora: Sonia Cristina Reis.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Departamento de Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

Referências Bibliográficas: f. 172-177.

1. Moravia, Alberto. 2. Narrativa italiana. 3. L'amore coniugale. 4. Il disprezzo. 5. La noia. 6. Erotismo. 6. Amor e sexualidade. I. REIS, Sonia Cristina. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. III. O erotismo na narrativa *moraviana*.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

RESUMO

O erotismo na narrativa *moraviana*

Marinês Lima Cardoso

Orientadora: Professora Doutora Sonia Cristina Reis

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Literários, opção: Literatura Italiana).

Alberto Moravia foi um intelectual que atuou em diversos campos artísticos, como o literário, o teatral e o cinematográfico. Nas suas obras literárias, *L'amore coniugale* (1949), *Il disprezzo* (1954) e *La noia* (1960), observa-se uma crítica à família, instituição considerada sagrada para a sociedade italiana, evidenciando o seu papel de demolidor dos falsos valores da família burguesa através das personagens. A relação das personagens das obras em foco é marcada por um conflito, uma vez que essas buscam, através do encontro com o outro, uma completude. A tentativa de completude almejada pelas personagens se revela pelo viés do erotismo, mais especificamente no erotismo dos corações, conforme conceito de Georges Bataille, em *O erotismo* (1980), que, na narrativa *moraviana* representa um elemento que se manifesta de modo sutil no discurso desses referidos romances.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

RIASSUNTO

O erotismo na narrativa *moraviana*

Marinês Lima Cardoso

Orientadora: Professora Doutora Sonia Cristina Reis

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Literários, opção: Literatura Italiana).

Alberto Moravia fu un intellettuale che ha lavorato in diversi campi artistici, come il letterario, teatrale e cinematografico. Nelle sue opere letterarie, *L'amore coniugale* (1949), *Il disprezzo* (1954) e *La noia* (1960), si osserva una critica alla famiglia, istituzione considerata sacra alla società italiana, accentuando il suo ruolo di demolitore dei falsi valori della famiglia borghese attraverso i personaggi. Il rapporto dei personaggi delle opere in studio è segnato da un conflitto, giacché essi cercano tramite l'incontro con l'altro, una completezza. Il tentativo di completezza desiderato dai personaggi si rivela attraverso l'erotismo, in particolare, nell'erotismo dei cuori, conforme concetti di Georges Bataille, in *O erotismo* (1980), che, nella narrativa moraviana rappresenta un elemento che si manifesta in modo sottile nel discorso di questi romanzi.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

ABSTRACT

O erotismo na narrativa *moraviana*

Marinês Lima Cardoso

Orientadora: Professora Doutora Sonia Cristina Reis

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Literários, opção: Literatura Italiana).

Alberto Moravia was an intellectual who acted in several artistic fields, such as literature, theater and cinema. In his works, *L'amore coniugale* (1949), *Il disprezzo* (1954) and *La noia* (1960), one can observe criticism towards the family institution, which used to be sacred in the Italian society, highlighted by the destruction of the false values in the bourgeois family through their characters. Their relationship in such works is marked by a conflict, once those characters search for, when meeting the other, completeness. The attempt of acquiring this completeness desired by the characters is revealed in eroticism, specifically in hearts eroticism, in accordance with Georges Bataille's concepts in his *The eroticism* (1980) that, in Moravia's narrative, represents an element manifested subtly in the discourse throughout the novels mentioned beforehand.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

À memória do meu querido pai, José.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

Ao Artur, meu filho, pela paciência e compreensão,
nos momentos em que estive ausente quando
emprendia este estudo.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, por ter-me dado força nesta longa jornada.

A minha família, por ter entendido a minha falta em diversos momentos.

A minha mãe, pelo carinho e apoio sem igual.

A todos os meus amigos da Pós-graduação, da Faculdade de Letras, da UFRJ, pela companhia e atenção no dia-a-dia do curso.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação e do Departamento de Neolatinas, pelo incentivo.

Aos professores do Setor de Italiano, pelo apoio e atenção durante todos os meus anos nesta Instituição.

A minha orientadora Professora Doutora Sonia Cristina Reis, pelo carinho e paciência, fazendo-se sempre presente nos momentos difíceis.

À CAPES, pela bolsa de estudos que financiou parte desta pesquisa.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

O sexo é a raiz, o erotismo é o talo, e o amor, a flor. E o fruto? Os frutos do amor são intangíveis. Este é um dos seus enigmas.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 37.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

SINOPSE

L'amore coniugale, Il disprezzo e La noia: o erotismo e suas categorias, o amor e a sexualidade.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

SUMÁRIO

- 1 – Introdução, 14

- 2 – Alberto Moravia: texto e contexto, 17
 - 2.1 – O escritor e o cenário cultural, 17
 - 2.2 – Moravia: autor de muitas estórias, 32
 - 2.3 – As obras *moravianas* e os embates críticos, 53Notas, 71

- 3 – A temática do erotismo no discurso literário, 75
 - 3.1 – O erotismo, o amor e a sexualidade, 76
 - 3.1.1 – Erotismo *versus* sexualidade, 85
 - 3.1.2 – Erotismo *versus* amor, 91

 - 3.2 – A representação poética do erotismo na literatura italiana, 96
 - 3.2.1 – A idealização do amor, 101
 - 3.2.2 – A mundanização do amor, 109
 - 3.2.3 – A sensualidade do amor corporificado, 114

- 4 – Os objetos representativos do erotismo, 124
 - 4.1 – *L'amore coniugale* e a indiferença, 127
 - 4.2 – *Il disprezzo* e a incomunicabilidade, 141
 - 4.3 – *La noia* e a alienação, 156

- 5 – Conclusão, 170

- 6 – Referências Bibliográficas, 172

1 – INTRODUÇÃO

Alberto Moravia foi um dos intelectuais mais representativos no panorama cultural italiano durante o século XX, devido às temáticas tratadas nas suas obras, como por exemplo, a incomunicabilidade e a indiferença que permeavam as relações entre as personagens.

O escritor romano obteve grande sucesso com a publicação de seu primeiro romance, *Gli Indifferenti* (1929), que apresentava uma crítica radical à sociedade burguesa italiana daqueles anos. Entretanto, esse retrato traçado por ele da burguesia despertou a atenção dos líderes fascistas, pois o escritor desmistificou o moralismo do regime ditatorial italiano que veiculava uma imagem positiva da família burguesa.

Desde a sua primeira obra, Moravia retratou o falso moralismo que se instaurava nas relações familiares, como na matriarcal e na conjugal, em que os verdadeiros valores eram representados pela lascívia e pelo poder financeiro. Nesse romance, as personagens preocupam-se em ostentar uma situação social e econômica a qual não possuem mais, pois, somente tem prestígio aquele que apresenta uma imagem de prosperidade financeira. Desse modo, as personagens frequentam bailes e não se importam umas com as outras, como por exemplo, a matriarca da família que não percebe as investidas de seu amante em relação a sua filha. Observa-se, assim, que o escritor romano derruba esses valores da família burguesa através das personagens. Essa crítica à instituição familiar pode ser observada nas obras *L'amore coniugale* (1949), *Il disprezzo* (1954) e *La noia* (1960), em que os

papéis sociais, como o conjugal, apesar de transgredidos, são representados pelas personagens.

Uma das marcas mais características nas personagens *moravianas* é o conflito existencial que problematiza a vida conjugal, uma vez que seus objetos de desejos não se deixam apreender, ocasionando, assim, uma crise dentro da relação familiar. As figuras fictícias buscam através do encontro com o Outro, uma completude, visto que existe uma descontinuidade entre elas. Essa questão se revela pelo viés do erotismo, que, na narrativa *moraviana*, constitui um elemento que se manifesta de modo sutil no discurso desses romances, ou seja, ocorre um desnudamento das relações familiares, que se revelam corrompidas.

Assim, esta tese se estrutura em três capítulos para tratar da temática do erotismo. O capítulo 2, deste trabalho, traz uma breve explanação sobre o escritor italiano dentro do cenário cultural dos Novecentos. Será pontuada a importância da sua primeira obra para o quadro do neorealismo italiano, bem como a instauração da temática da incomunicabilidade em suas demais obras. Além disso, discorreremos sobre a crítica negativa feita à produção do nosso escritor, desde o regime político fascista até a Igreja Católica. É importante destacar que, nesse capítulo, as citações extraídas das obras de Moravia foram mantidas no original e aquelas que se referem a conceitos e noções foram traduzidas para o português no corpo do texto, enquanto o original, em língua italiana, encontra-se no final do capítulo, nas *Notas*.

As implicações do erotismo e da sua representação no texto literário serão tratadas no Capítulo 3. Essas reflexões estão embasadas teoricamente

no texto de George Bataille, em *O erotismo* (1980), no que diz respeito à definição de erotismo e da sua caracterização. A investigação sobre essa temática também irá utilizar os conceitos teóricos de Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), que apresenta outros elementos que se entrecruzam com o erotismo, como o amor e a sexualidade. Ainda nesse capítulo, a fim de tratar das relações conflituosas que se estabelecem entre o indivíduo que ama e o seu objeto de desejo, será feita uma reflexão com base no texto de Aldo Carotenuto, em *Eros e pathos: amor e sofrimento* (2005), que aponta a dor e o sofrimento como sendo elementos característicos de qualquer relação amorosa.

No Capítulo 4, verifica-se de que maneira se instaura o discurso erotizado nas obras em foco do nosso escritor, bem como se analisa os elementos que denotam esse discurso erotizado nas três obras em estudo.

Por fim, busca-se indicar como esse erotismo velado na produção literária *moraviana* trouxe inovações à narrativa italiana dos Novecentos.

2 – ALBERTO MORAVIA: TEXTO E CONTEXTO

Neste capítulo, discorreremos sobre a produção artística de Alberto Moravia, que atuou nos campos literário, teatral e cinematográfico. Para um melhor entendimento da produção do escritor romano, é oportuno fazer algumas considerações sobre o contexto social, histórico e cultural que se refere às primeiras décadas do século XX, na Itália.

2.1 – O escritor e o cenário cultural

No início do século XX, na Itália, o campo sócio-cultural e literário é marcado pelas influências de duas escolas poéticas que tiveram grande importância nos Oitocentos, o *verismo* e o *decadentismo*, cujas tendências ecoaram na passagem de um século para o outro.

O *verismo* apontava para discussões sobre a representação da realidade, isto é, sobre os diferentes modos de aproximar a literatura ao *vero*, entendido como verdade. A narrativa não deveria apresentar as interferências sentimentais por parte do autor e, sim, tratar as temáticas de modo objetivo. Observa-se, no contexto italiano, essa preocupação com a veracidade e com a imparcialidade, uma vez que os escritores italianos presenciavam a contradição entre a realidade do então recém-criado Estado Unitário e a vida simples de algumas cidades no Sul da península italiana, como por exemplo, na Sicília. A Itália não passara de forma tranquila pelo processo de unificação territorial,

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

ocorrida no final do século XIX. Alguns problemas anteriores a esse período, como a pobreza e o analfabetismo, ainda, persistiam em algumas cidades italianas nas primeiras décadas do século XX. Predominava, no território italiano, uma grande desigualdade social entre o Norte e o Sul. A região Norte havia apresentado um desenvolvimento gradativo no decorrer dos anos, com o incremento da indústria, enquanto a região Sul não acompanhara esse processo. Em algumas cidades do Sul, imperavam, ainda, atividades muito artesanais voltadas para a subsistência local, como a pesca e a agricultura.

Essa questão pode ser ilustrada com a obra *I Malavoglia* (1881), em que o escritor, Giovanni Verga (1840-1922), abordou os problemas de uma família de pescadores da Sicília que possuía apenas um barco que provia todo o sustento dessa família. Essa dependência é abalada com o naufrágio dramático do barco, o que trouxe desventuras aos Malavoglia, acarretando a desintegração dessa família de sicilianos na obra *verghiana*. Observa-se, na produção do escritor, um olhar sobre a realidade siciliana e uma busca de uma narrativa objetiva, ausente de qualquer indício de sentimentos do escritor. Verga se interessa pelas questões de sua terra natal para narrar o mundo dos camponeses e dos pescadores, adotando uma distância da matéria narrada. Para representar esse mundo popular, o escritor siciliano fez uso de uma vasta documentação e informações concretas sobre a vida dos pescadores.

I Malavoglia trouxe à cena a realidade italiana no final do século XIX e teve sua história adaptada para o cinema com o título *La terra trema* (1948), que, sob a direção de Luchino Visconti (1906-1976), retoma a condição de exclusão dos habitantes das regiões mais pobres em relação ao Estado

Italiano, que então se industrializava, apontando as dificuldades sociais e econômicas de uma família humilde.

A temática da contradição entre a realidade do novo Estado Italiano e a dos mais desfavorecidos economicamente foi, também, retratada por Ignazio Silone (1900-1978), que pontuou as dificuldades pelas quais passava um grupo de habitantes de uma pequena cidade italiana do interior, diante da injustiça e do abuso de poder dos governantes. *Fontamara* (1933) retrata a luta entre os camponeses e o governo local, que secularmente os oprime e, que vem representado pelos líderes fascistas.

Nas duas obras literárias citadas, *I Malavoglia* e *Fontamara*, os acontecimentos parecem estar destinados a não mudarem nunca, pois até as desgraças pelas quais passam os marginalizados, como o naufrágio do barco de pesca da família *Malavoglia*, que representava o seu sustento, são vistas como obra do destino, restando, apenas, a opção à resignação. Assim, qualquer tentativa por parte dos protagonistas, para mudar esse quadro de opressão, tem como destino a morte.

Vale destacar que essa situação de miséria não atingia somente as cidades italianas do Sul, mas, também, as cidades localizadas ao Norte. Conforme destaca P. Ginsborg, os problemas na Itália, tais como o desemprego e as desigualdades sociais, após a Segunda Guerra Mundial, aumentaram ainda mais. Acrescente-se a esses problemas de ordem política e de ordem social, a crise financeira que se agravou, modificando a sociedade da época com o conflito mundial. No final dos anos 1940, por exemplo, duas em cada três famílias italianas viviam em casas humildes, sem banheiro; uma em

cada quatro não tinha água corrente, e não era rara a coabitação de mais de duas famílias, dada à crise de moradia¹.

Podemos observar que em outra poética finesse secular, o Decadentismo, há um distanciamento dessas problemáticas sociais que assolavam grande parte da população italiana. Conforme destaca G. Ferroni², a poética decadentista propõe um ideal da arte pela arte, apresentando personagens aristocráticas, que vivem em um mundo de luxo e tem formação e gosto pela arte. Os artistas se sentiam inconformados com a nova paisagem da sociedade burguesa de então, onde tudo era anônimo, visto o grande crescimento populacional, e estava imerso em um movimento vazio de massa. Na passagem dos séculos XIX para o XX, com o crescimento da classe burguesa, verifica-se o aumento de um público leitor, ávido por leituras de folhetim. Assim, um grande grupo de escritores e intelectuais se pôs contra o caráter utilitário e os estreitos horizontes mentais da sociedade burguesa. Verificou-se uma ruptura entre os artistas e a sociedade, pois o intelectual sentia-se livre na sua busca pela arte, exaltando a arte como experiência absoluta, como conquista da beleza e como ideal superior. O artista reivindicava uma superioridade da arte sobre qualquer outra experiência, oferecendo imagens elegantes e bizarras com o gosto pelo inútil, uma vez que, para ele, a arte não deveria ser utilitária. A Itália teve como grande propulsor dessa escola poética Gabriele D'Annunzio (1863-1938) que, através de // *Piacere* (1889), retratou a vida mundana de um aristocrata no ambiente romano. A narrativa decadentista é repleta de descrições detalhadas de

¹ GINSBORG, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica*. 1943-1988. Torino: Einaudi, 1989, p. 252-253.

² FERRONI, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Vol. II. Milano: Einaudi, 2000, p. 826-827.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

personagens aristocráticas, que vivem em um mundo de luxo e nutrem um interesse pela arte.

Nessa mesma época, em que ecoavam as tendências decadentistas, a Itália vê surgir um regime totalitário de direita, o Fascismo, formado por ex-combatentes e jovens da pequena burguesia urbana, que se apresentou como uma solução contra a subversão do grupo político de esquerda. Assistia-se, assim, a um regime que tentava restabelecer a ordem em um país repleto de rebeliões, tanto nas grandes cidades quanto no campo, através da supressão de todos os partidos políticos, com exceção do fascista, da proibição de luta de classes e da abolição da liberdade de expressão individual e da imprensa. O fascismo buscava veicular uma imagem positiva e íntegra da sociedade italiana daqueles anos, em que imperavam a ordem e a potência, enfim, uma sociedade projetada para a conquista do mundo. Entretanto, não era isso que se verificava no Estado italiano, pois existiam grandes desequilíbrios sociais, econômicos e culturais e contradições de ordem cultural e social.

Esse regime ditatorial exerceu forte controle no campo cultural, indicando duas direções diversas e complementares. De um lado, tentavam aproximar os intelectuais às estruturas do partido e do Estado totalitário, dando-lhes espaços de relativa autonomia e, de outro, tentavam difundir uma cultura fascista, que fosse expressão dos valores nacionais e populares, agindo sobre todas as classes sociais. Desse modo, o fascismo conseguiu um consenso em grande parte dos intelectuais, atraindo alguns que se mostravam distantes às ideias do regime ditatorial.

Esse controle por parte do fascismo se verificou, por exemplo, nas iniciativas empregadas para a reestruturação e gestão nas universidades como

também nos financiamentos das diversas atividades relacionadas à produção teatral, radiofônica e cinematográfica. Assim, surgiram algumas possibilidades de inserção no mercado cultural para os escritores, que passaram a desempenhar tarefas como redatores de jornais, colaboradores, correspondentes ou jornalistas. Alguns escritores, que aderiram ao fascismo, receberam apoio do regime através de alguns benefícios, como foi o caso de Luigi Pirandello (1867-1936), que obteve financiamento para a abertura do *Teatro d'Arte* em Roma, em 1925 e a nomeação para fazer parte da *Accademia d'Italia*, em 1929.

Embora, no início, fossem favoráveis ao fascismo, mais tarde, muitos intelectuais perceberam de fato o que esse regime representava e trazia para a sociedade italiana. Na segunda metade dos anos 1930, diante das empreitadas imperialísticas e da política de discriminação racial, surgiram alguns comportamentos de reserva e de oposição em relação ao regime político de Benito Mussolini (1883-1945). Entretanto, houve, também, quem continuasse a apoiar o regime, como Giovanni Gentile (1875-1944), e quem lhe fizesse críticas, como foi o caso, de Benedetto Croce (1886-1952), um dos poucos intelectuais que pode fazer frente ao regime de Mussolini sem sofrer ameaças, uma vez que muitos intelectuais antifascistas tiveram de se exilar e outros foram mortos, como Antonio Gramsci (1891-1937).

Vale destacar o discurso de oposição de Croce em relação ao fascismo:

O fascismo foi um movimento de defesa da ordem social, patrocinado, em primeiro lugar, pelos industriais e proprietários agrários e esse, como tal, não é apenas indiferente à literatura e à cultura, mas intimamente hostil... Com perfeita lógica e com plena consciência da situação, o Duce disse que, para ele,

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

um esquadrista vale mais do que um literato ou um filósofo.³

Observa-se, assim, uma crítica ao atraso cultural-ideológico representado pelo fascismo do crítico e filósofo, que, segundo Natalino Sapegno⁴, foi, ao mesmo tempo, a consciência, o guia e o moderador da cultura italiana nas primeiras décadas do século XX. Croce fazia clara oposição ao movimento de Mussolini através de algumas obras crítico-literárias, como *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (1928) e *Storia d'Europa nel secolo decimonono* (1932).

Alberto Asor Rosa⁵ aponta a influência do pensamento de Croce sobre a literatura italiana do século XX, que era, ao mesmo tempo, conservador e inovador. Ou seja, a estética *crociana* fazia uma síntese do pensamento entre a renovação e o passado. Como traços do seu caráter moderno, tem-se a exaltação do lirismo e do subjetivismo criativo. Nesse aspecto, ele fazia uma grande crítica às experiências de D'Annunzio, pois para o filósofo, o escritor decadentista apresentava alguns elementos que eram estranhos à arte, como o estetismo e a sensualidade presente em seus textos. Entretanto, Croce se mostrava contrário a todas as experiências e influências européias, que, para ele, podiam abalar o equilíbrio entre a idéia e a forma. Ele recusava, desse modo, qualquer aspecto da vanguarda européia.

Além da oposição de Croce à política fascista, encontra-se o pensador Gramsci, cujas experiências e iniciativas políticas e culturais

³ GINSBORG, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica*. 1943-1988. Torino: Einaudi, 1989, p. 295.

⁴ SAPEGNO, Natalino. *Compendio della Letteratura Italiana*. Vol. II. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1972, p. 344 – 348.

⁵ ROSA, Alberto Asor. *Storia della Letteratura Italiana: bilancio di un secolo*. Torino: Einaudi, 2000, p. 551.

manifestavam-se em um projeto de transformação profunda da sociedade italiana. Segundo G. Ferroni⁶, a escrita é, para Gramsci, um instrumento de luta, de consciência e de aprofundamento dos valores e objetivos da classe operária.

Antonio Gramsci participou ativamente dentro da classe operária e tentou demonstrar a capacidade dessa classe de assumir o controle do processo histórico. Para o filósofo, a classe operária deveria criar, em seu próprio meio, um grupo de intelectuais que soubesse divulgar a sua cultura e impô-la à sociedade, pois os intelectuais são os mediadores da cultura e do consenso social. Somente através desse trabalho, ou seja, do trabalho dos intelectuais do próprio grupo operário se desenvolveria uma hegemonia da classe operária, no qual esse grupo passaria de uma situação subalterna à de dirigente da sociedade.

Personagem de grande peso, também, para a cultura italiana daqueles anos foi Gentile, que reconhecia a relação entre teoria e práxis, afirmando a coincidência entre o fazer e o pensar. Ou seja, toda expressão concreta do agir humano é reabsorvida na síntese do pensamento, que é uma força espiritual e vital em perpétuo movimento. Mas, diferentemente de Croce e de Gramsci, que eram contrários ao fascismo, Gentile aderiu oficialmente ao regime político e, foi, no governo de Mussolini, *Ministro della Pubblica Istruzione*, realizando a reforma escolar que tem o seu nome.

Observa-se, assim, que o início do século XX foi muito conturbado, seja no plano político e social, marcado por oposições favoráveis ou não dos intelectuais ao regime ditatorial de Mussolini, seja no plano cultural, em que se

⁶ FERRONI, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Vol. II. Milano: Einaudi, 2000, p. 904-905.

assistia a influência de algumas poéticas, como o *verismo* e o decadentismo, do século XIX. Mas, apesar de apresentar fortes influências dessas poéticas, N. Sapegno revela que a impessoalidade verista, por exemplo, desaparece, enquanto "(...) evidenciam-se, em primeiro lugar, os turbamentos, os humores e as mutáveis reações de temperamento."⁷ Essa nova narrativa não surge em um contexto coletivo, mas, no plano individual, em que se observa uma mentalidade perplexa diante de um crescimento acelerado da sociedade. Diferentemente da literatura *verista* que mostrava os problemas que assolavam uma comunidade, como no caso de *I Malavoglia*, a narrativa que se delineia nesses anos, focaliza a situação do indivíduo dentro de um grupo social. Desse modo, muitos escritores italianos, como Italo Svevo (1861-1928), tentaram se desvincular dessas instâncias literárias, buscando uma conciliação entre as novas experiências literárias com as tradicionais formas do romance. Na obra *La coscienza di Zeno* (1923), do escritor *triestino*, observa-se a análise interna do protagonista que tenta resgatar o seu passado a pedido de seu psicanalista como uma forma de curar o seu vício do fumo. A obra traz, assim, problemas de natureza interna que afligem o homem em uma sociedade que cresce em um processo ininterrupto. Esses artistas presenciam o crescimento de uma sociedade moderna com algumas contradições históricas, como uma sociedade industrial atrelada à agricultura e uma sociedade burguesa sem uma burguesia homogênea e desenvolvida.

Muitos escritores, como Elio Vittorini (1908-1966) e Corrado Alvaro (1895-1956), perceberam que a literatura daqueles anos não apresentava nenhum desses problemas pelos quais passava a sociedade, como o contraste

⁷ SAPEGNO, Natalino. *Compendio della Letteratura Italiana*. Vol. II. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1972, p. 364-365.

entre o otimismo da Itália fascista e a realidade do país. Nessa época, observa-se um tipo de realismo moderno que se configura fora dos esquemas vigentes do naturalismo. Esse novo realismo tenta representar uma imagem crítica da realidade e, para isso, dirige-se ao mundo dos grandes centros urbanos e das províncias. Devido à representação do mundo popular e do empenho democrático e antifascista, Vittorini e Alvaro são considerados representantes desse tipo de realismo que se configura na Itália no final dos anos 1930⁸. Durante os anos do regime fascista, Vittorini se afastou da ideologia e da cultura oficial italiana e, através da sua narrativa, aproximou-se dos problemas pelos quais passava a sociedade naqueles anos. O romance *Il garofano rosso*, publicado em oito capítulos na revista literária *Solaria*, entre 1933 e 1936, sofreu censura do fascismo por trazer à cena as contradições políticas de um adolescente. Já com outro romance, *Conversazione in Sicilia*, publicado entre 1938 e 1939, o escritor abandona o horizonte da Itália burguesa e fascista e se volta para os valores da vida popular, em que impera a esperança de resgate e de liberação que não estão presentes na vida urbana. Através do romance *Gente in Aspromonte*, publicado em 1930, C. Alvaro traz à cena uma história de opressão e de revolta por parte de um adolescente de uma localidade na Calábria. Essa cidade meridional com os seus pastores, as suas mulheres e os seus senhores que tudo comandam fazem parte do repertório do escritor calabrês que representa, assim, as dificuldades sofridas por pessoas humildes.⁹

⁸ FERRONI, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Vol. II. Milano: Einaudi, 2000, p. 1043-1045.

⁹ SAPEGNO, Natalino. *Compendio della letteratura italiana*. Vol. III. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1972, p. 449-451.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

G. Ferroni¹⁰ destaca que é muito difícil definir os escritores desse período, pois estão em um período que é oscilante e contraditório, no qual qualquer conceito poderia restringi-los. Esse grupo de intelectuais faz uma crítica à realidade de diferentes maneiras, porém, sem romper com os conceitos tradicionais linguísticos e estruturalistas do conto e do romance. É um realismo crítico que apresenta uma imagem da realidade italiana dos anos do regime fascista bem como da fase de desenvolvimento econômico e da difusão da nova cultura de massa. Segundo a professora Anamaria Magalhães¹¹, as contradições que marcavam a realidade italiana geraram nos intelectuais uma necessidade de mostrar a situação que se configurara no Estado italiano. Surgiu, assim, a necessidade de aproximar a literatura aos problemas do indivíduo, mostrando as suas angústias, a sua solidão e a sua incomunicabilidade diante de uma sociedade repleta de contradições.

É ainda, nesse período, nos anos 1930, que surge, conforme destaca Giacomo Debenedetti¹², um renascimento do gosto pelo romance, seja por parte dos leitores seja por parte dos produtores literários. Além disso, no início do século XX, existia um outro elemento que pesava sobre o romance italiano que era o poder exercido no campo cultural pelas duas revistas literária, *La Voce* e *La Ronda*. A primeira revista, fundada em 1908 por Giuseppe Vittorini, profetizava uma nova figura de literato que repudiasse o estetismo de D'Annunzio e se centrasse nos problemas cotidianos da vida nacional, como a posição favorável à empreitada bélica. A revista abriu espaço para as diferentes colaborações com o propósito de dar “voz” a uma nova cultura,

¹⁰ FERRONI, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Vol. II. Milano: Einaudi, 2000, p. 1065.

¹¹ MAGALHÃES, Anamaria Vieira. *A poética de Alberto Moravia*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, UFRJ, 1984, 78p., p. 11.

¹² DEBENEDETTI, Giacomo. *Il romanzo de Novecento*. Milano: Garzanti, 1980, p. 111-112.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

capaz de agir sobre o mundo e de ir ao encontro às aspirações dos jovens intelectuais. A linha programática da revista considerava somente a autobiografia e o diário-confissão como formas apropriadas para a narração de episódios da vida burguesa. Já *La Ronda*, fundada em 1919, exprimia uma insatisfação diante de um horizonte literário marcado por diversas experiências, propondo, um retorno às poéticas de Alessandro Manzoni (1785-1873) e Giacomo Leopardi (1798-1837), modelos estéticos ligados ao Romantismo. O próprio título da revista alude à “ronda” militar, ou seja, indica um propósito de colocar em ordem a desordem da cultura contemporânea.

É compreensível, dessa forma, que as tendências estéticas de países vizinhos à Itália não encontrassem eco no campo literário por parte de muitos intelectuais italianos, dado à forte presença dos modelos clássicos indicados pela crítica *crociana*. Marinella Mascia Galateria destaca que a abertura ao romance de origem estrangeira foi possível graças à ação da revista *Il Barretti*, que se manifestava contrária à cultura e à literatura que se reduzia somente ao horizonte italiano: “(...) a abertura ao romance europeu foi empreendida pela revista mensal *Il Barretti* (1924-1928).”¹³ Essa revista indicava, através de seus artigos, a necessidade de aumentar o horizonte dos temas literários italianos através do estudo da literatura de outros países europeus, o que permitiu a publicação em suas páginas de outro tipo de literatura, possibilitando esse acesso aos escritores italianos. Existia uma outra revista, *900*, fundada e dirigida por Massimo Bontempelli (1878-1960), que difundia a cultura européia através da seleção de alguns textos de autores estrangeiros, como a obra *Ulysses* (1927), de James Joyce (1882-1941). Essa

¹³ GALATERIA, Marinella Mascia. *Come leggere 'Gli Indifferenti' di Alberto Moravia*. Milano: Mursia, 1975, p. 09.

revista literária era bilíngue, pois era publicada, em Roma, em italiano e, em Paris, em francês, sendo a primeira a editar, na Itália, o romance mencionado acima. Desse modo, muitas obras estrangeiras passaram a ser lidas pelos escritores italianos durante aqueles anos.

Assim, através da tentativa de assimilação das influências da cultura européia via leitura de escritores de outros países e da busca de uma ligação mais estreita entre a cultura e a vida civil, propunha-se uma literatura que pudesse ir ao encontro às exigências de progresso da sociedade e que se aproximasse aos problemas e às necessidades das classes populares. A literatura italiana já respondia a essa necessidade com textos de caráter realista que apresentavam uma imagem crítica da realidade, como os de Corrado Alvaro, já descrito anteriormente.

Algumas questões sociais, como a guerra e a queda do fascismo, assinalaram uma profunda ruptura no Estado italiano e na sua cultura e apontaram a necessidade de uma mudança na representação dessa realidade. Esse movimento artístico recebeu o nome de neorrealismo e tentou representar literariamente a nova situação histórica que se delineara na Itália. A Segunda Guerra Mundial e a luta contra o fascismo são fatos que sinalizam, em particular na Itália, uma grande ruptura histórica para a sociedade e a cultura italiana.

O neorrealismo teve as suas raízes no início dos anos 1930, com maior expressão no campo cinematográfico, entre as décadas de 1940 e 1950, nutrindo-se de uma maneira nova de olhar o mundo e de uma moral própria da revolução antifascista. Os artistas estavam conscientes da falência da velha classe dirigente e mostravam uma confiança em relação ao espírito popular e

aos valores coletivos. Existia a necessidade de retratar a Itália real, com o seu atraso, a sua miséria, a sua grande contradição e um ideal revolucionário de renovação e de progresso da humanidade.

O neorrealismo procurava narrar as exigências, as denúncias e os pontos de vista de um movimento revolucionário. Devido à vontade de se caracterizar e de se distinguir da cultura tradicional, o movimento se revelou como uma arte empenhada contra a arte que não apresentava os problemas políticos e socioeconômicos do Estado italiano. Paralelamente à narrativa neorrealista, existia uma literatura de caráter mais popular, que se afirmava na sociedade italiana durante os anos 1930, destinada a uma classe social não necessariamente culta e que era constituída por setores das classes média e baixa. Dentro dessa literatura popular, ganhava êxito o *romance rosa*, que apresentava uma entonação romântico-sentimental e tinha como público as mulheres. No cinema, também, existia um tipo de filme que apresentava esse afastamento dos problemas sociais, como os conhecidos como *telefoni bianchi*, que mostravam uma vida bem-sucedida da classe burguesa, cujo símbolo era o telefone branco¹⁴.

Já os artistas neorrealistas, através de suas obras, indicavam a exigência de uma literatura que abordasse os problemas que afligiam a sociedade da época, como a condição dos operários e a situação dos italianos diante da empreitada bélica. Estavam presentes, nesses textos, as greves, os bombardeios, as fuzilamentos, a ocupação das terras, as condições dos camponeses do Sul, ou seja, todas as mazelas que povoavam a sociedade italiana daqueles anos cinzentos.

¹⁴ RONCORONI, Federico. *Lingua, storia e società. Dall'inizio dell'Ottocento ai giorni di oggi*. Milano: Mondadori, 1985, p. 575.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

No campo cinematográfico, o neorealismo teve como pioneiro o filme *Ossessione*, dirigido por Lucchino Visconti, em 1943, com a colaboração de Moravia, de Pietro Ingrao (1915) e de Mario Alicata (1918-1966). A designação do termo neorealismo surgiu na filmagem desse filme, conforme atesta o próprio Visconti em uma entrevista em 1965:

O termo “neorealismo” nasceu com “Obsessão”. Quando, de Ferrara, mandei para Roma os primeiros trechos do filme ao meu montador, que é Mario Serandrei. Depois de alguns dias, ele me escreveu exprimindo a sua aprovação por aquelas cenas. E acrescentou: “Não sei como poderia definir este tipo de cinema se não com o apelativo de neorealístico.”¹⁵

A propósito de *Ossessione*, vale destacar um trecho de exame crítico feito por Moravia na revista literária *La Nuova Europa*, em 1945, em que o escritor descreve a censura do regime fascista ao filme de Visconti:

Sob o fascismo, girar um filme como este, que não fosse uma comédia de tipo húngaro ou um filme de propaganda e iludisse os imperativos demográficos e filisteus, era já fazer um ato de hostilidade ao regime. E, de fato, o Ministério da Cultura Popular proibiu a sua apresentação.¹⁶

Outros filmes, como *Roma città aperta*, dirigido por Roberto Rossellini (1906-1977), em 1945, e *La terra trema*, do mesmo Visconti, em 1948, dentro da poética neorealista, retratavam histórias comuns, envolvendo pessoas da grande massa, como trabalhadores, pescadores, desempregados, lavradores e diaristas. Os próprios atores eram amadores, escolhidos em meio à população do bairro em que filmavam, porque segundo Moravia: “(...) o cinema era muito pobre, faltava capital. Roberto Rossellini, talvez pela miséria e

¹⁵ CORTI, Maria. *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino: Einaudi, 1978, p. 29.

¹⁶ PARIS, Renzo. *Moravia. Una vita controversa*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1996, p. 229.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

não somente por motivos estéticos, começou a filmar nas estradas *Roma città aperta* com atores amadores.”¹⁷ Esse filme retratava a ocupação alemã e o movimento de resistência italiana diante da guerra, mostrando as angústias e a coragem de toda uma população.

Assim, o cinema trazia à cena os heróis anônimos, personagens de marcas rudes, mostradas sem nenhum traço de maquiagem, que atraíam e comoviam o público por suas histórias de luta pela sobrevivência. As histórias se passavam em ambiente aberto, uma vez que a cidade do cinema, a *Cinecittà*, estava repleta de refugiados de guerra.

2.2 – Moravia: autor de muitas estórias

É dentro desse contexto conflituoso que vemos figurar a produção artística do escritor romano Alberto Moravia (1907-1990). O seu primeiro romance, *Gli indifferenti*, publicado em 1929, causou um grande escândalo na sociedade italiana daqueles anos, ao focalizar uma família burguesa destituída de valores morais. A família Ardengo, representante da velha aristocracia, embora sem recursos financeiros, continuava a ostentar a situação econômica de uma classe social diferente daquela a que pertencia. Além disso, ao retratar a situação que se instaurava nessa família, como a sedução de uma jovem

¹⁷ MORAVIA, Alberto e ELKANN, Alain. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 2000, p. 129.

pelo amante de sua mãe, Moravia fez uma dura crítica à instituição familiar, que era tão cara à cultura italiana.

A realidade representada pelo escritor romano em seu primeiro romance contradizia a retórica fascista de “(...) uma Itália saudável, viril, potente, projetada para a conquista do mundo.”¹⁸ Ou seja, diferentemente dos valores positivos que o fascismo queria veicular, Moravia revelava um mundo vazio de luz, cansado e indiferente, no qual os valores morais eram vistos como conceitos aprendidos e repetidos por tradições distantes, mas que não possuíam raízes dentro do homem.

O primeiro romance *moraviano* conta a história de uma geração que é incapaz de aderir à vida, no sentido de experimentar sentimentos verdadeiros, como a paixão, seja boa ou ruim. As personagens são ou enganadores ou enganados, com exceção da mãe, Mariagrazia, cujo engano em relação aos filhos é esconder o amante, já conhecido por eles há anos. Seu amante, Leo, seduz sua filha, Carla, que aceita suas propostas como um caminho para romper a monotonia de sua vida; já o seu filho, Michele, mente para todos, pois finge ter sentimentos que não possui. A outra personagem que também mente é Lisa, enganando a amiga, Mariagrazia, para seduzir o jovem Michele. Todos apresentam, assim, um papel a desempenhar, Leo, o sedutor, Mariagrazia, a amante ciumenta, e Lisa, à caça de um amor, enquanto, Carla e Michele observam com desgosto esse mundo, no qual os sentimentos são falsos e impostos pelo hábito. Os dois jovens percebem que não existe uma saída, pois ou seguem o caminho da indiferença, marcado pela ausência de qualquer tipo de vitalidade, ou o caminho da “normalidade”, isto é, a adequação

¹⁸ SAPEGNO, Natalino. *Compendio della Letteratura Italiana*. Vol. II. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1972, p. 1319.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

a um modelo comum que torna o homem uma marionete, agindo de acordo com a maioria das pessoas.

Enzo Siciliano, conforme nos indica Simone Casini¹⁹, na introdução de *La bella vita*, também, de Moravia, destaca o início do primeiro capítulo de *Gli indifferenti*: “Entrò Carla”, em que mostra não somente a entrada da personagem na sala de visita de sua casa, mas, também, a sua entrada como um fato novo, como protagonista no romance do século XX. Além de Carla, outros personagens *moravianos* povoarão o novo romance dos Novecentos, como o protagonista do conto *Cortigiana stanca* (1927), que abre o conto na mesma situação da personagem Carla: “Lentamente chiudendo la porta, con una spinta del dorso e guardando fisso all’amante, il giovane entrò nella stanza”.²⁰

Vale esclarecer uma questão no que diz respeito ao primeiro texto narrativo de Moravia, uma vez que é do conhecimento unânime que *Gli indifferenti* figura como seu primeiro romance. Entretanto, em, 1927, Moravia publicou o seu primeiro conto, *Lassitude de courtisane*, tradução francesa de *Cortigiana stanca*, na revista *900*, cujo subtítulo era *Cahiers d'Italie et d'Europe*. A língua francesa era imposta pela linha programática da revista, que, em sua primeira série trimestral, tinha um caráter europeu e como critério o valor artístico da tradução, como explicava o seu fundador, Massimo Bontempelli: “(...) e que para nós, o critério de uma obra de arte é a possibilidade de ser traduzida e narrada e, por isso, renunciamos à vantagem que pode nos dar de

¹⁹ MORAVIA, Alberto. *La bella vita*. Milano: Bompiani, 2006, p. V.

²⁰ Ibidem, p. VI.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

escrevê-la na nossa língua e a apresentamos traduzida: assim, obtemos também maior difusão”.²¹

Após o sucesso do seu primeiro romance, Moravia se dedicou à literatura e ao jornalismo, sendo colaborador de alguns jornais italianos, como *La Stampa*, *Corriere della Sera*, *Il Mondo* e *L'Europeo*. O escritor romano foi, segundo a professora Anamaria Magalhães²², um grande crítico da sociedade italiana burguesa desde a publicação de sua primeira obra até os anos de sua morte. Ele compôs um quadro dessa sociedade através das suas personagens que pertenciam à pequena e à alta burguesia, passando por personagens da periferia. São personagens representadas nas narrativas *moravianas* a partir de determinados valores morais hipócritas e alguns preconceitos de toda ordem ligado ao poder, como pode ser observado neste trecho de *Gli indifferenti*:

‘Ah, è così’, disse la madre spalancando ironicamente gli occhi; ‘lei giustifica una svergognata, e neppure bella, un mucchio d’ossa, che sfrutta senza scrupoli l’amico e si fa pagare le automobili ed i vestiti e trova anche modo di mandare avanti quel suo marito non si sa se più imbecille o più furbo... lei ha di questi principi? Ah benissimo proprio benissimo... allora non c’è più nulla da dire... tutto si spiega... a lei evidentemente piacciono quelle donne...’²³

Nessa cena, a matriarca da família está conversando com o amante e critica uma conhecida, que também possui um amante. Mariagrazia está na presença dos filhos e adota essa posição de superioridade em relação ao comportamento da amiga, cujo amante lhe paga todos os luxos. Moravia apresenta, assim, os costumes de então, marcados por uma hipocrisia, que

²¹ Ibidem, p. XIII.

²² MAGALHÃES, Anamaria Vieira. *A poética de Alberto Moravia*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras / UFRJ, 1984, p. 28-30.

²³ MORAVIA, Alberto. *Gli Indifferenti*. Milano: Bompiani, 2001, p. 09.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

revela a perda da noção dos valores morais. O indivíduo se preocupa em ostentar uma imagem pública íntegra que não corresponde à sua vida privada.

Essa obra obteve muito sucesso e críticas negativas dos intelectuais, como aquela feita por Giacomo Agnoletti, publicada no *Bargello*, em 1929, que apresentava um caráter racista:

(...) A última imundície da qual me lembro na minha escrivainha é 'Gli Indifferenti', de Pincherle Moravia, péssimo romance, todo judeu, cuja indecência interior transpira até a capa prostibular, essa também desenhada por um judeu. Se se pensa que essas páginas de falsa prosa que cheiram a cocaína foram bem acolhidas, que críticos de cérebro estupefatos ousaram louvá-las, que as expedições punitivas e as fogueiras por razões imperturbáveis não dão conta mais 'colà dove si puote' (sic), outra alternativa não resta a fazer, em ódio aos livros nojentos, que ocupar-se dos livros generosos e indicá-los aos fascistas.²⁴

Além disso, um outro escândalo se fez pesar, dentro do campo literário italiano daquela época, sobre *Gli indifferenti*, que era a precocidade do seu escritor. Ou seja, o fato de um jovem de apenas vinte e dois anos retratar de forma literária a crise moral pela qual passava o Estado italiano, no início do século XX, através de uma típica família burguesa. Antes de dar o nome definitivo para esse romance, o escritor romano pensou em outros, como *Cinque persone e due giorni*, em homenagem a L. Pirandello, devido a sua obra *Sei personaggi in cerca d'autore* (1920), que mostra a história de seis personagens abandonados pelo autor que as concebeu, buscando um meio de ver encenado o drama de suas vidas através de um grupo teatral. Outro título cogitado por Moravia foi *Gli Ardengo, Lisa e Merumeci*, em homenagem ao romance *Rubé* (1921), de Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952), que traz a

²⁴ GALATERIA, Marinella Mascia. *Come leggere 'Gli Indifferenti' di Alberto Moravia*. Milano: Mursia Editore, 1975, p. 88.

história de um intelectual da pequena burguesia siciliana e as modificações psicológicas pelas quais passa durante as intervenções militares e os conflitos sociais após a Primeira Guerra Mundial.

Para G. Debenedetti²⁵, a primeira obra *moraviana* representou um marco divisório entre o romance moderno e o contemporâneo, na Itália, uma vez que possibilitou uma tomada de consciência para a narrativa italiana do início do século XX. O próprio Moravia tenta explicar a importância da sua primeira obra naqueles anos:

Para entender o sucesso de *Gli indifferenti*, é necessário pensar, antes de tudo, que os últimos romances de verdadeiro sucesso foram os de D'Annunzio, quarenta anos antes. Todos os movimentos literários que tinham vindo depois de D'Annunzio, daqueles da revista *La Voce* àqueles da revista *La Ronda*, foram contrários à narrativa. (...) *Gli Indifferenti* pareceu, a muitos, que preenchesse um vazio e isso explica porque os críticos gostaram de escolas literárias tão diferentes²⁶.

A participação de Moravia em jornais e revistas literárias com artigos e contos para a terceira página será uma atividade recorrente na vida do nosso escritor. Depois da publicação do seu primeiro conto, essa atividade assumirá um papel importante em sua produção, representando, além, de uma fonte de renda, um exercício narrativo, pois, é a partir de alguns desses contos jornalísticos que irá tirar conteúdo para outros romances. *Cortigiana stanca* apresenta tema e figuras centrais dentro da narrativa do escritor romano, pois as duas personagens, o jovem e a sua madura amante, como já apontado antes, são arquétipos na obra do Moravia, que estão presentes em *Gli indifferenti*, nas personagens de Michele e de Mariagrazia.

²⁵ DEBENEDETTI, Giacomo. *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti, 1980, p. 3-7.

²⁶ MORAVIA, Alberto e ELKANN, Alain. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 2000, p. 50.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

Esse conto e mais outros dez que foram publicados, de 1927 a 1935, em revistas literárias, foram reunidos e, em 1935, fizeram parte de uma coletânea intitulada *La bella vita*, livro que apresenta uma estrutura circular, na qual o último conto, *Fine di una relazione*, retoma e desenvolve o tema narrativo do primeiro, *Cortigiana stanca*. Nos dois contos, tem-se dois jovens que vão ao encontro da amante mais velha com o objetivo de terminar a relação sentimental entre eles: “Finirla con tutto questo”, as mesmas palavras proferidas repetidas vezes por Carla, em *Gli indifferenti*.

Moravia não tomou conhecimento da cultura internacional somente através da leitura de obras estrangeiras, mas, devido as suas várias viagens ao exterior como correspondente internacional, o escritor romano entrou em contato com vários intelectuais, como Thomas Mann (1875-1955) e Jorge Luis Borges (1899-1986), e com muitos políticos da época, como Josip Broz Tito (1892-1980) e Mikhail Gorbaciov (1931-2007), respectivamente, presidentes da antigas Iugoslávia e União Soviética. Muitas dessas viagens lhe renderam algumas obras, como *Un mese in URSS* (1958), *Un'idea dell'India* (1962) e *Passeggiate africane* (1972), entre outras. O seu interesse pelo continente vem explicado por Enzo Siciliano: “(Moravia) è fascinato pela África por um duplo aspecto: a sua arcaicidade, o seu primitivismo, e pelo modo no qual essa permite a observação da degradação da modernidade, a modernidade civil na qual estamos imersos.”²⁷

É notável também o interesse de Moravia pelo cinema que, em 1940, desenvolveu o trabalho de roteirista com o diretor Renato Castellani (1913-1985), no filme *Senza cielo*. Ainda sob a direção do mesmo diretor, Moravia

²⁷ MORAVIA, Alberto. *Gli indifferenti*. Milano: Bompiani, 2001, p. XLII.

escreveu roteiros para os filmes *Il colpo di pistola* e *Zazà*, ambos de 1942. Depois da Segunda Guerra Mundial, colaborou com um filme de sucesso na época, *Il cielo sulla palude*, em 1945, de Augusto Genina (1892-1957), que trazia a história da santa Maria Goretti. Após abandonar os roteiros cinematográficos, Moravia viu muito de seus romances e contos inspirarem filmes, como *La romana* (1954), sob a direção de Giorgio Zampa, *Racconti romani* (1955), de Gianni Franciolini (1910-1960), *Gli indifferenti*, de Francesco Maselli (1930), com Paulette Godard (1910-1990) e Claudia Cardinale (1938), e *Il conformista* (1970), de Bernardo Bertolucci (1940), entre outros.

Pouco antes da publicação de *Gli indifferenti*, em 1927, Moravia escreveu um artigo, *C'è una crisi del romanzo?*, na revista *Fiera Letteraria*, em que esclarecia que já 'estava em dia' com o romance subjetivo e interior em voga naqueles anos e com alguns mestres do novo Novecentos europeu, como L. Pirandello e J. Joyce. Entretanto, Moravia aponta o perigo dessas tendências na narrativa, pois o pensamento, o monólogo, o comentário, a memória, enfim, os elementos da esfera da subjetividade podem abater e fazer desaparecer a 'realidade', que, em uma narrativa, corresponde à ação e às personagens: "(...) há algum tempo, o comentário superou bastante, pela sua flexibilidade, o texto, ou seja, a ação; (...) ou ainda, o pensamento substituiu de uma vez por todas a ação e temos os monólogos mais ou menos longos, mais ou menos freudianos". Ainda segundo Moravia, seria necessário "voltar atrás, para um equilíbrio que, antigamente, permitiu a criação de todas as obras-primas da literatura européia".²⁸

²⁸ Ibid., *La bella vita*. Milano: Bompiani, 2006, p. VIII – XIX.

É oportuno explicar a posição de Moravia em “tornare indietro”, ou seja, retomar o modelo dos grandes romances do passado, visto que o escritor romano estava envolvido com algumas revistas de vanguarda, como *900*. Porém, a realidade invocada e defendida pelo autor de *Gli indifferenti* não é a realidade naturalística ou verista, mas a dostoevskiana: “(...) o meu mestre foi Dostoevskij... eu sou aluno de Dostoevskij... Dostoevskij foi um modelo para mim. Fiz disso uma doença. Ainda hoje não consigo sair dos seus esquemas²⁹”. Esse modelo proposto pelo escritor romano pode ser observado no seu primeiro romance, em que se verifica um equilíbrio entre o pensamento e a ação, com o desdobramento da realidade entre aquilo que as personagens fazem e aquilo que pensam.

Embora, mostre-se contrário ao romance subjetivo, pode-se observar um caráter subjetivo e intimista do escritor em seu primeiro romance através da sua própria declaração: “Sentia que teria sido para mim relativamente fácil fazer dos personagens simples porta-vozes dos meus sentimentos e das minhas ideias”.³⁰ Era necessário marcar a distância entre o autor e as suas personagens, objetivá-las, constituí-las como seres autônomos, que possam responder à lógica da realidade e não àquela do autor. Ou seja, o escritor romano sabia que era essencial tanto na vida quanto na literatura a faculdade de agir livremente. Mas, estava consciente de que não podia se expressar por si só: “Eu tinha, sem dúvida, muitas coisas para dizer, (...) mas, não queria absolutamente dizer nada fora dos canais obrigatórios dos personagens.”³¹

Nesse aspecto, pode-se aproximar Moravia a L. Pirandello que também apresentou essa problemática ao dar liberdade de expressão as suas

²⁹ Ibidem, p. IX.

³⁰ Ibidem, p. X.

³¹ Ibidem, p. X.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

personagens. Conforme destaca Simone Casini³², a diferença é que em Pirandello, a personagem é portadora de uma história e de uma vida e está em busca de um autor disposto a contar tudo isso, como em *Sei personaggi in cerca d'autore*. Diferentemente das personagens de Pirandello, que já trazem consigo um história e querem que esta seja contada por um autor, as personagens da obra de Moravia entram em cena sem uma história e estão mais propensas a pensamentos e a fantasias, buscando, assim, uma história e, não um autor.

Através de sua narrativa, Moravia se põe diante de uma questão importante para a cultura do século XX que é a situação do homem que se encontra sozinho, sem modelos, diante da escolha de uma ação. Trata-se de um problema que diz respeito muito mais à personagem do que ao narrador, uma vez que é aquele que pede ao narrador para fazê-lo agir, mas, como ocorre em *Gli indifferenti*, o narrador se vê diante de personagens incapazes de agir, como é o caso de Michele, que apresenta estados interiores em detrimento da ação.

Entretanto, conforme destaca G. Guglielmi³³, a atitude de Moravia diante da sua personagem é de estranhamento, isto é, não existe uma cordialidade entre narrador e personagem. O escritor não emite nenhum juízo de valor nas suas obras, ou seja, o narrador não se envolve com o fato narrado. Moravia elabora um tipo de personagem que possa, por si só, empreender uma ação necessária e sincera, motivada pelos sentimentos que a situação deveria inspirar, ou seja, conseguir agir, apesar do sentimento de indiferença que torna tudo inútil e absurdo. "Bisognava appassionarsi, agire,

³² Ibidem, p. X-XI.

³³ GUGLIELMI, Guido. L'indifferenza di Moravia. In: *La Prosa Italiana del Novecento. Tra Romanzo e Racconto*. Torino: Einaudi, 1998, p. 22.

soffrire, vincere quella debolezza, quella pietà, quella falsità, quel senso del ridículo; bisognava essere tragici e sinceri (...)”³⁴, pensa a personagem Michele enquanto se dirige com uma arma à casa do amante de sua mãe para matá-lo, tentativa de ação que não se realiza.

Essa impossibilidade de ação da personagem aponta para a crise da burguesia européia nos anos anteriores e sucessivos à Primeira Guerra Mundial, revelando, assim, o caráter extensivo do título do primeiro romance *moraviano*. Para Renato Barilli³⁵, o início do século XX assiste a instauração da indiferença como uma doença que povoa a literatura de então. Outros escritores italianos também trataram da questão do indivíduo que se sente estranho em relação à sua própria classe social, como foi o caso de I. Svevo, com a obra *La coscienza di Zeno*.

Porém, conforme destaca Lucia Strappini³⁶, a temática da indiferença e do tédio que se instaura nos textos *moravianos* apresenta uma perspectiva peculiar em relação aos romances de outros escritores. Não se trata mais de um personagem ‘doente’ em desacordo com um mundo ‘normal’, como acontecia com o romance de Svevo, em que o protagonista sente uma inadequação à sua sociedade. No texto *moraviano*, o mundo apresenta características de uma insanidade que se manifesta nas pessoas que nele vivem, como no caso do protagonista de *Gli indifferenti*, que não consegue se expressar diante da sua própria família.

A questão de um mundo insano, que transmite a todos esse estado de neurose, estará presente em outras obras do escritor romano. No romance *La noia*, publicado em 1960, Moravia retrata a relação amorosa entre uma

³⁴ MORAVIA, Alberto. *Gli indifferenti*. Milano: Bompiani, p. 217

³⁵ BARILLI, Renato. *La neovanguardia italiana*. Bologna: Il Mulino, 1995, p. 91.

³⁶ STRAPPINI, Lucia. *Le cose e le figure negli “Indifferenti” di Moravia*. Roma: Bulzoni, 1978, p. 88.

jovem e um pintor, que tomado pelo tédio, abandona a pintura. Dentro de um contexto marcadamente capitalista, a obra do escritor romano trata da incomunicabilidade entre as personagens em uma sociedade alienada pelo dinheiro, na qual o único meio de expressão seria o apelo erótico. Nessa obra, o elemento sexual é narrado como um sinal de desespero e de solidão de indivíduos que não conseguem experimentar nenhum sentimento recíproco. Essa obra lhe rendeu o prêmio *Viareggio*, em 1961, um dos mais altos reconhecimentos no campo literário italiano e, também, críticas dos jornais de direita que traziam as seguintes manchetes: “O Vaticano condena *La noia*”, “La rivista dei Gesuiti, *Civiltà Cattolica*, condena o autor de ‘*Gli indifferenti*’”.³⁷.

A relação amorosa também foi tratada anteriormente em outros romances do escritor romano. Na obra *L'amore coniugale*, publicada em 1949, Moravia representa a história de um jovem casal, cujo marido, um homem ocioso e rico, quer escrever um romance sobre a sua história de amor pela esposa. No entanto, no final, ele descobre que escreveu um romance ruim e que sua mulher o traiu com o seu próprio barbeiro. A temática da relação conjugal retornará em uma outra obra, *Il disprezzo*, publicado em 1954, que apresenta a história de uma fidelidade matrimonial, uma vez que a personagem feminina, apesar de repudiar o marido, não o trai, mas se nega a revelar o motivo pelo qual o despreza.

A experiência de Alberto Moravia não ficou restrita à literatura, como já dissemos antes, pois além das publicações dos seus romances e de artigos e contos para jornais e revistas, da sua incursão no cinema, ele também atuou no campo teatral. O escritor romano fundou, em 1966, juntamente com Enzo

³⁷ PARIS, Renzo. *Moravia: una vita controversa*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1996, p. 275.

Siciliano (1934-2006) e Dacia Maraini (1936), a companhia teatral *Porcospino*, na *via Belsiana*, em Roma, que apresentou alguns textos dos seus fundadores, além dos de Carlo Emilio Gadda (1893-1973) e de Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Entretanto, devido a algumas dificuldades financeiras, a companhia foi fechada, mas é importante salientar que alguns de seus textos, como *Il mondo è quello che è* (1966), *Il Dio Kurt* (1968) e *La vita è gioco* (1969), tiveram êxito junto a outros grupos teatrais. O primeiro foi representado no Festival do teatro contemporâneo, em 1966, com a direção de Gianfranco De Bosio, o segundo, também, em Roma, em 1968, sob a direção de Antonio Calenda, já, o terceiro, no teatro *Valle di Roma*, em 1970, com a direção de D. Maraini.

Um outro texto seu, *Beatrice Cenci* (1958), que já fora publicado alguns anos antes, na revista literária *Botteghe Oscure*, foi a obra teatral *moraviana* que mais obteve êxito de público. *Beatrice Cenci* teve sua primeira apresentação no *Teatro Piccolo di Milano*, e, em seguida, nos teatros da América Latina. Trata-se de uma obra cujo protagonista, Francesco Cenci, pai de Beatriz, sente-se oprimido pelo tédio. Ele é um nobre prepotente e cruel, que mantém a filha presa em casa, porém, com a ajuda do amante, Olimpo, a jovem o assassina. O amor dos jovens não resiste à culpa: Olimpo foge e, para Beatrice, restam três alternativas: o suicídio, a prisão ou recolhimento em um convento. Como destaca R. Paris, a originalidade desse texto não está no drama vivido pelas personagens, mas no modo pelo qual as figuras fictícias se apresentam, ou seja, através do princípio de suas próprias reflexões. O drama da família Cenci pode ser ambientada em qualquer época, por apresentar a

história de uma família atormentada por ter cometido um crime dentro do seu próprio meio e subjugada pela justiça terrena.³⁸

O interesse de Moravia pelo teatro já fora evidenciado em *Gli indifferenti*, em que o escritor tentou unir a arte narrativa à teatral. O próprio Moravia pretendia recuperar na narrativa “a compactação da tragédia”³⁹, apresentando um nó dramático que ocupasse a totalidade da obra: “Eu queria escrever um longo conto que tivesse uma estrutura teatral com unidade de tempo, de lugar e com pouquíssimas personagens. A minha ambição era de escrever uma tragédia, mas, ao contrário, surgiu um romance”.⁴⁰

A própria divisão dos capítulos, sinalizada pela progressão numérica, em que o início e o fim de cada capítulo são marcados pela entrada ou saída das personagens no ambiente, corresponde a uma técnica teatral. Além disso, ele faz uso de alguns mecanismos de luz e sombra, a fim de criar uma visão ótica sobre determinada personagem, dando-lhe vida e movimento. O escritor romano utiliza esse recurso no seu romance, apresentando o espaço dividido em duas áreas, uma iluminada e outra na sombra. Moravia ressalta, nessa descrição de escuridão, a ausência de vida, de solidez e de consistência dos objetos que estão na escuridão.

O uso da técnica teatral na narrativa constitui uma das inovações aportadas por Alberto Moravia à literatura italiana. Outra inovação diz respeito à constante da temática apresentada em sua produção literária, uma vez que suas obras trazem sempre à cena uma burguesia doente. Nas suas obras, não

³⁸ Ibidem, p. 295-296.

³⁹ GALATERIA, Marinella Mascia. *Come leggere 'Gli Indifferenti' di Alberto Moravia*, Milano: Mursia Editore, 1975, p. 37.

⁴⁰ Ibidem, p. 19-20.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

existe a nostalgia de uma sociedade saudável, seja essa formada pela burguesia seja formada pela classe popular.

Como descrito anteriormente, Moravia empreendeu várias viagens ao exterior. Algumas dessas foram providenciais devido à perseguição do regime fascista que não via com muita simpatia a sua produção literária devido às temáticas abordadas, como a incomunicabilidade e a indiferença entre os indivíduos. A crítica feita à sociedade italiana, baseada na falta de valores morais e de ideais, não se adequava à imagem que o fascismo queria veicular da instituição familiar. Moravia desmistificou o moralismo do regime ditatorial italiano, que tentava propagar um conceito positivo da família italiana com valores morais e papéis bem definidos, como os das figuras materna e paterna. Mas, o que se verificava era que a família italiana estava fragmentada e corrompida pelos interesses materiais e pela lascívia, pois o que importava eram os bens materiais. Por isso, *Gli indifferenti* causou um grande desconforto na sociedade italiana durante a década de 1930, uma vez que tratou de um assunto muito valorizado para aquela cultura. Muitas de suas obras trarão à cena a instituição familiar, vista sob um ângulo de depressão e de repressão, pois, conforme destaca Armando Torre: “(...) sobre o instinto vital, sobre o princípio do prazer triunfa o princípio da realidade (...)”.⁴¹ A família surge, assim, como a causadora da crise do indivíduo e que lhe nega qualquer possibilidade de expressão, ou seja, é um “focolaio di nevrosi”.

Além disso, a primeira obra *moraviana* evidencia a crítica à sociedade italiana, marcada por uma incomunicabilidade e por uma indiferença, que será feita em toda a sua produção literária. Em todas as suas obras, existe

⁴¹ TORRE, Armando. Moravia e la magia della scrittura. In: *La magia della scrittura*. Roma: Bulzoni editore, 1987, p. 19.

uma concepção que vê o mundo se mover sobre vários planos de normalidade. Normalidade “significa, na essência, aquele sistema de crenças, de costumes, de hábitos e de gestos, nos quais o indivíduo se encontra e participa dentro de uma vida coletiva.”⁴² Essa normalidade apresenta três dimensões, a saber, uma burguesa, uma popular e uma histórica. No primeiro caso, ela se apresenta como hipócrita e repugnante, no segundo, adquire o fascínio do primitivo e do selvagem e, no terceiro, torna-se um valor real na construção dos sentimentos elementares da sociedade humana, como a honestidade, o amor entre outros.

Essas três dimensões da normalidade se manifestam na produção *moraviana* sob vários aspectos. Nas narrativas ambientadas na alta burguesia, verifica-se uma análise da sociedade burguesa dentro da sua corrupção, na sua falsidade e na sua sujeira, como é o caso dos contos de *La bella vita*, que descrevem todos os artifícios usados pelos membros da sociedade italiana. Nas narrativas, cujas personagens pertencem à classe popular, observa-se o fascínio do mundo primitivo, do elementar e do imediato, que é bem ilustrado na coletânea *Racconti romani*, publicado em 1954. Nesses contos, a classe popular é apresentada em seu aspecto natural e primitivo através de alguns elementos, como a superstição, a inércia, o instinto, a esperteza e a ignorância. São contos breves que foram publicados no jornal *Corriere della sera* e tornaram seu autor muito popular. São personagens que são captadas nos momentos particulares de suas existências, no breve espaço de um dia ou de uma noite em que se verifica toda a ação, revelando os vários expedientes usados por essas pessoas para sobreviver.

⁴² SAPEGNO, Natalino. *Compendio della Letteratura Italiana*. Vol. II. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1972, p. 1377.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

Tem-se, ainda, as narrativas que são consequências dos dois planos já descritos, em que se verifica o intelectual burguês alienado, que não consegue aderir ao ritmo da existência comum, pois ele não sabe agir e, sim, imaginar. Este não sabe contrapor à sociedade a qual rejeita um sistema de valores diferentes que possa romper com esse quadro e que seja capaz de dar um significado à vida. Nesse caso, pode ser citado Michele de *Gli indifferenti*, que não consegue romper com o quadro de apatia que se instaurou em sua vida, apesar de estar ciente de que deveria fazer alguma coisa.

Entretanto, existe um desejo de normalidade, uma nostalgia em relação aos sentimentos simples e verdadeiros, ou seja, uma aspiração a um mundo superior regido por valores fundamentais. Esse aspecto pode ser ilustrado na personagem Michele, da obra *La ciociara*, publicada em 1957, que corresponde ao único herói positivo de toda a obra *moraviana*, visto que se sacrifica pelos seus parentes e pelos outros exilados, deixando-se acompanhar por um grupo de soldados alemães em retirada. Ele, um jovem antifascista, embora pertencesse a uma família privilegiada financeiramente, é insensível aos interesses materiais.

Esse romance se aproxima a *Gli indifferenti* através do nome desse personagem, o Michele de *La ciociara* representa a evolução e conclusão de Michele do primeiro romance *moraviano*, como disse o próprio escritor: "(...) o Michele de *Gli indifferenti* se conclui lá, com *La ciociara*. Não foi por acaso que o protagonista masculino do romance se chama Michele".⁴³ Esse personagem masculino de *La ciociara* representa o empenho e a esperança presentes no neorealismo em oposição à indiferença de Michele de *Gli indifferenti*, que não

⁴³ SALINARI, C. e RICCI, C. *Storia della Letteratura Italiana. Con antologia degli scrittori. Il secondo dopoguerra*. Bari: Laterza, 1992, p. 106.

manifestava nenhum tipo de oposição pessoal nem política. Trata-se de um Michele mais maduro e consciente, disposto a morrer em nome de um ideal, no qual acredita, aspirando a um mundo mais verdadeiro e mais justo.

La ciociara é resultado de uma experiência vivida pelo escritor durante os anos da guerra, quando fugiu de Roma em direção à Nápolis, porque ficara sabendo por um amigo que seria preso pelos dirigentes fascistas. Como o trem em que viajava não pode prosseguir, Moravia foi obrigado a se refugiar em um vilarejo da *Ciociaria*, um local montanhoso de Sant'Agata, próximo de Roma, que, no romance citado, é chamado Sant'Eufemia. O escritor romano passou um longo período nesse local, retornando para sua cidade após a sua liberação, depois da chegada dos norte-americanos. Assim, em 1946, baseando-se nas lembranças das dificuldades e das privações passadas nesse período, ele escreveu cinquenta páginas de um romance, com um narrador popular e feminino, mas o interrompeu e escreveu outros romances, como *La disubbidienza*, publicado em 1948 e *Il conformista*, de 1951. Finalmente, em 1954, Moravia retomou o romance interrompido, publicando-o três anos depois. Esse espaço de tempo entre as primeiras páginas escritas e o manuscrito final é explicado pelo próprio autor:

Escrevi as primeiras cinquenta páginas de "La Ciociara" em 1946, antes ainda de "La romana". Depois, interrompi a obra porque não sabia como continuar. Percebi que a extrema proximidade com a experiência vivida era um incômodo e um obstáculo que me impedia uma reflexão serena dos fatos e das pessoas. Agora é diferente: passaram-se dez anos e aquela crônica violenta e brutal pode ser colocada em um plano objetivo e de destaque.⁴⁴

⁴⁴ MORAVIA, Alberto. *La ciociara*. Milano: Bompiani, 2005, p. XX.

Observa-se, assim, que para o escritor era necessária uma distância dos acontecimentos vividos por ele para contar objetivamente as ações das personagens. Somente dez anos depois, Moravia continuou na escrita daquelas páginas com distância da matéria narrada. Essa experiência passada por Moravia e o seu conseqüente romance pode ser ilustrada nas próprias palavras do escritor: “Na minha opinião, diria que a vida e a literatura são ou deveriam ser a mesma coisa”⁴⁵, ou seja, a partir do seu olhar observador nas experiências da vida, ele colhe elementos para a sua matéria narrativa. Para corroborar com essa idéia, R. Paris cita um caso curioso em relação à atenção de Moravia aos fatos do cotidiano: no jornal *Almanaco Bompiani* dos anos de 1950, havia uma foto de um acidente de estrada envolvendo um automóvel e uma motocicleta. Ao lado, um homem que se parecia com Moravia observava o fato. O comentário da foto era: “Poderia ser Moravia, que está em todo lugar”⁴⁶.

R. Paris identifica, em outra fase da vida do escritor romano, uma ligação entre a sua vida e o conteúdo da sua matéria narrativa. Durante os anos difíceis da Segunda Guerra Mundial, Moravia se viu obrigado a exercer outra atividade profissional para sobreviver, enquanto sua esposa, a escritora Elsa Morante (1912-1985), não tinha nenhuma intenção de abandonar a sua carreira de escritora. Assim, “(...) entre cigarros e garrafas de licor, Moravia, come escreveu em *Il disprezzo*, encontrou aquele trabalho frustrante (...)”⁴⁷, ou seja, a história narrada por ele em *Il disprezzo*, já se repetira, sob esse aspecto, na sua vida de escritor. Do mesmo modo que a personagem Riccardo tem de exercer diversas atividades, como colaborador de revistas e de jornais de segunda categoria e roteirista cinematográfico, para sobreviver e pagar suas

⁴⁵ PARIS, Renzo. Moravia. *Una vita controversa*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1996, p. 73.

⁴⁶ Ibidem, p. 239.

⁴⁷ Ibidem, p. 174.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

contas, enquanto a sua esposa não apresenta nenhuma preocupação com isso, Moravia, alguns anos antes, exerceu essa mesma ocupação profissional. Aquilo que ele escreveu, em *Il disprezzo*, a respeito do protagonista poderia se aplicar a ele próprio:

(...) ero il famelico pubblicitista, collaboratore di riviste, di rotocalchi, di giornali di secondo piano; (...) Quest'uomo nascondeva alla moglie, per non turbarla, la propria ansietà; correva tutto il giorno per la città cercando lavoro e spesso non trovandone; si svegliava la notte di soprassalto pensando ai debiti da pagare; (...)⁴⁸.

Além do Michele de *La ciociara*, o jovem da primeira obra *moraviana* frequentou a produção do nosso escritor com nomes diferentes, como nas obras, *Agostino*, publicada em 1943, e *La disubbidienza*, de 1948. Na primeira obra, o jovem Ardengo está encarnado em um adolescente romano de treze anos, que passa as férias de verão no litoral com a mãe, uma jovem viúva acompanhada do amante. Durante essa viagem, ele toma consciência da sua sexualidade, seja através da observação dos encontros entre a mãe e o seu amante, seja com o grupo de adolescentes que conhece no local. Ele entra, assim, em contato com uma realidade desconhecida até aquele momento e sofre na tentativa de se adequar a essa nova situação.

A produção artística *moraviana* nos permite evidenciar a representação feita da sociedade, desde a Primeira Guerra Mundial até o ano de sua morte, com seus problemas e crises através de personagens que tem em comum a angústia como um traço característico, que gera os problemas de comunicação entre esses personagens representados na sua obra. O escritor romano apresenta uma grande coerência temática, pois os elementos que lhe

⁴⁸ MORAVIA, Alberto. *Il disprezzo*. Milano: Bompiani, 2003, p. 23.

permitted to represent the world are always recurrent, independent of the environment or the social class. As clarified by professor Anamaria Magalhães⁴⁹, Moravia is interested in themes that afflict man, such as vices and false virtues, or rather, he makes a picture of a society, in which man has lost the notion of traditional ethics, respect and love for his neighbor.

The Italian writer makes a careful analysis of the characters and is interested in the aspects of life and society that they represent, but does not delve into their causes. He does not want to judge the customs of his time, and, in fact, shows the problems that afflict society such as loneliness and the incommunicability of man. This lack of sentimental complicity between the writer and the humanity represented, this effort to show without attachment, his participation without sympathy and his style are questions that will be fundamental elements of his narrative.

Moravia presents an attitude of prominence in relation to the matter narrated and makes an objective and meticulous description that can, in a certain way, approximate it to Italian *verismo*, a fact that he does not present any narrative lyricism. The Italian *verismo* is free of any lyricism and is based on careful observation and precise facts that occur in the surrounding space, which obliges the narrator to document with fidelity the human types in consonance with his medium, as clarified by professor Flora De Paoli Faria⁵⁰.

⁴⁹ MAGALHÃES, Anamaria Vieira. *A poética de Alberto Moravia*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras / UFRJ, 1984, p. 14.

⁵⁰ FARIA, Flora De Paoli. *A estruturação do Regionalismo em Giovanni Verga*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Faculdade de Letras / UFRJ, 1983, p. 32.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

O escritor italiano analisa alguns aspectos da realidade contemporânea através de um léxico comum e quotidiano, com muitos diálogos, uma vez que toda a força da sua prosa se encontra na sintaxe, na construção do período que exprimem de modo completo o surgimento e a afirmação de um estado de ânimo⁵¹. Trata-se de um estilo de um narrador que reduz ao mínimo os elementos líricos, como o peso da palavra-revelação, uma vez que não existe na sua narrativa qualquer revelação por parte das personagens que venha causar um impacto na sua narrativa. Ou seja, através da construção de um estilo e de uma linguagem essencialmente narrativa, ele faz uma análise dos aspectos mais evidentes da decadência da classe dirigente daquelas primeiras décadas do século XX.

2.3 – As obras *moravianas* e os embates críticos

Apesar de ser herdeiro das poéticas do decadentismo e do *verismo* italianos, Alberto Moravia se afasta desses modelos e desenvolve uma escrita que traz questões inovadoras para a narrativa italiana de então. A sua primeira obra literária revela um realismo moderno, apresentando uma análise do mundo burguês urbano. O realismo moderno se distancia do modelo *verista*, propondo uma imagem crítica da realidade, quer nos grandes centros urbanos quer nas províncias.

⁵¹ SEGRE, Cesare. *La letteratura italiana del Novecento*. Bari: Laterza, 1998, p. 28-29.

Nessa perspectiva, é fundamental a análise da representação literária das relações e dos conflitos entre as personagens e o espaço social, revelando processos inquietantes e tensões sociais. Na sua primeira obra, por exemplo, observamos que a vida das personagens é marcada por diversos turbamentos interiores que as impedem de se relacionar umas com as outras. Elas são marcadas por uma incomunicabilidade que não lhes permite se expressar diante do outro.

A incomunicabilidade entre os indivíduos e a indiferença entre eles foram temáticas que povoaram a obra de Moravia, pois a sua preocupação era fornecer um retrato da Itália naqueles anos pré e pós-belicos do século XX. Essas dificuldades de relacionamento não se verificavam apenas no meio social, como seria de se esperar, mas, principalmente, no ambiente familiar. A apresentação de uma típica família italiana corrompida, em que não existe um amor materno nem fraternal, pois os verdadeiros valores são representados pela lascívia e pelo poder econômico, já estava presente na sua primeira obra. Observa-se, na produção de Moravia, um grande predomínio de situações ambientadas no meio familiar, quer na pequena burguesia, como na obra *La romana*, quer na alta burguesia, como em *La noia*.

A contextualização de suas obras no ambiente familiar, em que ele questiona os falsos valores dessa instituição através dos personagens, é descrita pelo escritor como uma experiência genérica da sua vida, ou seja, uma experiência que ele próprio vivenciou na casa familiar. Embora pertencesse a uma família burguesa, que circulava no ambiente romano, Moravia não possuía boas experiências da vida em família, conforme declarou:

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

(...) fazia uso do material que tinha nas mãos. Ou seja, da experiência genérica da vida de família que não sabia que detestava a tal ponto.⁵²

“Gli indifferenti”, por exemplo, não é a história da minha família, é uma espécie de sonho no qual se reflete a experiência da insuportabilidade da vida de família que eu conhecia.⁵³

Moravia foi um observador bem atento de sua época, pois soube representar em sua narrativa os problemas que assolavam o homem dentro dos diferentes contextos histórico e cultural da Itália daqueles anos, apesar de não tomar nenhum partido político, pois seu interesse era por temas que afligiam a humanidade, conforme foi declarado pela professora Anamaria Magalhães⁵⁴. Durante o regime fascista, o nosso autor representava, em suas obras, as mazelas pelas quais passava a sociedade italiana, que, devido à guerra, teve de se valer de diversos expedientes para sobreviver, como se destaca na obra *La ciociara*, publicada em 1957. Essa obra, como descrito no subcapítulo anterior, foi fruto de uma experiência pessoal de Moravia, que, após saber por um amigo que seu nome constava na lista das pessoas que seriam presas pelo regime fascista, afastou-se de Roma e se refugiou em uma região montanhosa.

Nessa obra, temos o tema da indiferença revisitado pelo autor italiano, pois, também aqui, os membros da classe popular se mostram indiferentes aos problemas daqueles anos, da mesma forma como ocorre em *Gli indifferenti*. Assim, na obra *La ciociara*, as personagens faziam o mercado negro de mercadorias para aqueles que ainda tinham recursos financeiros para

⁵² MORAVIA, Alberto e ELKANN, Alain. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 2000, p. 22.

⁵³ Ibidem, p. 107.

⁵⁴ MAGALHÃES, Anamaria Vieira. *A poética de Alberto Moravia*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1984, p. 13-14.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

comprar alimentos em uma Itália marcada pela miséria, cuja situação se agravou nos anos durante a guerra. Além disso, vem descrito o sofrimento da população, que diante da empreitada bélica teve de se refugiar e sofrer vários tipos de violência, tanto física quanto moral. Já, no romance *Gli indifferenti*, o escritor apresenta uma família que ignorava todos os problemas políticos e sociais que assolavam o território italiano e continuava a frequentar os salões das tradicionais famílias romanas.

O final da Segunda Guerra Mundial também não passou despercebido ao escritor romano. A Itália sofreu várias perdas humanas com a sua participação na empreitada bélica e, ao final da guerra, apresentava o seu território devastado e uma população faminta. Essa situação de miséria foi representada nos contos reunidos na coletânea *I racconti romani* (1954), que descrevem os expedientes de diversos extratos sociais, como operários, empregadas domésticas, diaristas entre outros, que tentam sobreviver e não passar fome.

Alguns anos após o fim da Segunda Guerra, ocorre um processo de transformação econômica e cultural no Estado italiano, que resulta no 'milagre econômico' do final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Foram vários os fatores que contribuíram para esse processo de industrialização da Itália, como a assistência financeira americana aos países europeus no pós-guerra através do Plano *Marshall*, a disponibilidade de mão-de-obra a preços baixos e algumas técnicas de gestão, já implantadas em outros países mais avançados economicamente. Além disso, o ingresso da Itália no Mercado Comum Europeu, em 1956, trouxe como consequências o aumento do número de exportações e, portanto, da expansão da produtividade das indústrias e

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

também uma elevação de consumo de bens supérfluos, típicos dos países de padrão econômico mais elevado do que o italiano.

Entretanto, esse grande *boom* na indústria acentuou, ainda mais, o desequilíbrio entre o Sul e o Norte, pois todos os setores da economia em expansão estavam situados, com poucas exceções, no Norte e em algumas áreas centrais do território italiano. O milagre foi, assim, um fenômeno essencialmente setentrional, uma vez que a população do Sul não desfrutava dos mesmos bens de consumo, como televisão, geladeira e automóvel, que os seus coetâneos do Norte.

A Itália presencia, então, uma grande contradição, pois embora se aprofunde a diferença entre o Norte e o Sul italiano e se verifique o processo migratório em busca de trabalho em direção ao Norte mais industrializado, existe um clima de bem-estar e riqueza. A indústria produz e difunde bens de consumo, como televisores, eletrodomésticos e veículos, e aumenta a procura da classe popular por bens secundários e de luxo.

Essa nova revolução industrial, caracterizada por uma produção intensa de bens de consumo, que se verificava no território italiano influenciou a cultura e o papel dos intelectuais. O mercado editorial também acompanhou esse processo de desenvolvimento industrial, passando a produzir em larga escala e atendendo a diversos gostos e leitores. O intelectual deixa de ser um profissional liberal e se insere tanto na indústria editorial, exercendo a função de funcionário nas casas editoriais, quanto na indústria cultural, atuando no cinema, no mecanismo dos meios de informação, nos jornais entre outros.

Os escritores não ficaram indiferentes a essa transformação social e cultural que se verificava no território italiano, pois os reflexos dessa nova

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

situação produtiva industrial na vida social serão temas centrais da literatura daqueles anos. Moravia trata da questão do intelectual que deve se adequar a essa sociedade capitalista com o romance *Il disprezzo*, em que a personagem central passa a exercer a função de roteirista de cinema por necessidade econômica. O protagonista desse romance, Riccardo, sente-se amargurado com esse ofício, uma vez que deve renunciar a seu verdadeiro desejo que é o de escrever textos literários: “A costo, come pensavo con disperazione, di dover rinunziare, forse per sempre, alle mie care ambizioni letterarie.”⁵⁵

Existe outra obra *moraviana*, *La noia*, que também aborda a questão do intelectual frente à nova realidade que se instaura nessa sociedade com contornos industriais. A personagem masculina dentro de um contexto acentuadamente capitalista, no qual o que prevalece é a posse de bens materiais, sente-se entediada e indiferente às pessoas e aos objetos que a cercam. O protagonista, Dino, é um pintor e pertence a uma classe social alta e, justamente por poder possuir sempre o que deseja, entedia-se de tudo, principalmente, de sua mãe que simboliza essa posse material.

Pode-se pontuar, também, um outro romance, *L'amore coniugale*, que também trata da relação entre o intelectual e a sua realidade, ou seja, entre o protagonista e as personagens que o cercavam. Nessa obra, o protagonista se apresenta como um intelectual, com aspirações a escritor, pretendendo escrever um romance, em que narre a sua história de amor com a esposa. Ele também pertence a uma classe social alta e crê que conhece bem sua companheira, tendo a ilusão de que tenha tudo sob controle, com uma vida regrada pela regularidade e por um comportamento metódico. Entretanto,

⁵⁵ MORAVIA, Alberto. *Il disprezzo*. Milano: Bompiani, 2003, p. 23.

tudo ocorre de modo diferente do que fora previsto por ele, pois percebe, no final, que escrevera um péssimo romance e que a esposa o trai com o seu barbeiro.

Além da crítica à sociedade italiana feita através da sua produção literária, pode ser pontuada uma outra questão importante que diz respeito à estrutura do seu primeiro romance. Moravia rompe, através dessa obra, com a estrutura usual do romance dos seus antecessores, como Verga e Pirandello. *Gli indifferenti* não apresenta a estrutura de um romance e, sim, de um conto, pois o seu espaço de tempo é curto, o que caracteriza um conto e não, um romance.

O termo conto pode ser usado com três significados diferentes. Em um primeiro momento, define-se conto como qualquer tipo de história centrada sobre um ou mais personagens, narrada de forma oral ou escrita, em versos ou em prosa. Nesse caso, equivale a texto narrativo, opondo-se a texto poético. Conto pode ser utilizado, também, para indicar o enredo ou a trama de uma narração, distinguindo-o de fábula. Finalmente, tem-se o terceiro significado, em que o termo designa um gênero narrativo específico, que é a narração breve, em prosa, centrada sobre um acontecimento particular e com um número limitado de personagens. É nesse aspecto, que a narrativa *moraviana* apresenta as características de um conto, pois são narrações baseadas em um acontecimento particular e com poucas personagens.

Nessa última acepção, o termo conto se aproxima muito à novela, em que, muitas vezes, é usado como sinônimo. Na tradição ocidental, a novela configura-se como gênero literário durante a Idade Média, quando começam a ser organizados histórias fantásticas da vida cotidiana ou casos curiosos

conforme o argumento. Desse modo, a novela se distingue da fábula ou de outros tipos de histórias como uma narração mais articulada e complexa, girando em torno de um único acontecimento, verossímil ou imaginário e com poucas personagens.

Somente durante o século XVIII, difundem-se narrações de caráter alegórico e filosófico-moral, que não são mais organizadas em um *racconto-cornice*, mas, reunidas sem obedecer a nenhuma ordem particular, passando, assim, a ser chamadas de conto. O termo conto também predominará no século XX, embora, alguns escritores, como Pirandello, preferirão usar o termo novela ao invés de conto para as suas histórias breves. Conforme destaca G. Ferroni⁵⁶, enquanto a novela se baseia em um fato concluído e apresenta uma história de caráter aventuroso, o conto pode narrar um acontecimento sem conclusão ou pobre de eventos, limitar-se ao registro de acontecimentos da realidade ou da biografia do autor, ou ainda, exprimir reflexões e estados de espírito. Essas características ganham mais força no conto do século XX, no qual o fato em si perde importância em detrimento de uma análise psicológica, ou ainda, o conto pode não apresentar uma conclusão. Existem, ainda, os contos longos que são considerados romances breves, pois apresentam episódios independentes uns dos outros. O conto é, assim, um termo característico dos Novecentos para narrar episódios curtos, enquanto o termo novela apresenta uma conotação ainda clássica.

É interessante destacar que, em português, italiano, francês e alemão, conto e novela remetem ao mesmo conceito enquanto em espanhol e

⁵⁶ FERRONI, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Vol. I. Einaudi, 2000, p 176-178.

em inglês, esses termos designam romance. Daí, resultam as expressões *novela curta* ou *short-story* para designar uma narrativa curta.

Ao pontuarmos a questão sobre o conto literário e a novela, não podemos deixar de citar Giovanni Boccaccio (1313-1375), que foi um dos maiores mestres nesse campo. O autor de *Decameron* (1351) codificou o novo gênero literário, introduzindo uma novidade substancial, em que as ações são colocadas dentro de uma estrutura temporal bem definida. A novela introdutória que descreve a peste de 1348 e o conseqüente clima de catástrofe e luto, o *racconto-cornice*, não é apenas um expediente que introduz as novelas, mas explica o espírito que move dez jovens a passarem dez dias em total prazer através de histórias contadas por eles. Através das cem novelas narradas, Boccaccio pode tratar assuntos diferentes com registros linguísticos também diferentes. Essas novelas evidenciam o interesse e a curiosidade do escritor florentino ao retratar os aspectos contrastantes, dramáticos e cômicos do homem medieval. O *Decameron* impõe um modelo de narração breve inserida em uma narrativa maior, conforme esclarece G. Ferroni: "(...) com uma trama reduzida, uma dinâmica inventiva atraente e um aprofundamento psicológico das personagens, porém, sempre em função da aventura"⁵⁷. Esse modelo de novela se tornou uma referência obrigatória não somente para os escritores italianos, como foi o caso de Moravia, como também para os estrangeiros.

Essa forma narrativa utilizada pelo escritor romano é um dos problemas apontados pela crítica italiana em relação a sua produção, como por exemplo no conto *La gita in campagna*, publicado em 1949, que fora ridicularizado, no dia seguinte da sua publicação, com o título, *Un cretino va in*

⁵⁷ Ibidem, p. 170.

campagna. Essas críticas negativas exprimem a suspeita sobre um escritor que não tinha nenhuma mensagem positiva para transmitir em uma época de fortes ideologismos. O olhar pessimista de Moravia sobre a sociedade italiana, que incomodou o fascismo, continuava a irritar a burguesia recém-saída do fascismo, ou seja, apesar de já não existir o regime ditatorial de Mussolini: “nada mudou” disse o próprio Moravia, “com exceção de uma leve americanização”.⁵⁸

Esse quadro produzido pelo escritor romano, através da sua produção literária, suscitou várias críticas ao longo da sua carreira literária. Uma das primeiras críticas ao seu primeiro romance foi feita por Giuseppe Antonio Borgese, no jornal *Corriere della Sera*, no ano de publicação da obra:

Aqui assistimos, página por página, estupefatos, o nascer de um talento narrativo... Justamente o contrário do presunçoso calígrafo, do falso e intoxicado escrever bonito... Aqui existe uma verdadeira prosa. “Gli indifferenti” poderia ser um título histórico. Depois dos crepusculares, dos “frammentisti”, dos calígrafos, poderíamos ter o grupo dos indiferentes. E seriam os jovens de vinte anos.⁵⁹

Outras críticas se seguiram a essa, como a feita por Arnaldo Frateili (1888-1965), no jornal *La Tribuna*: “Eis um verdadeiro romance, admirável e repugnante, cínico e moralizante... O romance do nosso tempo”⁶⁰. Houve ainda quem quisesse mover um manifesto contra *Gli indifferenti*, como foi o caso de Umberto Fracchia (1889-1930), escritor e fundador da revista literária *Fiera Letteraria*. De qualquer modo, em torno do primeiro romance *moraviano* surgiu uma lenda, em que Moravia figurava como um modelo a ser seguido.

⁵⁸ PARIS, Renzo. *Moravia. Una vita controversa*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1996, p. 223-224.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 43.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 43.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

Conforme revela R. Paris⁶¹, muitos colaboradores da revista literária *900*, da qual fazia parte Moravia, foram convidados a escrever uma obra.

O regime fascista também apresentou uma forte oposição à produção literária *moraviana*, como se pode atestar na leitura de um artigo do irmão de Mussolini, Arnaldo Mussolini, um dos proprietários da *Editores Alpes*: “Gostaríamos de saber se a juventude italiana deve ler os livros de Dekobra, inventor de aventuras decadentes, de Remarque, destruidor da grandeza da guerra, e de Moravia, negador de todos os valores humanos.”⁶²

Como foi tratado no início desse capítulo, Moravia escreveu diversos artigos para jornais e revistas literárias, entre esses, vale destacar a sua colaboração em um jornal da revolução fascista. Entretanto, o conteúdo dos seus artigos não transmitia qualquer mensagem otimista ou positiva em relação ao fascismo; mostrava, sim, uma sociedade que estava de luto. Assim, quando foi publicado, em 1935, o romance *Le ambizioni sbagliate*, foi feita uma nota no jornal *Giustizia e Libertà*, no qual se dizia que esse romance tinha sido proibido e se comentava: “Pela primeira vez, Mussolini atinge com a censura um jovem escritor... um jovem que tem o perigoso privilégio de ter conservado o olhar”⁶³. Esse romance apresenta a história de uma rica burguesia de Roma marcada por uma apatia moral, por um esnobismo e ávida por dinheiro e pela sensualidade.

Em outra obra, uma coletânea de contos, *L'imbroglio*, publicada em 1937, Moravia sofreu mais uma censura por parte do regime fascista. Em 1941, Alessandro Pavolini (1903-1945), *Ministro della Cultura Popolare* e *Segretario del Partito Fascista*, escreveu à editora Bompiani: “*L'imbroglio* não tinha nunca

⁶¹ Ibidem, p. 44.

⁶² Ibidem, p. 45.

⁶³ Ibidem, p. 297.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

sido submetido à análise deste Ministério... Foi recolhido depois da decisão da *Commissione per la bonifica libraria*⁶⁴.

Além de receber críticas de diversos tipos, o próprio Moravia teceu alguns comentários à crítica literária italiana, como se observa nesse trecho:

Eu acho que a crítica italiana... diante do romance não está preparada e sim, desarmada, incapaz, para concluir, incompreensiva... Na Itália, nunca existiram romances bons nem ruins. Os escritores entenderam o romance como uma coletânea de textos literários misturados, um discurso diluído, um acúmulo de coisas diferentes, seja autobiográfico seja de qualquer natureza... Romance-poesia, esta fórmula nunca passou pela cabeça dos romancistas italianos. Nem esta outra fórmula, romance-inteligência objetiva, teve melhor sorte... A crítica favoreceu o "frammento" e a poesia, abandonando as considerações sociológicas, psicológicas, a visão de mundo do romance... O crítico era bom, mas o homem tinha uma visão muito simples... Considero "Gli indifferenti" o primeiro passo, mas acho que ainda tenho muito para dizer e estou escrevendo um segundo romance...⁶⁵

Moravia cita o *frammentismo*, que era defendido pela revista literária *La Voce*, que considerava adequado somente o romance desse tipo. Como já foi tratado anteriormente, a cultura italiana era herdeira desse tipo de crítica e os escritores do século XX eram herdeiros dessa poética. Porém, já se apontava a necessidade de mudança no romance italiano. Essa oposição de Moravia ao *frammentismo* se explicitou ainda mais em alguns artigos literários escritos por ele em 1941 e 1942, na revista literária *Prospettiva*. Ele criticou o *frammentismo*, o *pastiche* e o romance-documentário, dizendo que a "(...) prosa

⁶⁴ Ibidem, p. 61

⁶⁵ Ibidem, p. 61-62.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

deve ter uma relação direta com as mais secretas e inconfessáveis faculdades lógicas do escritor”.⁶⁶

Esse clima tenso nos anos do regime fascista atingia vários intelectuais, que se ofendiam caso fossem chamados de fascistas ou de comunistas. Todos dividiam uma posição ideológica que se aproximava de alguns postulados do romantismo e, ainda, resistente, em que o artista se via autônomo em relação à política e à história. O artista, nesse caso, deveria ter o seu valor em virtude do seu estilo e não em relação à tomada de posição política.

Desse modo, o nosso escritor teve de se valer de alguns pseudônimos para continuar escrevendo, como *Tobia Merlo*, *Pseudo*, *Lorenzo Kiodati* e *Trasone*, seja pela sua origem judaica, seja pela sua posição antifascista na autoria de seus textos. Além disso, como nesses anos existia uma política antissemita por parte do regime fascista, o escritor viu-se obrigado a mudar de sobrenome, de Pincherle para Moravia. É a sua própria irmã que descreve esse fato:

Nos documentos do meu pai, existia o sobrenome Moravia e eu também, no cartório, fui registrada Adriana Pincherle Moravia. Talvez o sobrenome Moravia tivesse origem em um tio já falecido que não deixara herdeiros, (...) Enfim, recordo-me que esse sobrenome estava presente em todos os nossos documentos. E, assim, Alberto não inventou nada. Também o sobrenome Piccinini, que minha mãe quis adotar durante as leis raciais, vinha de uma avó materna. Enfim, desde 1927, depois daquele artigo, Alberto foi sempre Alberto Moravia.⁶⁷

⁶⁶ Ibidem, p. 158.

⁶⁷ Ibidem, p. 41-42.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!
Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

O artigo ao qual se refere sua irmã foi publicado na revista literária *La Fiera letteraria*, e tratava das funções do romance, que segundo Moravia, não são filosóficas ou didáticas ou religiosas, mas, principalmente, de testemunho. Após a publicação desse artigo, um professor e poeta conhecido de Moravia aconselhou o jovem romancista a não usar mais o seu sobrenome, uma vez que ele já estava se tornando conhecido tanto no meio intelectual quanto no meio político.

Além do olhar desconfiado do fascismo em relação à produção de Moravia, esse regime ditatorial também seguiu os passos do escritor romano, sem que ele suspeitasse, conforme esclarece R. Paris⁶⁸. Os documentos que relatam os passos do escritor romano estão no arquivo do *Stato dell'Eur*, reunidos em duas pastas: uma diz respeito à família Pincherle; a outra descreve diretamente os passos de Moravia, como suspeito político. Os documentos relacionados ao escritor são datados de 1929 a 1939 e revelam que a *Regia Questura di Roma*, em contato com o *Ministero degli Interni*, seguia passo a passo os movimentos de Moravia, desde a publicação de *Gli indifferenti*:

Tem notável notoriedade no mundo literário, especialmente na capital, o jovem Pincherle Alberto, discípulo do conhecido ex-padre Buonaiuti e autor de um livro com o título "Gli indifferenti", cujo conteúdo ácido está no próprio título. No que diz respeito a Pincherle, o Chefe da Delegacia de Roma, desde 1931, controla a sua correspondência.⁶⁹

⁶⁸ Ibidem, p. 164-165.

⁶⁹ Ibidem, p. 166.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

O ex-padre ao qual se refere o texto, Ernesto Buonaiuti (1881-1946), foi excomungado e proibido de lecionar porque se recusara a prestar juramento de fidelidade ao fascismo. O ex-padre seguia a linha de uma religiosidade social para uma vida humana melhor, ou seja, a religião deveria superar o egoísmo humano e educar o indivíduo a um sacrifício pessoal em nome de uma coletividade. Desse modo, o religioso atraiu muitos jovens intelectuais, que também estavam insatisfeitos com o regime político, como foi o caso de Moravia, que teve alguns contactos com o ele.

O serviço de espionagem fascista acompanhava até as viagens ao exterior feitas por Moravia: “(...) partiu de Nápolis no navio *Rex* diretamente para Nova York (...)” ou ainda, “(...) o conhecido Pincherle retornou ao país e atualmente se encontra em Positano.”⁷⁰. Durante as viagens que fazia ao exterior, Moravia frequentemente escrevia a sua mãe, e foi assim que uma das cartas provenientes da China foi interceptada pelo regime. Acrescente-se, ainda, o perigo que representava Moravia para o regime fascista, visto o seu parentesco com os irmãos Rosselli⁷¹, que fizeram forte oposição ao fascismo e estavam sendo perseguidos pelo fascismo: “(...) é primo do conhecido fugitivo Rosselli Carlo Alberto.”⁷²

As críticas contrárias à produção *moraviana* não ficaram restritas ao regime político daqueles anos, pois outros grupos também se mostraram antipáticos a sua literatura. Em 1952, Moravia descobriu que seus romances foram proscritos no Índice do *Sant'Uffizio*, pois a Igreja Católica Romana via na

⁷⁰ Ibidem, p. 168.

⁷¹ Os irmãos Rosselli, Carlo (1899 – 1937) e Nello (1900-1937), primos de Moravia, fizeram forte oposição ao regime fascista. Foram perseguidos e assassinados pelas tropas fascistas.

⁷² PARIS, Renzo. *Moravia. Una vita controversa*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1996, p. 189.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

sua produção um forte apelo à temática da sexualidade, que poderia corromper a família italiana.

Ainda nessa época, existia outro setor social, a burguesia, que se sentia atacada por alguns de seus romances, pois através de suas personagens, Moravia representava uma burguesia vulgar e ávida à riqueza. Era o período em que as casas de tolerância eram fechadas, as festas dos homossexuais eram descritas nos jornais como “balletti verdi” e a família estava solidamente no centro de tudo. Paolo Spriano escreveu que “as questões de sexualidade eram tabus e a única autoridade reconhecida sobre esse argumento era Alberto Moravia”⁷³. Também em 1952, a obra *I racconti 1927-1951*, uma coletânea com seus melhores contos escritos entre 1927 e 1951, como *La cortigiana stanca* e *Fine di una relazione*, venceu o prêmio *Strega*.

Além da oposição do fascismo e da Igreja Católica, Moravia também encontrou oposição da revista literária *La Ronda*, que propunha um retorno à ordem na desordem cultural daqueles anos. Entre os fundadores dessa revista romana, pode-se destacar B. Croce, segundo o qual *Gli indifferenti* não apresentava os modelos estilísticos de prosa de arte propostos pela revista, que tinham como exemplos Leopardi e Manzoni. Por isso, o escritor romano sofreu severas críticas negativas de Croce, quando, no seu primeiro romance, afastou-se desse tipo de prosa, adotando uma linguagem cotidiana com muitos diálogos e descrevendo ambientes e objetos. Sob esse aspecto, Cesare Segre⁷⁴ destaca que, no início do século XX, foi muito mais fácil para os escritores italianos se afastarem da linguagem poética de Leopardi do que da

⁷³ SPRIANO, Paulo (Apud). PARIS, Renzo. *Moravia. Una vita controversa*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1996, p. 126.

⁷⁴ SEGRE, Cesare. *La letteratura italiana del Novecento*. Bari: Laterza, 1998, p. 27-29

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

influência de Manzoni sobre a prosa. A poesia já tinha sofrido algumas transformações linguísticas através de G. Pascoli e G. D'Annunzio, enquanto a narrativa ainda apresentava forte influência da prosa *manzoniana*.

Outro grupo que antipatizou com Moravia é representado pelos jovens do movimento de 1968, que não concordaram com a crítica feita pelo autor romano ao seu comportamento revolucionário:

Os jovens de Sessenta e oito, e aqueles que vieram depois, acham que o mundo possa ser mudado, mudado com a violência, mas não querem saber por quê e como mudá-lo. Não querem conhecê-lo e, assim, não querem conhecer a si próprios.⁷⁵

Observa-se que Moravia indica a reflexão e o conhecimento como meios para tentar entender o mundo, mas não a violência como queriam aqueles jovens. Esse aspecto de combate à ditadura vem retomado por ele na obra *La vita interiore* (1978), na qual uma jovem da burguesia romana se rebela contra a família e contra a classe social a qual pertence e se torna instrumento das ordens do grupo revolucionário.

Mais tarde, nos anos 1970, devido à luta entre os grupos políticos de direita e de esquerda, Moravia recebeu vários telefonemas ameaçadores, que se propunham a “giustiziare il traditore”. Como Moravia escrevera alguns artigos para o jornal fascista, alguns o consideravam fascista, entretanto, como foi mencionado anteriormente, ele não propunha nenhuma mensagem a favor do fascismo. Ele sofria, portanto, ameaças dos fascistas e dos antifascistas. Assim, algumas medidas foram tomadas por ele para garantir a sua segurança, como a compra de uma pistola e a proteção de dois seguranças que o

⁷⁵ MORAVIA, Alberto. *Gli Indifferenti*. Milano: Bompiani, 2001, p. XLII.

acompanham em todos os lugares. Em certa ocasião, pintaram o muro de sua casa, em Roma, com escritas fascistas.

Esse ataque a sua vida pública e literária seria, de certo modo compreensível, uma vez que o nosso escritor incomodou alguns líderes fascistas através da sua produção literária. Moravia retratou o estranhamento das personagens em relação à realidade representada na obra em que estão inseridas, que impede qualquer tipo de relacionamento entre os indivíduos. Essa aridez entre as personagens ocorre no ambiente do lar, revelando a falsa moralidade que se exprime na instituição familiar, em que os verdadeiros valores são a devassidão e o abuso do poder financeiro. A personagem masculina vislumbra na figura do outro uma tentativa de completude, pois o ser humano vê na figura do outro a sua possibilidade de felicidade e tenta, nesse encontro, uma continuidade perdida. Entretanto, essa tentativa de aproximação nunca será satisfeita, pois o indivíduo é marcado por uma descontinuidade e uma separação, revelando uma existência única.

A busca por essa completude se verifica através da experiência do erotismo, que, nas obras em foco, revela a tentativa das figuras masculinas em estabelecer uma aproximação com as figuras femininas. Essa questão será discutida no capítulo seguinte, levando em consideração os conceitos propostos por Georges Bataille, em *O erotismo* (1980), que aponta para um erotismo dos corações. Nessa perspectiva, o sentimento se torna o principal elemento na relação, em que o indivíduo vislumbra na figura do outro o único meio de felicidade possível.

NOTAS

3 - "Il fascismo è stato un moto di difesa dell'ordine sociale, patrocinato in prima linea dagli industriali e agrari, e come tale, esso non è solo indifferente alla letteratura e alla cultura, ma intimamente ostile... Con perfetta logica e con piena conoscenza della situazione, il Duce ha detto che per lui uno squadrista vale più di un letterato e di un filosofo." P. 23

7 - "(...) si accampano in primo piano i turbamenti, gli umori, le mutevoli reazioni del temperamento. P. 25

13 - "(...) l'apertura al romanzo europeo è portata avanti dal mensile *Il Barreti* (1924-1928)." P. 28

15 - "Il termine 'neorealismo' nacque con "Osessione". Fu quando da Ferrara mandai a Roma i primi pezzi del film al mio montatore, che è Mario Serandrei. Dopo alcuni giorni egli mi scrisse esprimendo la sua approvazione per quelle scene. E aggiungeva: "Non so come potrei definire questo tipo di cinema se non con l'appellativo di neorealistico." P. 31

16 - "Sotto il fascismo girare un film come questo, che non fosse una commediola di tipo ungherese o un film di propaganda ed eludesse gli imperativi demografici e filistei, era già fare atto di ostilità al regime. E infatti così al pari l'intese il ministero della cultura popolare che ne proibì la rappresentazione." P. 31

17 "(...) il cinema era molto povero, mancavano i capitali. Roberto Rossellini, forse anche per la miseria, non soltanto per motivi estetici, cominciò a girare per strada *Roma città aperta* con attori non professionisti." P. 32

18 - "(...) un'Italia sana, virile, potente, proiettata alla conquista del mondo." P. 33

21 - "(...) e che per noi il criterio di un'opera d'arte è di essere traducibile e raccontabile e perciò rinunciamo al vantaggio che ci può dare lo scrivere nella nostra lingua e ci presentiamo tradotti: così otteniamo anche maggiore diffusione. P. 35

24 - "(...) L'ultima immondizia di cui mi accorgo sul mio pianerottolo è 'Gli Indifferenti' di Pincherle Moravia, ignobile romanzaccio, tutto giudeo, la cui indecenza interiore trasuda fino sulla copertina postribolare, anch'essa disegnata da un giudeo. Se si pensa che queste pagine di finta prosa strofinata nella cocaina sono andate a ruba, che critici dal cervello stupefatto hanno osato lodarle, c'he le spedizioni punitive e i falò per ragioni impertubabili non si vogliono più 'colà dove si puote', altro non rimane da

fare, in odio ai libri schifosi, che occuparsi dei libri generosi e segnalarli ai fascisti.” P. 36

26 – “Per capire il successo degli ‘Indifferenti’, bisogna pensare prima di tutto che gli ultimi romanzi di vero successo erano stati quelli di D’Annunzio, quarant’anni prima. Tutti i movimenti letterati che erano venuti dopo D’Annunzio, da quello della Voce a quello della Ronda, erano stati contrari alla narrativa. (...) “Gli indifferenti” a molti sembrò che riempisse un vuoto e questo spiega perché piacque a critici di scuole assai diverse.” P. 37

27 - “(Moravia) è affascinato dall’Africa da un duplice aspetto: la sua arcaicità, il suo primitivismo, e per il modo in cui essa fa sperimentare la degradazione della modernità, quella civile modernità nella quale siamo immersi.” P. 38

28 – “(...) il commento da qualche tempo ha superato di gran lunga, per la sua molle, il testo cioè l’azione; (...) oppure il pensiero sostituisce addirittura l’azione ed abbiamo i monologhi più o meno ampi, più o meno freudiani”, “tornare indietro, ad un equilibrio che nei tempi passati ha permesso la creazione di tutti i capolavori della letteratura europea.” P. 39

29 - “(...) il mio maestro è stato Dostoevskij... io sono un allievo di Dostoevskij... Dostoevskij è stato per me un modello. Ne ho fatto una malattia. Ancora oggi non riesco a uscire dai suoi schemi.” P. 40

30 – “Sentivo che mi sarebbe stato relativamente facile fare dei personaggi semplici portavoci dei miei sentimenti e delle mie idee.” P. 40

31 - “Io avevo indubbiamente molte cose da dire, (...) ma non volevo assolutamente dir nulla fuori dai canali obbligati dei personaggi” P.40

37 – “Il Vaticano condanna *La noia*”, “La rivista dei Gesuiti, *Civiltà Cattolica*, condanna l’autore degli *Indifferenti*” P. 43

39 - “la compatezza della tragedia”. P. 45

40 – “Volevo scrivere un lungo racconto che avesse una struttura teatrale con unità di tempo, di luogo e con pochissimi personaggi. La mia ambizione era di scrivere una tragedia, invece ne venne fuori un romanzo.” P. 45

41 – “(...) sull’istinto vitale, sul principio del piacere, in essa trionfa il principio della realtà (...)” P. 46

42 - “significa, in sostanza, quel sistema di credenze, di usanze, di abitudini, di gesti aderendo ai quali un individuo si trova a partecipare di una vita collettiva.” P. 47

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

43 - "(...) il Michele de *Gli indifferenti* si conclude là, con *La ciociara*. Non a caso, il protagonista maschile del romanzo l'ho chiamato Michele". P. 48

44 - "Scrisi le prime cinquanta pagine della "Ciociara" nel 1946, prima ancora della "Romana". Poi smisi perché non sapevo come continuare. Mi resi conto che l'estrema vicinanza dell'esperienza vissuta era un impaccio e un ingombro che mi impediva il sereno ripensamento dei fatti e delle figure. Ora è diverso: sono passati dieci anni e quella cronaca violenta e brutale può essere collocata su un piano distaccato e obiettivo." P. 49

45 - "Per conto mio, direi che vita e letteratura sono o dovrebbero essere la stessa cosa" P. 50

46 - "Avrebbe potuto essere Moravia, che è sempre dappertutto" P. 50

47 - "(...) tra sigarette e bottiglie di liquori, Moravia, come scrisse nel *disprezzo*, trovò quel lavoro frustrante (...)" P. 50

52 - "(...) mi servivo del materiale che avevo sottomano. Cioè l'esperienza generica della vita di famiglia che non sapevo di detestare fino a quel punto. P. 55

53 - "Gli Indifferenti", per esempio, non è la storia della mia famiglia, è una specie di sogno in cui si riflette l'esperienza dell'insopportabilità della vita di famiglia quale l'avevo conosciuta. P. 55

57 - "(...) con un saldo intreccio, una dinamica inventiva attraente e uno scavo psicologico dei personaggi, pur sempre in funzione dell'avventura". P. 61

58 - "non è cambiato nulla", "a parte una leggera americanizzazione." P. 62

59 - "Qui assistiamo, pagina per pagina, stupiti al nascere di un ingegno narrativo... Giusto il contrario del vescicante calligrafo, del falso e intossicato bello scrivere... Qui c'è vera prosa. "Gli indifferenti" potrebbero essere un titolo storico. Dopo i crepuscolari, i frammentisti, i calligrafi, potremmo avere il gruppo degli indifferenti. E sarebbero i giovani di vent'anni." P. 62

60 - "Ecco un vero romanzo, ammirevole e repugnante, cinico e moraleggiante... Il romance del nostro tempo" P. 62

62 - "Vorremmo sapere se la gioventù italiana deve leggere i libri di Dekobra, inventore di facili avventure decadenti, di Remarque, distruttore della grandezza della guerra, e di Moravia, negatore di ogni valore umano." P. 63

63 - "Per la prima volta Mussolini colpisce con la censura un giovane scrittore... un giovane che ha il pericoloso privilegio di aver conservato gli occhi" P. 63

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

64 - “*L’imbroglio* non era stato mai sottoposto all’esame di questo Ministero... Fu sequestrato in seguito alla decisione della Commissione per la bonifica libraria” P. 64

65 – “Io credo che la critica italiana... di fronte al romanzo è impreparata, disarmata, goffa e, in definitiva, incomprensiva... In Italia non ci sono mai stati romanzi né buoni né cattivi. Il romanzo gli scrittori italiano lo hanno inteso come un centone, una sbrodolatura, un minestrone, sia autobiografico che scemo... Romanzo-opera di poesia, questa formula non è mai passata per il cervello dei romanzieri italiani. Né quest’altra formula, romanzo-intelligenza obiettiva, ha avuto migliore fortuna... La critica favorì il frammento e la poesia abbandonando le considerazioni sociologiche psicologiche etiche, la visione del mondo del romanzo... Il critico era buono ma l’uomo era sempliciotto... Considero *Gli indifferenti* come primo passo, mi pare di avere ancora molto da dire e sto scrivendo un secondo romanzo...” P. 64

66 - “(...) prosa deve avere un rapporto diretto con le più segrete e inconfessabili facoltà logiche dello scrittore.” P. 65

67 – “Nei documenti di mio padre c’era già il cognome Moravia e anch’io all’anagrafe risulso Adriana Pincherle Moravia. Forse Moravia proveniva da uno zio che era morto senza eredi di nessun tipo, (...) Insomma io ricordo che questo cognome figurava in tutti i nostri documenti. E dunque Alberto non inventò nulla. Così anche il cognome Piccinini che mia madre volle adottare sotto le leggi razziali veniva da una nostra nonna di parte materna. Dal 1927 insomma, dopo quell’articolo Alberto fu per sempre Alberto Moravia.” P. 65

69 – “Ha notevole notorietà nel mondo letterario specie della Capitale il giovane Pincherle Alberto discepolo del noto ex prete Buonaiuti ed autore di un libro dal titolo “*Gli indifferenti*” il cui contenuto acido è nel titolo stesso. Nei riguardi di Pincherle la Regia Questura di Roma, dal 1931 esercita controllo della corrispondenza.” P. 66

70 - “(...) è partito da Napoli su Piroscrafo Rex diretto a Nuova York (...)”, “(...) il noto Pincherle è rientrato nel Regno e attualmente trovasi a Positano.” P. 67

72 - “(...) è cugino del noto fuoriuscito Rosselli Carlo Alberto.” P. 67

73 - “le questioni della sessualità erano tabù e l’unica autorità riconosciuta sull’argomento era Alberto Moravia” P. 67

75 – “I giovani del Sessantotto, e quelli che sono venuti dopo, pensano che il mondo vada cambiato, cambiato con la violenza, ma non vogliono sapere perché, e come cambiarlo. Non vogliono conoscerlo, e dunque non vogliono conoscere se stessi.” P. 69

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

3 – A TEMÁTICA DO EROTISMO NO DISCURSO LITERÁRIO

Neste capítulo, abordaremos o tema do erotismo no discurso literário e seus outros elementos, como o amor e a sexualidade, que se complementam sem se confundirem inteiramente. Desse modo, tornam-se importantes os conceitos propostos por Georges Bataille, em *O erotismo* (1980), que aprofunda a temática erótica como um dos aspectos da vida interior do homem, o qual busca incessantemente fora de si um objeto de desejo. Neste ponto, aprofundaremos o conceito de desejo de completude do ser humano, que, em virtude de uma descontinuidade, concebe na figura do outro um modelo de felicidade. Assim, chamamos à cena, também, Aldo Carotenuto, em *Eros e Pathos: amor e sofrimento* (2005), que pontua a dor e o sofrimento como elementos que acompanham qualquer experiência amorosa.

Além disso, discorreremos sobre os conceitos teóricos de Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), que aponta o amor e a sexualidade como categorias que se entrecruzam com a experiência erótica. Já no que diz respeito ao trajeto histórico e cultural em relação à temática amorosa e erótica na literatura, será feito um estudo desde o amor 'cortês' do século XI, passando pelo amor romântico do século XVIII, até o afastamento do amor idealizado do início do século XX, época da publicação das obras *L'amore coniugale*, *Il disprezzo* e *La noia*.

3.1 – O erotismo, o amor e a sexualidade

Ao focalizarmos o nosso estudo sobre o erotismo, torna-se importante, além de conceituar esse termo, tratar de outras duas categorias, a sexualidade e o amor, que o limitam em uma fronteira muito tênue, ou seja, é difícil estabelecer uma linha que separe esses termos. Octavio Paz afirma que “não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade”, bem como “amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável e impossível”⁷⁶. Buscaremos, assim, traçar as relações que se estabelecem entre esses três elementos, mostrando as suas distinções, bem como as suas aproximações.

Segundo Georges Bataille⁷⁷, o erotismo corresponde a uma forma particular da atividade sexual, comum aos homens e aos animais sexuados. Embora a sexualidade nivele todos os seres vivos, com o fim natural dado pela reprodução dos mesmos, ela foi transformada pelos homens em atividade erótica, independente do objetivo natural da procriação da espécie.

Entretanto, a reprodução, que origina seres descontínuos, uma vez que tantos os seres que se reproduzem quanto os seres reproduzidos são distintos entre si, continua a ser a chave do erotismo. Observa-se que a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas faz também intervir a sua continuidade, pois, conforme destaca o estudioso francês, na reprodução sexual, o espermatozóide e o óvulo, que são seres descontínuos, unem-se, estabelecendo-se entre eles uma continuidade na formação do novo ser.

⁷⁶ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 97.

⁷⁷ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes, 1980, p. 13-14.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

Assim, o novo ser é descontínuo, mas apresenta a nostalgia de uma continuidade, que será buscada incessantemente na experiência do erotismo.

Ocorre, assim, uma tentativa de fusão com o outro que provoca um sentimento de tensão, uma vez que o encontro entre dois seres não ocorre sem atritos. Para Bataille, "(...) entre um ser e outros seres há um abismo, há uma descontinuidade (...). Se o abismo é profundo e não há modo algum de o suprimir, podemos, em comum, todos nós, sentir a vertigem desse abismo."⁷⁸ Observa-se, desse modo, que o ser humano é marcado por uma descontinuidade, uma separação, em que a vida se apresenta como única, pessoal e intransferível para cada indivíduo que busca uma continuidade através da experiência do erotismo. Ainda segundo G. Bataille, a nostalgia da continuidade perdida vai gerar três tipos de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo do coração e o erotismo sagrado.

No erotismo dos corpos, ocorre um desejo de união com o outro no ato sexual. Mas, o erotismo ultrapassa os limites da sexualidade uma vez que existe uma tentativa de autoconhecimento da condição humana. Nessa perspectiva, o indivíduo se desvincula de sua animalidade através desse comportamento perante o sexo, adquirindo uma nova visão de consciência da morte. A sua relação com a morte advém do fato de que o erotismo dos corpos apresenta um significado de violação dos seres que nele participam, ou seja, é uma violação que confina com a morte.

Nesse tipo de erotismo, ocorre uma dissolução do seres, mais precisamente do elemento feminino, que possui um papel passivo com o objetivo de preparar para uma fusão em que os dois seres se confundam. Essa

⁷⁸ Ibidem, p. 14.

dissolução representa a quebra da descontinuidade do indivíduo ou a destruição da estrutura do ser fechado. O estado fechado do ser se opõe ao seu desnudamento, que compreende a etapa seguinte do encontro erótico. É um estado de comunicação que se vislumbra entre os dois indivíduos que procuram uma continuidade que os liberte do isolamento que lhes é característico. Assim, através da nudez, os corpos se abrem em uma tentativa de continuidade que os liberte da individualidade de que são possuidores.

Constata-se, desse modo, que o erotismo está sempre relacionado a uma dissolução das formas constituídas, isto é, das formas da vida social e regular que são a base da ordem descontínua dos indivíduos. Entretanto, essa descontinuidade não desaparece na experiência do erotismo, pois ela é apenas colocada em questão.

No erotismo dos corações, a materialidade dos corpos fica em um segundo plano, pois o sentimento torna-se o principal elemento para o desejo de completude. Embora seja mais leve do que o erotismo dos corpos, uma vez que não existe o predomínio do corpo, esse tipo de erotismo também pode se revelar violento. Esse aspecto perturbador se manifesta na medida em que a paixão, através da promessa de felicidade, não é correspondida pelo outro, gerando a desordem e o sofrimento, pois conforme indica Bataille:

Se aquele que ama não pode possuir o ser amado, pensa, por vezes, em matá-lo, em muitos casos prefere matá-lo a perdê-lo; noutros, deseja a sua própria morte. O que está em causa nesta furiosa ânsia é o sentimento duma continuidade possível apercebida no ser amado. Parece a quem ama que só o ser amado (...) pode, neste mundo, realizar o que os nossos limites proíbem, ou seja, a plena confusão entre dois seres, a continuidade entre dois seres descontínuos...⁷⁹

⁷⁹ Ibidem., p. 20.

Observa-se, desse modo, que o indivíduo busca a pessoa amada em uma tentativa de continuidade e se sente perturbado com a falta deste, preferindo, muitas vezes, a morte. Ou seja, caso o elo que une os dois seres pela paixão seja rompido, prevalece, em alguns momentos, o desejo de morte do outro que representava o objeto de desejo. Isso ocorre, porque, segundo Bataille, o indivíduo acredita que se possuir o ser amado, o seu isolamento, característica da sua individualidade descontínua, cederá lugar a uma vida única com o ser amado.

O terceiro tipo de erotismo apontado por Bataille, o sagrado, está relacionado a diversos tipos de rituais religiosos, que primordialmente faziam uso do sacrifício para buscar uma experiência mística. Pode-se delinear o processo de ruptura da descontinuidade através da vítima que é sacrificada em algumas experiências místicas, como na Índia, "(...) em que a experiência mística é reservada para a idade madura, quando a morte se aproxima, no momento em que faltam as condições favoráveis à experiência real."⁸⁰

O. Paz, também, tece alguns comentários sobre o erotismo e o misticismo, pois, segundo o estudioso "nossa poesia mística está impregnada de erotismo e nossa poesia amorosa de religiosidade"⁸¹. Tanto a experiência mística quanto a experiência erótica, cujo ponto culminante é o orgasmo, são indizíveis, pois se trata de uma sensação que passa da fusão dos opostos ao completo abandono de si próprio. Entretanto, existem algumas diferenças entre as experiências erótica e mística em relação ao objeto, pois, no amor, este é um ser mortal enquanto na experiência mística, é um ser atemporal. Além disso, a comunicação que se estabelece com esse mesmo objeto varia entre

⁸⁰ Ibidem., p. 23.

⁸¹ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 100-101.

eles, pois se aquele que ama vê e toca uma presença, o místico dialoga com o seu Criador.

Esse indivíduo que toca e vê o outro, busca incessantemente o ser amado devido a uma carência, vislumbrando-se o desejo da completude, que estimula o indivíduo a mover-se em virtude da falta de algo que lhe parece essencial. Observa-se, assim, que o desejo de completude é o elemento comum da sexualidade, do erotismo e do amor, visto que age como uma força motriz.

Trata-se de um processo de procura que tem como objetivo a satisfação de uma carência, pois o ser sente-se constantemente incompleto em virtude de uma ausência que subverte o seu equilíbrio emocional. A sensação de incompletude somente será aplacada quando ocorrer a satisfação do desejo. Assim sendo, esse processo é transitório, uma vez que sempre existirá um outro desejo, que retorna em outros alvos, revelando um ciclo que nunca se conclui. Pode-se citar, a fim de ilustrar essa dificuldade de satisfação plena do desejo, uma explicação que Maria Rita Kehl apresenta em seu estudo sobre as paixões:

Não existe objeto que satisfaça plenamente o desejo e é justamente por isso que ele não pára de renascer de cada pequena satisfação, (...) é justamente por isso que a vida é tensão permanente, é movimento permanente; o que não encontro aqui, vou buscar noutro lugar; se não encontro o absoluto, sigo perseguindo tudo o que se aproxima das minhas representações de perfeição..⁸²

⁸² CARDOSO, Sérgio et al. A psicanálise e o domínio das paixões. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985. p. 477.

Aldo Carotenuto⁸³, também, comenta essa dificuldade de satisfação do desejo, uma vez que o indivíduo busca no outro uma completude que nunca será plena. Embora tenha o seu desejo correspondido, a sua necessidade de completude é tão grande que não será satisfeita por nenhuma experiência. Trata-se de uma luta que tem como objetivo captar o que escapa, revelando a ausência do outro. Esse fato se verifica porque toda relação apresenta a possibilidade da perda da pessoa amada e a constatação de um vazio que nunca será abolido.

O desejo humano, segundo o ensaio *Além do princípio de prazer*, de Sigmund Freud⁸⁴, está calcado no psiquismo humano, onde os instintos primordiais do indivíduo se dividem em instinto de vida ou sexual e instinto de morte ou do ego. O primeiro, também chamado de *Eros*, comanda a libido e a sexualidade, o segundo, também conhecido como *Thanatos*, volta-se para a imobilidade e quietude. O instinto de morte comanda o instinto destruidor e agressivo próprio do ser humano, que, quando fora de controle, pode direcionar esse instinto hostil para os outros ou para o próprio indivíduo.

Nesse ensaio, Freud revela, ainda, que existem dois princípios que se complementam e se contrapõem em todo ser humano, que é o de realidade e o de prazer. O princípio de prazer opera de modo a afastar o sofrimento e o desprazer para o indivíduo, lançando para fora de si tudo que possa ser fonte desse desprazer. Desse modo, surge um *ego* que procura prazer e que sofre, ao mesmo tempo, com o mundo exterior que se revela ameaçador e estranho. O homem descobre traumáticamente que não pode satisfazer os seus instintos primários e um novo princípio de funcionamento mental, o princípio de

⁸³ CAROTENUTO, Aldo. *Eros e Pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 55-56.

⁸⁴ FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 2003, p. 10-14.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

realidade, ganha ascendência sobre o princípio de prazer. Na superação desse princípio pelo de realidade, o ser humano percebe que deve renunciar ao prazer momentâneo, que é incerto e destrutivo, em nome de um prazer adiado, que é restrito, porém garantido. Segundo Herbert Marcuse⁸⁵, o indivíduo, sob o princípio de prazer, torna-se um sujeito consciente na medida em que aprende a examinar a realidade, tentando obter o que é útil sem prejuízo para si e para o seu meio. Trata-se de um princípio que possibilita ao homem a distinção entre bom e mau, útil e prejudicial.

Nessa perspectiva, os instintos de autopreservação do ego operam no sentido da substituição do princípio de prazer pelo de realidade, embora aquele não abandone a intenção de obter prazer. Nesse caso, ocorrem um adiamento da satisfação e uma tolerância temporária do desprazer como uma etapa para a obtenção final do prazer. O princípio de realidade tenta refrear a satisfação dos desejos que o princípio de prazer busca compulsivamente. Assim, observa-se uma grande luta entre esses dois princípios, uma vez que a busca pelo prazer causa uma grande instabilidade, em que o indivíduo deve se expor e se revelar para o outro. Por isso, o ser humano prefere trocar ou adiar a realização do desejo em detrimento de uma estabilidade ou de uma segurança.

A satisfação do desejo implica a ruptura das regras, pois o desejo provoca uma vontade de ultrapassar os limites. Além disso, o ato de desejar pode provocar um mal e uma dor para um grande número de pessoas, fazendo que o indivíduo seja refreado na sua busca de satisfação. Ou seja, ele deve

⁸⁵ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 35-37.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

respeitar as regras, conhecendo os seus limites em relação ao grupo que o cerca, caso contrário, pode causar um sofrimento para a sua comunidade.

Freud assinala, ainda, que o princípio de prazer está relacionado ao propósito da vida humana, que corresponde à busca da felicidade. Porém, as normas do mundo não são favoráveis a esse projeto, uma vez que a felicidade experimentada pelo indivíduo é resultado de um estado de prazer de contraste em uma situação e não devido a um determinado estado de coisas. Verifica-se, desse modo, que as chances do ser humano ser feliz são restringidas, permitindo-lhe a sensação de felicidade pelo fato de não estar sofrendo.

O relacionamento entre os indivíduos é uma das causas do sofrimento ou da infelicidade sentida pelo ser humano. É nesse ponto que Freud sustenta que a civilização é, em grande parte, responsável por todas as desgraças que acontecem ao homem e que esse seria mais feliz se a abandonasse e retornasse às condições primitivas. Essa afirmação freudiana é fundamental para o entendimento do conceito de civilização no século XX:

(...) a palavra 'civilização' descreve a soma integral das realizações e regulamentos que distinguem nossas vidas das de nossos antepassados animais, e que servem a dois intuitos, a saber: o de proteger os homens contra a natureza e o de ajudar os seus relacionamentos mútuos.⁸⁶

O motivo principal de a civilização ser a responsável pelo sofrimento humano se verifica em virtude desta regular os relacionamentos mútuos dos homens, pois, caso contrário, esses relacionamentos ficariam sujeitos à vontade do indivíduo mais forte que decidiria conforme os seus instintos. Ocorre, assim, a substituição do poder do indivíduo pelo poder de um grupo

⁸⁶ FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p. 109.

maior, a comunidade, que caracteriza a civilização. O homem deve, então, contribuir para esse resultado através do sacrifício de seus instintos, o que gera um sofrimento para ele.

Uma técnica utilizada pelo ser humano para afastar esse sofrimento corresponde à sublimação dos instintos, ou seja, ocorre uma reorientação desses instintos de maneira que preencham a frustração do mundo externo. Os instintos são direcionados para outros meios, como o trabalho psíquico e intelectual, em que ocorre certa produção de prazer. Nesse caso, a satisfação dessas fontes não ocasiona uma proteção contra a infelicidade, mas um apaziguamento da busca incessante de prazer. Observa-se, então, que a sublimação foi imposta aos instintos pelo mundo externo.

Apesar desses fatores adversos da civilização ao propósito de felicidade, o homem não abandona as suas tentativas de tornar-se feliz, buscando a satisfação de uma maneira ou de outra. Desse modo, cada ser humano descobre o caminho que lhe proporciona felicidade, quer através dos seus relacionamentos emocionais, quer pelos seus processos internos, quer pelo mundo externo. Em alguns casos, o homem eleva o amor ao centro de tudo, buscando toda satisfação em amar e ser amado, sentindo-se indefeso e infeliz caso perca o objeto amado ou o seu amor. Isso ocorre porque o indivíduo descobriu que o amor sexual lhe proporcionava uma intensa satisfação, fornecendo-lhe um modelo de felicidade. Desse modo, ele busca o caminho das relações sexuais, em que o erotismo se torna o ponto central. Verifica-se uma dependência do homem em relação a um objeto do mundo externo, que é o ser amado, e o seu possível sofrimento caso seja rejeitado ou traído por esse objeto amoroso.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

3.1.1 – Erotismo versus sexualidade

Como foi tratado anteriormente, algumas vezes, o indivíduo busca a sua satisfação na atividade sexual, sendo o erotismo o ponto central. Em relação a esses dois elementos, o erotismo e a sexualidade, Paz afirma que apesar de pertencerem a um mesmo universo vital, o ato erótico e o ato sexual se interpenetram sem se confundirem inteiramente. Ou seja, o erotismo se origina da sexualidade, porém ultrapassa o ato puramente sexual, visando ao prazer como um fim em si mesmo. O erotismo é sexualidade transfigurada, ou seja, não é uma mera sexualidade animal, por se tratar de uma representação humana.

A sexualidade se afirma como uma energia primordial niveladora de todos os seres vivos, cuja finalidade se volta para a reprodução natural da espécie. Instintiva, subversiva, primitiva, a sexualidade, que pode ser comparada mitologicamente a Pã, é uma força fecundante da natureza, onde homens e animais se equiparam, através de uma energia vital. A figura mitológica de Pã é descrita como um ser metade homem e metade animal, possuidor de um torso humano, cabeça e pés com pelos negros, cujo caráter assustador gerou a origem do termo “pânico”. Ele se identificava com a energia sexual e a fecundidade, na qual a dor e o prazer se complementam. Observa-se, desse modo, que o sexo torna-se um ponto de intersecção entre o ser humano e a natureza, em que reinam impulsos primitivos e incontrolláveis. O sexo, assim como o deus Pã, simboliza a criação e a destruição.

Enquanto a sexualidade apresenta a função reprodutiva, o erotismo, apesar de ser sexo em ação, desvia-se ou nega essa função, suspendendo a

finalidade da função sexual. Na atividade sexual, o prazer se presta à procriação, já nos rituais eróticos, o prazer tem finalidades diferentes da reprodução, ou seja, é um fim em si mesmo.

Outra diferença que pode ser observada em relação ao erotismo e ao sexo é que o primeiro apresenta uma infinita variedade de formas, que se manifestam em todas as épocas e em todos os lugares, enquanto o segundo é sempre o mesmo. Em outros termos, por se tratar de uma invenção e de uma variação incessante produzida pelo homem, o erotismo varia conforme o período histórico e cultural da sociedade.

O. Paz revela, ainda, que o sexo é mais antigo, mais amplo e básico que o erotismo e o amor. Trata-se de uma fonte primordial, da qual derivam o erotismo e o amor. Desse modo, o erotismo é transformado em uma metáfora da sexualidade, ocorrendo uma tentativa de fusão com o outro ser e de um retorno a uma unidade perdida. Trata-se de uma busca psicológica, em que o ser humano sai de si próprio em busca do outro, para unir-se de novo ao que parecia perdido. É o querer humano de sair de si próprio em busca do outro, mesmo que este seja simbólico, imaginário ou passivo, numa forma de conhecer-se frente a um espelho. Observa-se, desse modo, que existe uma vontade de unir o que é fragmentado, em que o erotismo atua como fusão e ruptura. Ruptura porque o ser se desprende de si mesmo em busca de uma fusão com o outro indivíduo.

Freud⁸⁷, ao tratar sobre a sexualidade, afirma que o ser humano não queria se afastar do seu objeto sexual, ocorrendo, a partir desse instante, a fundação da família. Entretanto, a civilização ameaça o amor com várias

⁸⁷ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p. 79.

restrições, pois esse sentimento se coloca em oposição aos seus interesses. Em nome do progresso da humanidade, a civilização extrai da sexualidade uma grande quantidade de energia psíquica para o trabalho. Observa-se uma incompatibilidade entre o amor e a civilização, em que esta restringe a vida sexual através de *tabus*, leis e costumes que impõem restrições ao homem, como, por exemplo, a restrição à escolha do objeto sexual no sexo oposto e à monogamia. A civilização somente permite a união entre um homem e uma mulher, uma vez que não existe uma outra maneira de propagação da raça humana, não sendo favorável à sexualidade como fonte de prazer. Desse modo, a vida sexual do ser humano apresenta-se muito prejudicada, pois os relacionamentos que se afastarem da norma são vistos como transgressões.

No ensaio de Paz, também vem destacado o caráter subversivo da atividade sexual, que, ignorando qualquer tipo de preceito, como, por exemplo, o de classes sociais e de hierarquias, constitui uma ameaça para a sociedade. Trata-se de um instinto que, se não controlado, pode subverter as relações na sociedade, pois o homem é o único ser vivo que não dispõe de uma regulação fisiológica e automática sobre a sua sexualidade. Entretanto, sem sexo não existiria a sociedade, pois a espécie humana não procriaria. Por isso, foi necessária a criação de regras, como as proibições e os *tabus*, como também, estímulos e incentivos, que canalizassem esse instinto para proteger a sociedade dos seus excessos. Desse modo, essas regras controlam os excessos da sociedade, mas, simultaneamente, garantem a procriação da espécie humana.

É nesse aspecto que se revela uma das finalidades do erotismo que “defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, mas também nega a função

reprodutiva.”⁸⁸ O erotismo apresenta, assim, um caráter duplo, ou seja, é permissivo por sua própria natureza e repressivo, pois deve domar o sexo para inseri-lo na sociedade. Várias são as regras e as instituições com o objetivo de controlar o sexo, desde o *tabu* do incesto ao contrato de casamento, da castidade às leis sobre os bordéis, revelando um duplo caráter, que é o da abstinência e o da permissividade. Em outros termos, a estabilidade da sociedade depende, em grande parte, do diálogo contraditório entre esses elementos, pois não se pode negar completamente a atividade sexual, mas controlá-la através de regras.

O sexo, que a princípio possui a força da unidade, a partir do período medieval, passa a pertencer a um universo profano. Franco Jr. comenta que:

O sexo como algo contrário ao sagrado tornou-se, desde o século XI, uma concepção presente não apenas entre autoridades eclesiásticas. Daí a exigência do celibato clerical, como também em alguns setores leigos. A cerimônia de casamento se dava no pórtico da igreja, isto é, fora do templo, “pro fanum”. Depois é que se entrava na igreja para a bênção nupcial e a missa. Apenas depois que o sacramento retirasse algo da pecaminosidade das futuras relações entre aquelas pessoas.⁸⁹

Vale lembrar que a igreja medieval aceitava o sexo somente com a finalidade de procriação, pois a atividade sexual pontuava uma desordem e um enfraquecimento do espírito. O corpo, assim, apresentava um caráter inferior, uma animalidade incontrolável e, conseqüentemente, um despertar do maligno, segundo a visão eclesiástica. Recai sobre o corpo uma forte repressão do desejo, provocando, de certa forma, um efeito contraditório: o forte domínio dos impulsos sexuais através da castidade e do controle sobre o casamento.

⁸⁸ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 17-19.

⁸⁹ FRANCO Jr., Hilário. *As utopias medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 83.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

Entretanto, apesar da intransigência da moral da Igreja, o conceito de sexualidade para a coletividade ainda remetia à possibilidade de recuperação do seu par ideal e, também, para reencontrar a unidade perdida.

Etimologicamente *sexus* vem de *sectio*, “corte”, “separação”, ou seja, é aquilo que revela a ruptura do todo inicial. Mas através do qual se busca a re-união. É assim o reencontro da identidade humana. Da unidade (...) ⁹⁰

Ou seja, existe o desejo de reunião através do ato sexual, sacralizando-o por meio de várias leituras míticas. Pode-se recorrer ao mito do andrógino, que trata que, no início dos tempos, era dotado de órgãos duplos. Esses seres resolveram, um dia, atacar o Olimpo, e os deuses, como resposta, decidiram se vingar, dividindo os homens em metades. A partir desse momento, eles passaram a vagar pela Terra procurando a sua outra metade, revelando o eterno desejo dos indivíduos de reencontrar a outra parte perdida. Através desse mito, pode-se explicar a incompletude do ser humano, que, insaciavelmente, busca a sua outra metade, pois sem o outro o seu desejo nunca será satisfeito ⁹¹.

O. Paz ⁹² revela que as sociedades sempre passaram por períodos de castidade ou continência seguidos de outros desenfreados, como acontece com a Quaresma, em que o homem controla os seus instintos, e o Carnaval, quando todo o excesso é permitido. Também, a Antiguidade e o Oriente tiveram esses períodos de permissividade, como o bacanal e a orgia, e de abstinência, como as procissões cristãs de desagravo e o Ramadã dos

⁹⁰ Ibidem, p. 84.

⁹¹ PLATÃO. O Banquete. In: *Apologia de Sócrates. O Banquete*. Trad.: Jean Melville. São Paulo: Martins Claret, 1994, p. 119-126.

⁹² PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 110-111.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

muçulmanos. Nas sociedades modernas, o mandamento religioso e cíclico de abstinência cedeu lugar a uma prescrição de ordem individual, recorrendo, muitas vezes, à autoridade da ciência e da higiene. Se, em tempos remotos, era o temor à divindade ou o respeito à lei ética que garantiam o período de abstinência, no século XX, é o medo de doenças transmissíveis sexualmente que apresenta um caráter regulador em relação à atividade sexual da sociedade.

O estudioso destaca que o ideal de uma castidade ou de uma permissão incondicional, muitas das vezes, não pode se realizar. A castidade da freira está sempre ameaçada pelas imagens que aparecem nos seus sonhos, enquanto o libertino pode apresentar períodos de saciedade ou passar por fases de impotência. Podemos citar as palavras do estudioso: “Uns são vítimas, durante o sono, do abraço quimérico dos incubos e súcubos; outros estão condenados, durante a vigília, a atravessar os páramos da insensibilidade.” Assim, sendo realizáveis ou não, os ideais de castidade ou libertinagem podem ser coletivos, como no caso da sociedade, ou individuais, como no caso dos religiosos ocidentais, e se inserem na economia vital do grupo social.

Além dessa distinção entre o erotismo e a sexualidade, existe uma outra que pode ser pontuada, que é aquela em relação ao amor. Essa reflexão se faz necessária, visto que esses dois elementos, a sexualidade e o amor, estão estreitamente relacionados ao erotismo.

3.1.2 – Erotismo *versus* amor

Além da distinção entre erotismo e sexualidade, pode-se acrescentar outra em relação à atividade erótica e ao amor. Este último se caracteriza pela escolha por uma única pessoa, enquanto aquele corresponde a uma aceitação. Paz define o amor ao estabelecer que:

(o amor) é atração por uma única pessoa: por um corpo e alma. O amor é uma escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo.⁹³

Observa-se, nesses termos, a conciliação entre corpo e alma, que dá forma ao sentimento amoroso. O encontro entre duas pessoas que se escolhem para viver uma experiência limítrofe, reunidos em uma cumplicidade de almas, ocorre em épocas diversas. O amor redimensiona a veneração pelo corpo e pela alma da pessoa amada. Assim, corpo e alma fundem-se em um só sentimento, que é único.

Entretanto, às vezes, é difícil estabelecer a diferença entre o amor e o erotismo, como, por exemplo, na relação que unia Paolo e Francesca, descrita por Dante Alighieri (1265-1321), na *Divina Commedia*. As duas personagens tinham consciência da traição que fora motivada por um desejo e sofriam juntos sua pena, não podendo e nem querendo se separar, o que revela o amor que os unia. Eles infligiram um dos elementos constitutivos do amor, que é o da exclusividade, ou seja, o ser que ama quer unicamente uma pessoa e lhe pede dedicação e afeto exclusivos. Mas, Francesca cometera um

⁹³ Ibidem, p. 34.

adultério grave ao trair o marido com Paolo, seu cunhado, revelando um erotismo que marcava a relação dos amantes.

É interessante destacar a distinção existente entre o sentimento amoroso e a idéia do amor adotada por uma sociedade em determinada época. O sentimento amoroso está presente em todos os lugares e tempos, em que se verifica uma atração por uma única pessoa entre várias. Quando a reflexão sobre esse sentimento amoroso se converte em ideologia de uma determinada sociedade, ou seja, quando se trata de uma ética e de uma estética de um grupo de pessoas, tem-se uma *cortesía*. Esse termo foi adotado no período medieval e designava a arte de viver e de morrer de um grupo reduzido de nobres feudais. A *cortesía* não era privilégio de todos, pois constituía um saber e uma prática, em que o indivíduo deveria “aprender a sentir, falar e, em certos momentos, calar-se”⁹⁴. Mais oportunadamente, ainda neste subcapítulo, discorreremos sobre o amor cortês, bem como suas características, apontando sua influência na literatura amorosa.

Existe, ainda, um caráter da experiência amorosa que se manifesta na sua contradição, por se tratar de uma atração involuntária experimentada pelos amantes. Ou seja, a atração que possibilita o encontro entre dois indivíduos é involuntária e, ao mesmo tempo, revela uma voluntária aceitação dessa atração. Trata-se de duas condições contraditórias que estão estreitamente relacionadas entre si, inconsciência e escolha, destino e liberdade, que são experimentadas pelos amantes.

Paz elenca três elementos característicos do amor moderno, a saber: a escolha, a liberdade dos amantes; o desafio, o amor como uma transgressão;

⁹⁴ Ibidem, p. 35-37.

e, finalmente, o ciúme. O primeiro já foi tratado nos parágrafos anteriores, quando discorreremos sobre o caráter contraditório do amor; já os outros dois elementos merecem algumas reflexões. A transgressão advém do obstáculo encontrado pelos amantes no percurso de suas histórias, assumindo a forma de um verdadeiro combate a ser travado pelos amantes e seus opositores. O amor vem, na maioria das vezes, marcado por uma interdição e infração, pois os casais quase sempre se deparam com algum impedimento e devem enfrentar alguma proibição, gerando, assim, a violação de uma regra. Esse aspecto pode ser observado já na poesia do amor cortês, na qual o amante encontrava um obstáculo que era a distância de ordem geográfica, social ou espiritual, em relação a sua dama. O amor nascia nas cortes feudais, em uma sociedade com contornos hierárquicos, em que o indivíduo pertencente à determinada classe social não podia ascender à outra classe. Por isso, a poesia do amor cortês vem impregnada de uma dupla violação ao código feudal, pois a dama devia ser casada e seu apaixonado pertencer a uma categoria inferior. Com o passar do tempo, as proibições derivadas da categoria social se atenuaram, porém não desapareceram completamente. Paralelamente ao obstáculo social, há aquele de ordem econômica, em que a riqueza e a pobreza podem, algumas vezes, determinar as relações amorosas entre os indivíduos.

O terceiro elemento apontado por Paz como característico da experiência amorosa, o ciúme, está presente, por exemplo, em *Otelo*, de William Shakespeare (1564 – 1616). Nessa obra, misturam-se dois tipos de ciúme, o amor a Desdêmona e a ira do homem ofendido. O sentimento

despertado por seu rival, Iago, que disse a Otelo que Desdêmona o traía, fez que Otelo, marcado pelo ciúme, matasse a esposa e se suicidasse em seguida.

Otelo amava sua esposa e não pode suportar a idéia de que era traído pelo seu objeto amoroso. Sobre esse aspecto, Carotenuto⁹⁵ explica, em seu estudo sobre o erotismo e o amor, que a presença do ser amado é tão importante que aquele que ama apresenta um sentimento de plenitude, tendo a impressão de ter vivido até o momento do encontro um estado de privação. O ser que desperta esse sentimento se revela insubstituível e “inclassificável”, ou seja, o objeto de desejo para aquele que ama possui segredos e fascínio. É o mistério desse objeto que está revestido de uma fascinação, que o torna indefinível, não se deixando reduzir ou vulgarizar. Ao mesmo tempo em que tenta desvendar o mistério que o envolve, a pessoa enamorada não quer abandonar completamente a ilusão que deslumbra e envolve o seu amor. Assim, o objeto desejoso se revela desconhecido, gerando medo:

Mas o que é desconhecido em geral provoca medo. Eu gostaria de sublinhar como este e a dimensão amorosa estão sempre juntos; um sinal do nosso estar enamorados é a sensação de medo que temos diante do amor, e se não experimentamos também angústia com aquilo que está sucedendo provavelmente não amamos.⁹⁶

Além do medo que advém do mistério que envolve o objeto amoroso, o indivíduo que ama se dá conta de que a sua felicidade depende desse mesmo objeto. Ocorre, assim, um abandono e uma entrega a uma outra pessoa, revelando a vulnerabilidade que se encerra na experiência amorosa. Nesse aspecto, o ensaísta destaca que o amor revela uma ambivalência, pois,

⁹⁵ CAROTENUTO, Aldo. *Eros e Pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 29-31.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 44.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

apesar de consciente do risco de amar, o indivíduo vive e deseja o objeto amoroso, e, ao mesmo tempo, apresenta um sentimento de repulsão, porque sente medo dessa experiência.

É interessante ressaltar que, na relação amorosa, a pessoa que ama está fascinada pela promessa que o outro representa. Trata-se de um processo em que o indivíduo que ama é seduzido pela imagem que ele próprio criou do outro, evocando uma ilusão. Carotenuto afirma que na sedução, “não existe ninguém, o outro passa a ser algo que ativou o meu mundo sob o estímulo das minhas necessidades.”⁹⁷ A sedução ocorre porque aquele que seduziu é a imagem daquele que se deixou seduzir, revelando uma ilusão criada pela imaginação de quem foi seduzido. Assim, observa-se que a pessoa que seduz não é a mesma que é vista por quem se deixa seduzir. No processo de sedução, o indivíduo que é seduzido atribui conteúdo e significado para aquele que lhe seduz, projetando a sua imagem interna no outro. O processo de sedução também está relacionado à sexualidade, uma vez que se trata de uma escolha pessoal por um objeto amoroso que se torna significativo e importante para quem o escolheu e não para as outras pessoas.

A sedução acompanha o percurso de vida do homem, pois desde o seu nascimento, a criança tenta obter da mãe o seu carinho, através das suas feições infantis, ou seja, tenta seduzir quem lhe está próximo. Esse processo se alonga através da existência, em que os indivíduos tentam se conquistar reciprocamente. Mas, é na dimensão amorosa que a sedução é mais evidenciada, mais especificamente, no erotismo.

⁹⁷ Ibidem, p. 68.

3.2 – A representação poética do erotismo na literatura italiana

A representação do erotismo e das suas categorias na narrativa, como o amor e a sexualidade, pode ser vislumbrada desde os textos de Platão, mais precisamente em *O Banquete*, que reúne vários discursos sobre o amor relatados por sete comensais. Segundo Paz, Platão foi o primeiro filósofo do amor, revelando, assim, que a história da poesia é inseparável daquela que é a do amor. A influência do filósofo sobre a ideia do amor ainda dura, principalmente sobre a sua ideia de alma, uma vez que sem esta não existiria a filosofia ocidental sobre o amor. Entretanto, apesar de a concepção de alma ser central na filosofia do amor platônico, não se apresenta do mesmo modo em Dante Alighieri e Francesco Petrarca, questão que será discutida, ainda, neste capítulo.

Os discursos proferidos em *O Banquete* nos possibilitam conhecer as ideias e as opiniões a respeito do amor como, por exemplo, aquele proferido por Aristófanes sobre o mito do andrógino original, já tratado anteriormente. Nesse relato, temos o mito da origem do homem, que implica no encontro de corpos.

É no discurso de Sócrates que vem expressa a concepção de Platão sobre os pontos centrais em relação à representatividade dos indivíduos na sociedade. Na obra *O Banquete*, ocorre um fato inusitado para uma época que conferia um espaço restrito à mulher, que é a conversa relatada pelo filósofo com uma sacerdotisa estrangeira. Esta revela que Eros não é homem nem é deus e, sim, um demônio que vive entre os deuses e os mortais, cuja missão é transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens, o que vem dos

deuses e unir os seres humanos. É um espírito que é filho da pobreza e da abundância, o que revela o seu caráter intermediário, buscando a riqueza para distribuí-la entre os homens.

Esse discurso nos revela que o amante, movido pelo desejo, busca a beleza das formas humanas, revelando, assim, que o amor nasce pela visão da pessoa bela. Paralelamente ao desejo da beleza, o amor busca sempre o melhor para poder tê-lo e gozá-lo para sempre, ou seja, almeja uma felicidade duradoura. Entretanto, esse estado permanente de felicidade é perene, o que revela a carência que acompanha o ser humano.

Além do desejo pela beleza, a reprodução é um outro componente do sentimento amoroso, pois muitos querem se perpetuar. Na concepção platônica, existem duas formas de reprodução, a do corpo e a da alma. A primeira ocorre durante o encontro entre os apaixonados pela beleza, já a segunda, verifica-se quando uma alma transmite à outra ideias e sentimentos que perduram para sempre.

A ideia de alma diferente do corpo, conforme destaca Paz, foi sistematizada e convertida em um dos eixos do pensamento platônico⁹⁸. Na obra de Platão, a alma, que era imortal e prisioneira de um corpo mortal, um dia retornaria a um plano superior, enquanto o corpo voltaria a ser uma matéria sem forma. De tal modo, primava-se pela admiração de um belo corpo, pois assim o indivíduo ascenderia até a contemplação do bem supremo. Verifica-se, desse modo, que esse corpo que é observado e admirado é apenas um objeto, não possuindo voz nem sentimentos próprios, pois não deveria apresentar nem manifestar nenhum tipo de sentimento em relação ao outro. Observa-se, que o

⁹⁸ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p.40-42.

amor, para aquele que ama, serve para a purificação da alma pela visão do que é belo.

Convém esclarecer que esse tipo de relação amorosa, baseada na contemplação do belo, verificava-se entre um homem mais velho e um rapaz mais jovem, no qual o primeiro, além de desempenhar o papel ativo em matéria de sexo, era respeitado devido a sua sabedoria e experiência; ao segundo, cabia a possibilidade de ser admirado pela sua virilidade, força, beleza e alegria de viver. Ao chegar o tempo apropriado, ambos deveriam se casar com mulheres e construir famílias, tornando-se somente grandes amigos.

Vale destacar a condenação dos poetas clássicos em relação ao amor, pois viam nesse sentimento uma ameaça contra a tranquilidade da alma, enquanto os alexandrinos e os romanos o exaltavam, apesar de conhecerem os efeitos negativos desse sentimento sobre o homem. Nessa época, as mulheres passaram a ocupar um lugar de relevo nas grandes cidades, como em Roma e Alexandria. A figura feminina apresenta uma situação de destaque tanto na República quanto no Império, uma vez que são comuns os episódios da história romana em que mães, esposas, filhas e amantes estejam presentes ao lado de um orador, de um guerreiro, de um político ou de um imperador. Essas mulheres eram livres por seu nascimento, seus meios e seus costumes. Desse modo, elas tinham liberdade para aceitar ou rejeitar seus amantes, sendo donas de seu próprio corpo e de sua alma. É por isso que Paz afirma que a pré-história do amor no Ocidente tem sua origem em Alexandria e Roma, por volta do século III, pois “a emergência do amor é inseparável da emergência da mulher. Não há amor sem liberdade feminina.”⁹⁹

⁹⁹ Ibidem, p. 66-67.

Surge, nessa época, um indivíduo que apresenta uma liberdade íntima até então desconhecida. Esse indivíduo não se preocupa com os deveres políticos, exaltados por Platão e Aristóteles, mas busca a sua felicidade pessoal à margem da sociedade. Os poetas romanos declaravam que não serviam a uma milícia que guerreava por questões civis ou para conquistar terras distantes e, sim, a *militia amoris*. Ou seja, eles preferiam cantar as peripécias proferidas em nome do amor do que as batalhas marcadas pela violência, características da época clássica. Assim, enquanto o cidadão de Alexandria ou de Roma exaltava a experiência amorosa, desafiando a sociedade e suas leis, o cidadão grego condenava o amor como uma servidão.

É neste aspecto que Paz nos chama a atenção para a concepção do amor e do erotismo engendrada pelos gregos e a que é conhecida desde a Provença do século XII. Enquanto os poetas gregos ignoravam os sentimentos do seu objeto desejoso, vendo neste apenas uma possibilidade de ascensão do filósofo a algo superior, a concepção que nos foi legada desde a Provença atribui um valor maior ao objeto de desejo, que possui poder de decisão, podendo aceitar ou rejeitar esse sentimento. O estudioso acrescenta que algumas manifestações do amor, como a idealização do adultério, o suicídio e a morte, seriam impensáveis dentro da concepção platônica sobre o amor. Alguns amores sublimes, como o de D. Alighieri por Beatriz ou o de F. Petrarca por Laura, em que se verifica o culto à mulher, “pareceriam a ele (Platão) doenças da alma.”¹⁰⁰

¹⁰⁰ Ibidem, p. 44-45.

Para Platão, o amor não corresponde propriamente a uma relação entre duas pessoas, pois, o caminho de ascensão é solitário, não existindo diálogos nem comunicação entre os amantes. Não se trata do amor como o concebido hoje, em que o outro também é sujeito, possuindo vontade e sentimentos próprios.

Paz¹⁰¹ destaca que essa preponderância do tema amoroso nas obras literárias faz evidenciar que este tem sido, ao longo dos séculos, o tema central da sociedade do Ocidente. A ideia do amor é histórica e surge onde existem circunstâncias sociais, históricas e intelectuais, convertendo-se, às vezes, em uma reflexão que traduz a ideologia de uma sociedade. O século XII, por exemplo, presenciou o nascimento da Europa e viu surgir uma das grandes criações da civilização ocidental, que foi a ideia do amor como forma de vida. O amor 'cortês' foi, assim, uma invenção dos poetas como resultado de uma aspiração daquela sociedade. Brotou, assim, uma cultura do amor que floresceu em um ambiente fechado e aristocrático, cuja literatura retratava as histórias de amor que surgiam dentro da nobreza feudal.

Nas próximas seções, para uma melhor reflexão sobre a representação poética do erotismo na literatura, estabelecemos uma divisão temporal para nos auxiliar nesse percurso. É interessante destacar que não se trata de uma divisão hermética, uma vez que traços de determinada fase podem estar presente na fase seguinte.

¹⁰¹ Ibidem, p. 93-95.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

3.2.1 – A idealização do amor

Como foi visto anteriormente, a cortesia ou o amor ‘cortês’ era o termo utilizado durante a Idade Média para designar um grupo de poetas que pregavam um modo de vida, uma arte de viver e de morrer de uma sociedade reduzida do Sul da antiga Gália. O. Paz¹⁰² revela que esse termo refletia a diferença consagrada na época entre *villa* e *corte*, pois, enquanto o primeiro, a amor *villano*, correspondia ao amor como copulação e procriação, o segundo, o amor ‘cortês’, era um sentimento mais elevado e característico das cortes senhoriais. Esse tipo de amor foi denominado pelos poetas como *fin’amors*, que significava amor refinado e purificado, uma vez que se tratava de um amor que não tinha como objetivo o prazer carnal nem a reprodução.

Os poetas do amor ‘cortês’ compartilhavam os mesmos valores e criaram um código de amor que dava voz à paixão dos amantes, cujas formas básicas ecoaram por muitos séculos no Ocidente. Segundo Arnold Hauser¹⁰³, até mesmo a senhora amada era exaltada e descrita com as mesmas qualidades e o mesmo valor estético, revelando, muitas vezes, um ideal de amor abstrato. Esse tipo de poesia, que não era escrito em latim, pois os poetas queriam ser entendidos pelas suas destinatárias, suas musas, retratavam o amor entre um cavaleiro por uma dama nobre, que poderia ser uma princesa ou a esposa de algum príncipe. Além disso, os poemas deveriam ser acompanhados por uma música, o que revela um ambiente aristocrático e refinado, composto por homens e mulheres da nobreza. Observa-se, assim, uma grande novidade para a época em relação à concepção platônica, pois, na

¹⁰² Ibidem, p. 70-73.

¹⁰³ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 218.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

sociedade representada em *O Banquete* há pouca participação feminina, por se tratar de festas de libertinos, de cortesãs e de mulheres de vida livre, enquanto na literatura do amor cortês, a presença feminina é fundamental, participando como sujeito e interagindo com a figura masculina.

Apesar de ter nascido em uma sociedade cristã, esse tipo de poesia não se adequava aos ensinamentos da Igreja, opondo-se a muitos de seus dogmas. Esse afastamento aos ensinamentos da religião oficial criou uma recusa por parte da Igreja diante do amor, pois, desde o início, esta já via com inquietação e até reprovava a filosofia do amor cortês.

Um dos motivos da condenação do amor cortês por parte da Igreja era em relação ao casamento, que, para essa instituição, constitui um dos sacramentos ordenados por Deus, conforme capítulo sete, versículo dois, do livro de I Coríntios da Bíblia: “mas, por causa da prostituição, tenha cada homem sua própria mulher e cada mulher seu próprio marido.”¹⁰⁴ . Os seguidores do amor cortês viam o casamento como uma obrigação que escravizava a mulher e eram favoráveis ao amor fora do casamento, desde que não fosse apenas um encontro carnal entre os amantes. A Igreja Apostólica Romana não só era contra o adultério, como também reprovava a união que não tivesse como objetivo a procriação, enquanto o amor cortês era indiferente a essa finalidade. Observa-se, nessa filosofia do amor, uma busca e uma exaltação do encontro com o amante.

Um outro aspecto que causava a desconfiança da Igreja era em relação à elevação da mulher, que de súdita passava a ser senhora e, o seu amado, o vassalo. A religião oficial condenava essa deificação da figura

¹⁰⁴ Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 162.

feminina como pecado mortal, pois o amor deveria ser concedido, nesses termos, somente a Deus. Essa relação entre a senhora e o seu vassalo era resultado da realidade característica do regime feudal, pois assim como o vassalo que serve ao seu senhor, também o amante serve a sua amada. A mulher, que em outros tempos estava dependente da vontade arbitrária da família e do marido, adquire, nessa época, uma posição de destaque na sociedade feudal. A. Hauser¹⁰⁵ indica o acesso à educação das mulheres e a nova lei que permitia que uma mulher herdasse o trono como indícios que acenavam o crescente prestígio feminino naqueles anos.

Assim, a concepção de amor dos poetas de então refletia a sua sociedade, ou seja, através das suas poesias, enaltecia as mulheres que eram, muitas vezes, inacessíveis, por serem casadas. Essa relação de servidão que se delineia entre o vassalo e a dama constitui uma das grandes mudanças diante da experiência amorosa, pois é o homem, e não a mulher, que é o pretendente e solicita os favores da amada. Tratou-se de uma inversão das relações originais entre os sexos, em que o homem ciente do caráter inatingível da dama, aceita com paciência o sacrifício do seu próprio ser em relação à vontade da mulher. Para Hauser¹⁰⁶, essas características do amor cortês, como o amante que anseia e renuncia a uma relação amorosa, cujo êxito final é irrelevante, preanunciam o nascimento da história da poesia moderna.

Vale destacar, mais uma vez, que tal cortejamento ocorria dentro de um ambiente aristocrático, em que os senhores se dirigiam, através da poesia, às damas da sua mesma classe social. Embora o amor cortês correspondesse a uma regra de conduta e a uma idealização do ritual do amor que passava por

¹⁰⁵ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 213-216.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 216.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

vários graus, cujo conteúdo expressava, muitas vezes, uma doutrina ética e estética de uma sociedade, os poemas revelavam os sentimentos e as ideias dos homens e mulheres das cortes feudais. Segundo O. Paz¹⁰⁷, o 'serviço' do amante passava por várias etapas, desde a contemplação do corpo e do rosto da amada, passando pelas trocas de poemas e entrevistas entre ambos, até a consumação do amor carnal: "A dama, ao aceitar o amante, o beijava e com isso terminava seu serviço. Mas havia um quarto grau: o do amante carnal". Essa última fase não era aprovada por todos os trovadores, uma vez que, se no início os poetas pertenciam ao mesmo grupo social da amada, em um segundo momento, surgiram os poetas profissionais que viviam de seus poemas, os quais não representavam, em suas líricas, os seus sentimentos. Além disso, outra distância pesava entre a dama e o poeta, como a diferença de idade entre ambos, sendo, na maioria das vezes, a dama uma jovem ainda na puberdade.

A. Hauser¹⁰⁸ aponta que a poesia do amor cortês apresentava um caráter sensual e erótico, embora tratasse de um amor espiritualizado. Nas cortes, a presença das mulheres era muito pequena em relação a dos homens, pois as jovens de origem nobre eram educadas em conventos, o que reservava para a senhora ou para a princesa do castelo uma posição central nesse universo masculino. Todos prestavam homenagens a essa dama que possuía boa educação e, muitas vezes, era jovem e bela. Além disso, muitos dos jovens que viviam na corte palaciana eram educados sob influência dessa jovem senhora e nutriam, com o passar dos anos e com os contatos mais próximos, uma fantasia que formaria o ideal de amor desses rapazes à imagem

¹⁰⁷ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 80-85.

¹⁰⁸ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 221-222.

e à semelhança dela. Florescia, assim, um erotismo que se revelava de modo sutil nas relações sociais entre essa corte masculina e a senhora e que teve como meio de expressão a poesia cortesã. Trata-se de um erotismo que se manifestava de forma velada através dos pensamentos e das fantasias desses jovens que viviam nessas cortes ao redor dessa dama.

A poesia de então vem pontilhada por um erotismo camuflado, em que é descrita a beleza do corpo nu bem como o ritual do vestir-se e despir-se da amada. Esse caráter erótico da poesia vai contra a castidade imposta pela Igreja, que via eclodir com força intensa um estado de erotismo reprimido durante séculos. Hauser destaca o caráter inovador desse tipo de poesia ao afirmar que:

Difícilmente se encontra em toda a história ocidental uma época cuja literatura se deleite e se compraza tanto nas descrições da beleza do corpo nu, do vestir-se e despir-se, do banho e das abluções do herói por donzelas e mulheres, das noites de núpcias e cópulas, de visitas e convites para a cama, quanto a poesia cortesã da Idade Média rigidamente moralista¹⁰⁹.

Além desse erotismo que se manifestava nas fantasias e pensamentos dos jovens palacianos, observava-se, também, certo erotismo na conduta entre os amantes no amor cortês, pois apesar de alguns trovadores não se mostrarem favoráveis ao encontro carnal, existiam, entre a dama e o seu vassalo, momentos de intimidade como, por exemplo, os descritos em obras como *Tristão e Isolda*.

A literatura provençal ecoou em outros territórios, como aconteceu na Itália, durante as três primeiras décadas do século XII, na corte de Federico II.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 222.

A nova lírica siciliana retoma a temática amorosa do ponto de vista feudal do relacionamento de amor, ou seja, a senhora de origem nobre ocupa posição central e é servida com dedicação pelo amante/vassalo. Entretanto, os poetas sicilianos operaram uma ruptura entre a poesia e a música, uma vez que concentraram toda a atenção na palavra escrita.

Já no final do século XII, ainda na Itália, surgiu uma nova poesia de amor, cujo conteúdo apresentava experiências diversas, porém convergentes, o *dolce stil nuovo*. Essa lírica apresentava a temática amorosa dentro do grupo aristocrático, porém se afasta do amor provençal. Diferentemente da senhora da corte, a figura feminina dessa nova poética não fica restrita aos castelos, pois surge em qualquer ponto da cidade, como nas festas e em outras ocasiões sociais, nas quais a mulher podia participar. O relacionamento amoroso se verificava através de encontros furtivos e de emoções em um contexto urbano, que tinha como participantes grupos de amigos e de amigas dos apaixonados. Apesar de a mulher ser inalcançável, pois era casada, a distância entre eles não era tão grande como ocorria na poesia do amor cortês.

Dentro da poética do *dolce stil nuovo*, pode-se destacar a figura de D. Alighieri, cuja primeira experiência literária compreendeu essa lírica. A presença da temática amorosa é uma constante em uma coletânea de poesias intitulada *Vita Nuova* (1292), em que o eu-lírico apresenta e descreve o seu amor por uma mulher casada, Beatrice. Vale destacar que nessa obra, Dante alterna poesia e prosa, narrando acontecimentos e situações, bem como fornecendo comentários literários. G. Ferroni¹¹⁰ indica que Dante apresentava,

¹¹⁰ FERRONI, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Vol. I. Milano: Einaudi, 2000, p. 97-98.

desse modo, um propósito autobiográfico, uma vez que narra o seu próprio amor por Beatrice.

A temática amorosa pode ser observada também na *Divina Commedia*, no episódio em que o poeta narra o seu encontro com Paolo e Francesca, no segundo círculo do *Inferno*. O. Paz¹¹¹ destaca a influência da literatura do amor cortês na obra em questão, uma vez que é aludido um episódio do romance do Rei Arthur, que descreve o amor entre Lancelote e Guinévera. As personagens da obra dantesca relatam a Dante que descobriram o amor entre eles no momento em que liam as aventuras amorosas das personagens da corte *arthuriana*. O poeta do *dolce stil nuovo*, que conhecia a poesia provençal, alude ao amor cortês repetindo um verso de Guido Guinizelli, também conhecedor da poesia provençal, que considerava o amor como uma aristocracia do coração: “Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprend”.

Ainda com Dante, temos a redução da diferença entre o amor e o cristianismo ao introduzir uma mulher, Beatrice, como a intermediária entre o céu e a terra, ou seja, ela é aquela que possibilita a salvação. Como no amor cortês, a figura feminina continua superior à masculina, mas o caráter da relação entre o amante e a dama sofre uma alteração semântica. A natureza do relacionamento entre eles não é terrena e sim, espiritual, uma vez que ela intercede junto a Deus por Dante, pois se preocupa com a sua vida espiritual.

Um outro poeta toscano trouxe também a temática amorosa através de uma coletânea de poesias dedicadas a uma figura feminina. No *Canzoniere* (1336), Francesco Petrarca (1304-1374) reuniu todas as suas poesias,

¹¹¹ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 88-89.

segundo um desenho e uma construção que, até então, eram novidades para a época. A coletânea descreve o arco da sua vida, desde o encontro com Laura até as suas aventuras e desventuras com a sua musa inspiradora. O poeta transmite ao leitor a imagem de um desejo difícil de se realizar, mas que se torna, para o eu-lírico, uma razão de viver.

No *Canzoniere*, Petrarca transforma o repertório da lírica amorosa, definindo modelos que se manterão por séculos. São poesias que revelam um amor idealizado, em que a figura feminina também possui uma superioridade em relação ao seu amado. A mulher, nesses termos, é esplendente e preciosa: os seus “capei d’oro a l’aura sparsi”, a sua roupa é nobre e os seus olhos são luminosos. Os seus movimentos são suaves e marcados por pausas, o que torna tudo que ela toca terno e leve.

Esse sentimento amoroso de caráter idealizado se transformará, logo em seguida, em um amor com um aspecto mais mundano. Ou seja, o amor vai adquirir uma conotação mais concreta, em que os amantes buscam a realização do sentimento, como veremos nos dois próximos subcapítulos desta Tese.

3.2.2 – A mundanização do amor

Se, durante os séculos XII e XIII, tínhamos um sentimento amoroso marcado pela idealização, em que a mulher era inacessível e os amantes não conseguiam viver plenamente a sua relação, nos séculos seguintes, os amantes tentam concretizar essa experiência amorosa. A figura feminina continua inacessível, apresentando ou uma condição social diferente do amante ou uma outra civil, como casada, porém, o amante tenta ultrapassar o obstáculo que impede a realização desse amor. Muitas vezes, o resultado final dessa experiência é o afastamento físico dos amantes ou, em última instância, a morte de um deles ou de ambos, como acontecia nas narrativas do Romantismo. Em outros casos, a mulher adquire uma certa autonomia ao relatar a sua experiência amorosa no discurso em primeira pessoa, fato inovador, pois cabia sempre à figura masculina esse papel.

Essa narrativa a partir do ponto de vista de uma personagem feminina se verifica na obra *Elegia di Madonna Fiammetta* (1344), de Giovanni Boccaccio. Nessa obra literária, a mulher não é representada como um objeto de amor que é descrita por uma voz masculina como uma personagem fascinante, mas sim, como uma figura que narra a si mesma como uma amante abandonada e desesperada, que se dirige a outras mulheres para despertar compaixão e consolar-se com o próprio sofrimento. Boccaccio cede, assim, a palavra a uma voz feminina, que não narra eventos, mas, exprime os vários sentimentos que o amor lhe desperta, desde a alegria até a tristeza, quando o ser amado se afasta e a trai.

Trata-se, como aponta Ferroni¹¹², do primeiro romance psicológico da literatura italiana, visto que apresenta os vários estados de ânimo da personagem central, como a alegria e o sofrimento. Nessa obra, tem-se uma concepção concreta e carnal do amor, que busca prazer e alegria através da relação física entre os amantes.

É oportuno destacar que, nesse romance, misturam-se alguns dados autobiográficos de Boccaccio. A personagem Fiammetta foi uma figura real, que vivia em Nápolis, sendo um grande amor do poeta toscano, já, a outra personagem, o jovem que a traía e a abandonara, corresponde, fisicamente, ao próprio escritor. Boccaccio, através do discurso de Fiammetta, invoca imagens do passado vividas na cidade de Nápolis e a própria dor pela perda desse passado.

A temática amorosa e erótica se faz presente, também, no seu outro romance, *Decameron*, no qual o escritor toscano concede um lugar privilegiado às mulheres, destinatárias das cem novelas, uma vez que a elas ficava vedado qualquer tipo de distração no campo amoroso, visto que esse entretenimento era concedido somente aos homens. Assim, com o objetivo de proporcionar algum entretenimento ao público feminino, a obra apresenta cem novelas, das quais se poderão obter “prazer e útil conselho das coisas reconfortantes que as narrativas mostram.”¹¹³

Nessa obra, Boccaccio concede a palavra a dez jovens, que refugiando-se em uma casa de campo distante do centro de Florença, tomada pela peste, deveriam contar, a cada dia, um conto, totalizando, assim, cem

¹¹² FERRONI, Giulio. *Profilo Storico della Letteratura Italiana*. Vol. I. Milano: Einaudi, 1992, p. 170-171.

¹¹³ BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Editora Abril, 1971, p. 10-11.

contos em dez dias. É interessante destacar que, embora o conteúdo das histórias narradas pelos dez jovens apresentasse um caráter erótico, o comportamento entre esses jovens era regido pelo respeito recíproco entre eles. Diferentemente do caos que reinava na cidade de Florença, onde a epidemia alterava qualquer tipo de ordem moral e civil, a atmosfera em torno desses jovens era marcada por um decoro de educação e respeito.

Apesar da variedade dos temas das novelas, a temática amorosa é recorrente, pois Boccaccio apresenta as suas possíveis variações, desde a pura satisfação de uma necessidade humana até a mais pura sensualidade. O amor se apresenta em diversos tons, como alegre, cômico, agressivo ou obsceno. O sentimento amoroso pode se manifestar de modo terno ou patético, pode traduzir-se em uma luta contra as obrigações sociais, pode conter aventuras com um final feliz. E, pode, também, desencadear ciúmes com final trágico. Nessas novelas, a figura feminina surge, na maioria das vezes, como uma presença vivaz, cheia de uma misteriosa sedução, que se revela como uma imagem de desejo, que está acessível ou não, mas com traços sensuais.

Também, em *Romeu e Julieta*, escrito entre 1591 e 1595, por William Shakespeare (1564-1616), tem-se a presença do amor com aspectos mais concretos, diferente do amor idealizado da cortesia. Nessa obra, o escritor inglês retrata as peripécias empreendidas pelo jovem casal para consumir o seu amor, apesar da proibição imposta pelas suas famílias. Diferentemente do amor cortês que, em que os amantes, cientes dos obstáculos para a realização do amor, não empreendem nenhuma tentativa de mudança desse quadro, nessa obra, o casal de adolescentes não aceita o obstáculo, representado pela inimizade das duas famílias dos amantes. Eles se casam escondidos de suas

famílias e simulam a morte de Julieta, uma vez que esta estava prometida a outro homem, ocorrendo, assim, uma transgressão a uma interdição.

Nos atos 1 e 2 de *Romeu e Julieta*, estão presentes algumas metáforas relacionadas ao amor e ao sexo, sob a forma de convites dissimulados dirigidos às personagens femininas. Mas, entre o jovem casal, a fase do cortejamento é suprimida em virtude de Romeu ter, acidentalmente, escutado na varanda o monólogo da jovem que dizia estar apaixonada por ele. A partir desse momento, os amantes passam a falar da relação amorosa que os une, fazendo que os seus diálogos ocorram com maior espontaneidade e intimidade.

É interessante destacar, ainda, uma conotação sexual na cena final da obra. Julieta, ao ver Romeu morto a seu lado, comete o suicídio com um punhal que, por analogia, pode ser comparado ao órgão sexual masculino, por ambos terem a possibilidade de repousar “na bacia do corpo de Julieta”. Além disso, o pai da jovem chega a afirmar que a filha foi “deflorada pela morte”.

É no movimento romântico que se assiste a uma literatura vasta e dedicada, quase exclusivamente, ao tema do amor. No Romantismo, a personagem feminina, que é ao mesmo tempo criatura divina e terrena, circula no ambiente burguês, mostrando-se dotada de beleza e de candura que indiciam um aspecto eterno e divino. Ocorre a divinização da personagem feminina, que se apresenta como um objeto de desejo inacessível, que gera um misto de beleza, prazer e dor. Prevalece a metáfora da esfinge, que possui um caráter de mistério, desejo e morte, como destaca Mary Russo: “A esfinge é

sedutora e perversa, e um ser antropofágico por excelência: ou me decifras ou te devoro (...) sua imagem se liga tanto ao amor quanto à morte”.¹¹⁴

Na literatura romântica, também, existem obstáculos que impossibilitam o encontro entre os amantes, como a diferença social entre ambos ou o difícil acesso à mulher amada, por exemplo, por ela ser casada.

A literatura italiana romântica tem um forte representante na figura do poeta Giacomo Leopardi (1798-1837), que, através da sua poesia, mostra uma personagem feminina que se revela indiferente ao sentimento que desperta na figura masculina. Observa-se, assim, uma distância da personagem feminina que, dotada de uma beleza artificial, apresenta uma postura superior diante da personagem masculina.

Pode-se destacar um outro escritor do romantismo italiano, Alessandro Manzoni, que, na obra *I promessi sposi* (1827), relata os vários obstáculos pelos quais passam os seus protagonistas até chegarem a um desfecho feliz na sua história de amor. Nesse romance, a figura feminina surge como símbolo do bem, pois temente a Deus, suporta todas as dificuldades que se colocam no seu caminho até a realização do seu casamento. Tem-se, assim, uma exaltação do papel ideal e subalterno atribuído à personagem feminina na sociedade do século XVIII.

Também, no romance do romantismo alemão, *Os sofrimentos do jovem Werther*, publicado em 1774, pelo escritor Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832), verifica-se a idealização da figura feminina, em que ela é a causa da alegria e tristeza, ou seja, é um ser superior que o jovem Werther quer alcançar. O protagonista da obra, longe de seus familiares e amigos,

¹¹⁴ RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 p. 80.

comunica-se com os entes queridos através de cartas, nas quais narra sua história de amor por uma jovem comprometida com outro. Embora, ciente da impossibilidade de concretização desse amor, Werther, com o convívio diário com a jovem, apaixona-se cada vez mais e nutre a esperança de que Lotte também corresponda ao seu sentimento. Após o casamento da jovem, o personagem principal se dá conta de que o seu amor era impossível, e, em um gesto desesperado, mata-se com um tiro de pistola.

Observa-se, nessas obras, um culto ao amor sem medidas, que diante de um obstáculo, busca a sua superação para alcançar o objeto amoroso, sendo, muitas vezes, a morte a solução para vencer as dificuldades. Esse tipo de sentimento amoroso na literatura mudará sensivelmente na passagem do século XIX para o século XX, em que o corpo irá adquirir grande importância na representação literária.

3.2.3 – A sensualidade do amor corporificado

A narrativa amorosa do final do século XIX apresenta um forte apelo ao aspecto corpóreo. Para o melhor entendimento dessa questão, convém discorrer sobre a ideia de alma e de corpo postulada por Platão, bem como os conceitos desse aspecto corporal na literatura. Segundo o filósofo grego, o homem é formado por uma alma imortal que é prisioneira de um corpo mortal. Desse modo, na morte, a alma abandona o corpo e sobe às esferas superiores

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

ou volta à terra para purgar suas faltas, enquanto o corpo voltaria a ser matéria amorfa. A partir dessa separação entre corpo e alma decorre a condenação do prazer físico e a pregação da castidade como caminho para a virtude. Esse desprezo pelo corpo não se verifica no judaísmo, o qual exaltou sempre os poderes genéticos: “Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e sujeitai-a...”¹¹⁵ é o primeiro mandamento da Bíblia. Além disso, o cristianismo propõe uma salvação para o corpo que, após o Juízo final bíblico, ressuscita e vive eternamente no paraíso ou no inferno. Desse modo, pode-se observar a atenuação do dualismo platônico com o cristianismo.

O olhar que instaura o desejo só atua à distância, movimentando a imaginação de quem ama. O. Paz, sobre o corpo, esclarece que:

Criação e invenção: nada mais real que este corpo que imagino, nada menos real que este corpo que toco e se desmorona em um montão de sal e se desvanece em uma espiral de fumaça. Com esta fumaça meu desejo inventará outro corpo. (...) Experiência total e que jamais se realiza de todo porque sua essência consiste em ser sempre um para além. O corpo alheio é um obstáculo ou uma ponte: em um e em outro caso é preciso transpassá-lo. O desejo, a imaginação erótica atravessa os corpos, torna-os transparentes. Ou os aniquila.¹¹⁶

Observa-se, desse modo, uma tentativa de fusão com o outro que remonta ao mito narcísico. Assim que o menino nasceu, seus pais consultaram o cego Tirésias sobre o futuro da criança. O adivinho disse-lhes que Narciso viveria por longos anos, se não visse a própria imagem. O tempo passou e o menino tornou-se um belo rapaz, sendo objeto de paixão de muitas ninfas e de outras jovens. Em um dia de muito calor, após uma caça, o rapaz parou diante

¹¹⁵ Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p. 4.

¹¹⁶ PAZ, Octavio. *Para além do erótico*. São Paulo: Editora Três, 1960, p. 9.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

de uma fonte para se refrescar. Quando se abaixou para beber água, Narciso ficou fascinado pela própria beleza e se apaixonou por si mesmo. Tão deslumbrado pelo que vira e, indiferente ao mundo, o jovem se inclinou sobre a sua imagem e se deixou morrer.

Essa exaltação ao corpo é evidente nas obras do Decadentismo, em que a descrição corpórea é feita de modo sensual. É interessante destacar a primeira referência sobre o culto ao corpo na cultura ocidental que é a estatueta de Vênus de Willendorf. Trata-se de uma pequena estátua sem rosto definido, marcada por um excesso de seios, quadris, nádegas e barriga, que representa a força da mãe natureza nos ritos primitivos. Todo esse excesso destaca as necessidades primordiais do ser humano, como a sexualidade, a abundância e a reprodução.

A trajetória corporal do século XIX nos remete a um passado distante, comprovadamente às lendas míticas. O equilíbrio e o bom gosto eram perseguidos a partir de ideais de perfeição e harmonia, gerando um padrão de beleza mitificada pelo deus Apolo, considerado o símbolo da beleza harmoniosa. O corpo, sob o gosto apolíneo, era valorizado pelas medidas perfeitas.

Existem outros seres mitológicos que fazem referência aos aspectos corporais, como Dionísio ou Baco, o qual, marcado pelo excesso e pela liberação, estabelece um contraponto à linha apolínea. Na Grécia, a presença dos deuses Apolo e Dionísio regulava a organização do mundo, pois enquanto o primeiro promovia a harmonia na sociedade, o segundo proporcionava uma desarticulação da ordem estabelecida. A intervenção de Dionísio alternava completamente a rotina do dia-a-dia, conforme acrescenta Paz:

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

Dionísio era o deus dos prazeres e portanto uma entidade diferente, porque inconsequentemente feliz (...) depois de ensinar seu culto no Oriente, resolveu introduzi-lo na Grécia. Tebas foi a primeira cidade escolhida e, mediante a proibição do tirano Penteu, Dionísio vestiu-se de mulher e influenciou as tebanas, seduzindo-as a prazeres loucos. Entre estas mulheres achava-se Agave, mãe de Penteu, que juntamente com as demais seguiu para as montanhas, para o ritual báquico.¹¹⁷

O mito de Dionísio nos mostra a suspensão dos valores e da ordem moral em favor do prazer. Ele apresenta um carácter transgressor e faz uma forte referência quanto à possibilidade de quebra do cotidiano através da subversão do racional.

A literatura sobre o amor no Ocidente, também, acompanhou as mudanças verificadas ao longo da história sobre o aspecto corporal. No final do século XIX, temos, no *verismo* italiano, uma nova face do amor, que se revela, marcado pelo instinto e pelo desejo.

O conto *La Lupa* (1880), de Giovanni Verga, apresenta uma personagem feminina que é descrita pelo narrador como uma loba faminta que nunca está saciada, ou seja, é aquela que está sempre tomada por um desejo carnal em detrimento de um amor romântico. Nesse conto, a figura feminina transgride as regras da sua sociedade, representando uma ameaça para as mulheres, que podiam perder seus homens para ela: "... ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse,..."¹¹⁸ Trata-se de uma personagem que, tomada pelo desejo e pelo instinto, seduz o genro, que não consegue resistir à 'loba', embora consciente do carácter quase incestuoso da sua relação com a sogra.

¹¹⁷ Ibidem, p. 12

¹¹⁸ VERGA, Giovanni. *La Lupa*. In: *Novelle*. Verona: Edizioni Scolastiche Mondadori, 1972, p. 185.

Esse medo que os habitantes da pequena cidade do sul da Itália tinham pela protagonista não era algo concreto, decorrente de alguma que ela poderia fazer diretamente contra alguém, mas, sim, dos desejos e instintos que ela inspirava na figura masculina. Ou seja, ela podia dominar a todos através do seu corpo, que manifestava desejo. Essa questão nos permite destacar as palavras de Fargette:

Na realidade, era menos a natureza profunda da mulher que aterrorizava os eclesiásticos, muito mais tenebroso era seu corpo, em especial seu corpo nu. A carne suscita a tentação. (...) Do corpo feminino emana uma poderosa sensualidade a despertar o prazer carnal.¹¹⁹

Observa-se, assim, que a figura feminina era dotada de um caráter subversivo em relação à esfera sexual. O corpo feminino era intrinsecamente visto como um espaço do demônio, pois a mulher era, naturalmente, predestinada ao mal. A narrativa bíblica já acenava para essa questão ao indicar que “(...) toda a malícia é leve comparada com a malícia de uma mulher, que a sorte dos pecados caia sobre ela...”¹²⁰

A Igreja sempre apresentou um olhar de desconfiança em relação à mulher. Devido a sua fraqueza diante do maligno, ela foi tentada pela serpente e deu o “fruto proibido” ao companheiro, devendo, assim, permanecer sob o jugo do homem. As virgens eram valorizadas e a mulher casada deveria logo ser mãe para justificar a perda da castidade. A Igreja buscava, desse modo, regularizar o sexo através do casamento e da procriação, possuindo o controle

¹¹⁹ FARGETTE, Severine. *Eva, Lilith, Pandora: o mal da sedução*. In: Revista História Viva Grandes Temas: sob a sombra do diabo. São Paulo: Duetto Editorial, número 12, 2006, p. 62.

¹²⁰ Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p. 289.

sobre o corpo da mulher que era um espaço de conflito entre pecados e virtudes.

O século XIX presencia uma mudança bastante significativa na temática amorosa presente na literatura do Decadentismo. O poeta decadentista percebia que a sua obra se reduzira a uma mercadoria, ficando condicionada aos valores dominantes na sociedade. Estabeleceu-se, assim, uma ruptura radical entre os artistas e a sociedade, pois o artista achava-se separado do mundo a sua volta e da classe social a qual pertencia. Verificava-se um estetismo que orientava muitos artistas ao culto à arte, a sua exaltação sobre todo tipo de aspecto da vida e a solução da própria vida na arte, independente de valores morais ou sociais. Esses artistas formaram grupos considerados excêntricos para a época, consolidando uma série de mitos e representações que incorporam elementos desviantes, transgressores e enigmáticos.

O amor, nessa literatura, é bem típico a esse contexto, pois impera o culto da artificialidade associado ao prazer. Muda, também, o perfil da figura feminina, a virgem romântica inacessível transforma-se em uma fêmea atraente, sedutora e fatal como Salomé, perversa dançarina, que ritualiza o corpo por meio da dança.

A Itália tem um grande representante do decadentismo na figura de Gabriele D'Annunzio. No seu primeiro romance *Il piacere*, a personagem aristocrata, "ultimo discendente d'una razza intellettuale"¹²¹, tenta dominar e possuir tudo, desde objetos de obra de arte até as pessoas próximas a ele. Ele apresenta uma vida mundana na cidade de Roma e procura fazer da própria

¹²¹ D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il piacere*. Roma: Newton & Compton Editori, 1995, p. 16.

vida uma obra de arte, vivendo ao extremo uma vida requintada, marcada por um ócio hedonístico.

A sua relação amorosa é também vivida nesses termos, ou seja, ele invoca através da memória a sua relação amorosa com Elena, que fora marcada por uma forte sensualidade. A caracterização dessa personagem feminina apresenta forte apelo sensual, que enaltece a sua descrição corpórea em detrimento de um sentimento amoroso idealizado. Não existe entre os amantes um amor sublime e purificado, mas, sim, um encontro ditado pelas regras do interesse material. O afastamento dos amantes é verificado por questões de ordem econômica, pois Elena abandona o protagonista da obra *dannunziana* para se casar com um outro aristocrata mais abastado, que poderia lhe proporcionar uma vida luxuosa e prazerosa.

Já, no século XX, vislumbramos a produção literária do escritor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), que apresenta, também, características muito peculiares em relação à representação do aspecto corporal de suas personagens. Nas suas obras, não predomina um amor idealizado entre as figuras feminina e masculina e sim, relações que representam verdadeiros *tabus* para a sociedade italiana daqueles anos, como a relação homossexual. Conforme nos informa a professora M. L. dos Santos¹²², Pasolini provocou a sociedade italiana que “assistia estarecida às provocações, aos “escândalos” do furação-Pasolini, que passava estremeando as seculares estruturas, varrendo os limites que a Lei impunha...”.

¹²² SANTOS, Maria Lizete dos. *Poesia: o lugar do indizível em Pier Paolo Pasolini*. Tese de Doutorado em Letras Neolatinas, Subárea Língua e Literatura Italiana. Faculdade de Letras/UFRJ, 2004, p. 12-13.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

A sua produção literária é povoada de personagens que se encontram à margem da sociedade e se utilizam de vários expedientes para poderem sobreviver, como no romance *Ragazzi di vita* (1955). Nessa obra, são narradas, em um contexto marcado pela degradação material, a história de um grupo de jovens residentes na periferia romana, a chamada *borgata*, que mediante pequenas aventuras tentam satisfazer as suas necessidades mais elementares. Entre esses expedientes utilizados pelo grupo, estão o roubo e a prostituição homossexual que lhes permite obter algum dinheiro para comprar alimentos. Entretanto, esses encontros homossexuais são mencionados no romance através de pequenos comentários das personagens que permitem ao leitor compreender o que aconteceu.

O afastamento do amor idealizado cultivado pela literatura do Ocidente ecoa no início do século XX, tendo na figura de A. Moravia um forte representante. O escritor romano revela, através dos encontros amorosos descritos em seus romances, que esses afetos se apresentam corrompidos pelo interesse material e pela lascívia. As personagens femininas não apresentam o amor romântico e idealizado da literatura do amor cortês, mas, um distanciamento em relação à personagem masculina. Elas não são inacessíveis e nem dependentes da figura masculina, e, sim, dotadas de uma autonomia que lhe causa um certo incômodo, pois, não se deixam apreender.

Nos romances *L'amore coniugale*, *Il disprezzo* e *La noia*, as personagens estão envolvidas em relações amorosas marcadas por uma incomunicabilidade entre elas, que se traduz em uma indiferença. São personagens que circulam no ambiente familiar, instituição considerada sagrada para a sociedade italiana, e desempenham seus papéis sociais

ditados por regras de ordem moral e religiosa, como a preservação dos bons costumes na “società per bene”.

Assim, Moravia ao retratar esse conflito no interior da família italiana gerou críticas de vários setores da sociedade, como já mencionado nesta Tese. A família e a Igreja constituíam pilares para a sociedade italiana, estabelecendo regras para a sua boa conduta. A instituição religiosa sempre prescreveu o matrimônio como uma maneira de controlar a sexualidade entre os indivíduos e domar os desejos da sociedade. Além disso, condenava o amor que se manifestava nas relações extraconjugais, condenando-as, como se observa no preceito bíblico: “Não amarás a mulher do próximo.”¹²³

Entretanto, Moravia desmistificou essa questão ao mostrar, através de sua produção literária, a queda desses ícones dentro da sociedade italiana, apontando o falso moralismo das relações familiares. Não temos mais um amor idealizado em que a mulher é inalcançável, como acontecia na poesia do amor cortês, também, não assistimos aos obstáculos que os amantes deveriam transpor para consumir o seu amor, como na experiência do movimento literário Romântico e, tampouco, a fêmea fatal do Decadentismo. As personagens masculinas das obras em foco encontram um obstáculo muito mais poderoso do que proibições sociais ou morais em relação à mulher amada que é a incapacidade desta de amar e estabelecer uma continuidade com o outro.

Veremos, no capítulo seguinte, de que maneira essa continuidade é buscada pela personagem masculina, que vislumbra na figura do outro uma tentativa de fusão que possa suprir a sua necessidade inicial, visto que o

¹²³ Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p. 128.

indivíduo é marcado por uma descontinuidade. Nas três obras, estudadas, *L'amore coniugale*, *Il disprezzo* e *La noia*, a personagem masculina tenta, através da experiência do erotismo, uma fusão com a personagem feminina, gerando um forte estado de tensão na relação amorosa.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

4 – OS OBJETOS REPRESENTATIVOS DO EROTISMO

Nas três obras em estudo, *L'amore coniugale*, *Il disprezzo* e *La noia*, do escritor Alberto Moravia, a comunicação é problematizada a partir dos diálogos ou da falta destes entre as personagens feminina e masculina. Existe uma dificuldade por parte da figura masculina em apreender a feminina, que se revela dotada de uma independência que causa um desconforto para a personagem masculina.

As figuras masculinas das obras em foco estão inseridas em uma sociedade que valoriza bastante a instituição familiar e que concedia pouco ou quase nenhum privilégio à mulher, como pode ser ilustrado na antiga designação do espaço em que a figura feminina deveria circular, ou seja, 'i quattro ci: casa, chiesa, culla e cucina'. Observa-se, assim, que o espaço público era vedado à mulher, pois esta ficava restrita ao local privado, preocupando-se com as atividades domésticas, com a vida espiritual da família e com a educação dos filhos. Era nessa última que esse mecanismo de controle sobre a mulher era transmitido para as outras gerações, provocando, assim, uma visão tradicional sobre o papel desempenhado pela mulher na sociedade.

É nas relações que se estabelecem entre as figuras fictícias que observamos, por parte da personagem masculina, uma tentativa de encontro que possibilite uma fusão entre ambos. Ocorre, assim, uma busca de completude que se verifica através da experiência do erotismo, mais precisamente no erotismo dos corações, conforme acepção de Georges Bataille.

No erotismo dos corações, conforme estudado no capítulo anterior, o sentimento ganha ascendência sobre o aspecto corpóreo, podendo apresentar um aspecto preocupante na relação. Esse aspecto conflituoso na relação se verifica porque, caso aquele que ama não tenha o seu sentimento correspondido, pode ocorrer uma desordem e sofrimento em sua vida. As personagens femininas não se deixam apreender, gerando, em um último momento, para as personagens masculinas um desejo de morte para o seu objeto de desejo como o único modo de torná-las definitiva e exclusivamente sua. Eles se sentem constantemente incompletos em virtude da ausência do outro, que subverte o seu equilíbrio emocional, questão que será tratada mais profundamente nesta parte da Tese.

A partir dessa impossibilidade de encontro entre as figuras fictícias das obras em foco, a figura masculina constata a perda de seu objeto amoroso, sentindo um abandono. Esse fato se verifica porque aquele que ama crê que a sua felicidade depende de outro indivíduo, conforme nos pontua Aldo Carotenuto: “No instante em que eu, dando-me conta de que a minha felicidade passa através de um ser humano, abandono-me a ele, devo também tremer de medo pois que, entregando-me nas suas mãos, estou agora a sua mercê.”¹²⁴ Desse modo, as personagens provam um sentimento de abandono, uma vez que é uma pessoa externa aquela capaz de preencher a incompletude que caracteriza o indivíduo.

Além desse aspecto comum às três obras em estudo, pode-se apontar outro que é a narração em primeira pessoa, ou seja, é a personagem masculina que narra os fatos que lhe aconteceram. Nesse tipo de narração, o

¹²⁴ CAROTENUTO, Aldo. *Eros e Pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005, p.34.

narrador-protagonista apresenta os acontecimentos dos quais participa diretamente, sem oferecer ao leitor a possibilidade de conhecer o que se passa no interior da outra personagem. Por se tratar de um discurso em primeira pessoa, o leitor conhece somente o ponto-de-vista do narrador, em que é evocada a dificuldade do protagonista em estabelecer uma união com o outro.

Esse retrato traçado por ele das situações conflituosas entre as figuras fictícias não se verificava apenas no meio social, mas, principalmente, no ambiente familiar. Observa-se que a crítica à instituição familiar foi um ponto recorrente na vasta produção literária do escritor romano, uma vez que, nas narrativas, eram apresentadas relações familiares tradicionais, como a conjugal, que eram colocadas em questão, revelando a corrupção do modelo familiar. Verificava-se, na narrativa *moraviana*, que a família estava fragmentada e corrompida pelos interesses materiais e pela lascívia. Essa questão nos permite discutir o caráter moralista do escritor, apontado por muitos críticos italianos, ao focalizar, em sua produção, a burguesia italiana descarnada.

Assim, buscaremos, nesse capítulo, mostrar que, as relações entre as personagens encontram-se marcadas por um conflito que se traduz na dificuldade de estabelecer uma comunicação. E, é através da experiência amorosa, mais precisamente no erotismo, que ocorre uma tentativa de superar essa cisão entre as figuras fictícias, visando estabelecer uma completude, visto que o indivíduo é marcado por uma descontinuidade.

4.1 – *L'amore coniugale e a indiferença*

Esta obra *moraviana*, publicada em 1949, traz a história de um intelectual com aspirações a escritor, que tenta escrever um romance sobre a sua relação amorosa com a esposa. É o próprio protagonista que relata, em primeira pessoa, os anos anteriores ao seu casamento até o desfecho final, que é representado pela descoberta da traição da esposa e pelo seu fracasso como escritor.

Antes de conhecer Leda, que era rica e ociosa como o protagonista, ele se considerava um esteta, que vivia no ócio, dedicando-se à aprendizagem da arte nas suas diversas formas. Esse tipo de comportamento nos remete a uma personagem literária representada na figura de Andrea Sperelli, da obra *Il piacere*, de G. D'Annunzio. Silvio herdara alguns traços da personagem decadentista, que, possuindo boas condições financeiras, podia dedicar-se à arte, sem preocupação com o trabalho diário como meio de sustento. No caso dessa personagem *moraviana*, a sua dedicação à arte é representada pela produção literária, visto que sempre se considerara capaz de escrever um romance. A sua crença nessa possibilidade de criação artística advém do fato de que ele já fora crítico literário em alguns jornais e revistas.

Apesar da sua atitude despreocupada em relação a uma atividade profissional, Silvio pensava frequentemente no suicídio, porque a condição da sua alma era aquela de um homem atormentado pela angústia:

C'erano momenti in cui il vortice sembrava restringirsi, appianarsi, girare più lentamente e restituirmi alla superficie calma della vita quotidiana; c'erano altri momenti invece, in cui i giri si facevano più rapidi e più profondi e io allora scendevo girando

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

sempre più in basso e con me scendevano tutte le opere e le ragioni umane, e io quasi desideravo di essere inghiottito definitivamente. In gioventù queste crisi erano frequenti e posso dire che non ci sia stato giorno, tra i venti e i trent'anni, in cui io non abbia accarezzato l'idea del suicidio.¹²⁵

Para ele, a solução para esse estado de desespero seria o amor de uma mulher e a criação artística. Entretanto, as suas relações amorosas eram marcadas por um entusiasmo e por um estado de euforia que se apagavam com frequência. Quando conheceu Leda, esse quadro mudou, pois, com a esposa, o protagonista pareceu, finalmente, ter encontrado a perfeição e, com essa, também uma calma interior. A presença de Leda lhe possibilitou sentir uma vitalidade até então não experimentada e a certeza de amar e ser amado. Entretanto, conforme nos esclarece A. Carotenuto¹²⁶, um dos maiores erros em uma experiência amorosa é acreditar que a experiência amorosa se encontre afastada da dor. O sofrimento e o conflito fazem parte dessa vivência, pois a partir do momento que duas pessoas se aproximam, correm o risco de uma perda. Não existe união em que essa dicotomia, amor e dor, ou melhor, alegria e tristeza, não venha a surgir. Contudo, apesar de ciente desse aspecto conflituoso, o ser humano não rejeita uma relação porque essa poderá lhe acarretar dor. As tentativas anteriores de Silvio atestam essa afirmação, pois a personagem empreendera diversos expedientes para suprimir a falta de um amor através do encontro com outras mulheres.

O protagonista buscava um tipo de amor e quando encontrou Leda, depositou, na sua figura, todas as características que o seu desejo evocava. Assim, ele formou uma imagem artificial do seu objeto de desejo. Silvio fora

¹²⁵ MORAVIA, Alberto. *L'amore coniugale*. Milano: Bompiani, 2006, p. 14.

¹²⁶ CAROTENUTO, Aldo. *Eros e pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005 p 89-91

fascinado pela promessa que a esposa representava, ou seja, através de Leda, ele fez viver as suas imagens interiores que sempre buscava em outros encontros amorosos. Nesse processo de sedução, não existe mais ninguém, somente a pessoa que se ama, pois o outro passa a ser algo que ativa o mundo de quem fora seduzido sob o estímulo de suas necessidades. Por isso, é difícil, para Silvio, afastar-se do fascínio dessa situação, porque nela está presente uma necessidade oculta e uma imagem inquietante criada por ele próprio. O processo de sedução acompanha a humanidade, como demonstra a narrativa bíblica sobre o mal, encarnado na serpente, que seduz e desvia o homem do caminho do Bem.

A sedução experimentada por Silvio pode ser observada nos primeiros encontros entre os amantes, antes do matrimônio:

Io mi illusi allora di convincerla a sposarmi; ma oggi posso dire che fu lei a volerlo e che senza questa sua volontà il matrimonio non si sarebbe mai fatto. Io ero ancora ai preliminari della mia corte, che immaginavo lunga e difficile, quando lei, quasi forzandomi la mano, si diede a me.¹²⁷

Como o próprio protagonista nos relata, a iniciativa de casamento fora tomada por Leda, que em um processo claramente de sedução, não oferecia nenhuma alternativa para Silvio que não fosse a união oficial entre os dois. É interessante observar que, na sedução, o outro se deixa ser seduzido pela imagem que ele próprio criou. Assim, quando conheceu Leda e a escolheu depois de várias tentativas amorosas frustradas, ela se tornou significativa para ele e não necessariamente para os outros. O protagonista lhe atribuiu um valor e uma imagem que ele buscava em outras figuras.

¹²⁷ MORAVIA, Alberto. *L'amore coniugale*. Milano: Bompiani, 2006, p. 18.

Desse modo, ele buscou uma completude na figura de Leda, que lhe possibilitasse satisfazer uma carência, que, segundo G. Bataille¹²⁸, nunca seria plena, uma vez que a satisfação do desejo nunca é total. O ser humano é marcado por uma descontinuidade e procura, através da experiência do erotismo, superar esse problema mediante a fusão com o outro. O estudioso nos esclarece que há sempre um atrito na tentativa de encontro entre dois seres, pois trata-se de uma ilusão, em que aquele que ama acredita que essa relação seja duradoura e eterna. Silvio acha que o amor sentido pela esposa nunca acabaria e experimenta medo com a possibilidade de perda:

(...) e forse per la prima volta da quando ci eravamo sposati mi albeggiò nella mente la fragilità del nostro legame. Quasi mi spaventai pensando che tutta la mia vita dipendeva dai sentimenti suoi per me e dai miei per lei, (...) e compresi, sentendomi mancare il respiro e tremare il cuore, quanto io fossi ormai legato a Leda e come non avrei più potuto fare a meno di lei.¹²⁹

Nesse momento, pela primeira vez depois do casamento, Silvio, que se encontrava distante fisicamente da esposa, percebe que pode perdê-la e se vê tomado pelo medo. Trata-se de um temor que, inexplicavelmente, o perturba, estimulando-o a refletir sobre a sua relação com Emilia. Ele não tomara nenhum conhecimento de algo que pudesse estremecer o seu casamento, como um adultério ou a falta de amor declarada por parte da esposa. O medo desempenha, assim, o papel de propulsor, gerando conhecimento através da reflexão. Em outros termos, o amor desperta o medo, porque o que o outro representa vai sendo continuamente interpretado, cuja dimensão é infinita. Pode-se dizer, assim, que o amor e o medo estão sempre

¹²⁸ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes, 1980, p 29.

¹²⁹ MORAVIA, Alberto. *L'amore coniugale*. Milano: Bompiani, 2006, p. 79.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

juntos, porque ambos tem o caráter primitivo do que é desconhecido para o ser humano.

Ao refletir sobre a sua relação com Leda, retomando o que dissemos antes, o protagonista percebe a fragilidade da sua união, ou seja, a aparente plenitude que ele acreditava viver com a esposa se revela dotada de uma falsidade a partir do momento que ele vislumbra a possibilidade de perder a esposa e as consequências que podem advir desse fato.

É interessante destacar que essa falsa plenitude entre os dois amantes já era evidente desde os primeiros encontros, pois embora Silvio a possuísse, ela sempre lhe escapava: “Io non ero mai sicuro di possederla del tutto; e proprio quando mi pareva di rasentare la sazieta, un suo gesto, una sua parola mi facevano ad un tratto temere di nuovo di perderla.”¹³⁰ Ela se revela dotada de um despreendimento que perturba Silvio, que não encontra outra alternativa para continuar ao seu lado que o casamento.

O protagonista apresenta, assim, após seus primeiros encontros com Leda, um sentimento de completude e tem a impressão de ter vivido até aquele momento em estado de privação, visto que a presença de sua mulher lhe traz um profundo bem-estar. A. Carotenuto indica que o ser apaixonado crê ter encontrado a felicidade em um indivíduo que se revela único no meio de tantas outras pessoas, cuja presença o cativa com uma grande intensidade, jamais sentida em nenhuma outra experiência.

Silvio vivia em um estado de necessidade permanente e buscava em outras experiências amorosas preencher essa falta. Assim, ele via na figura de Leda a promessa de uma diferenciação e de mudança para a sua vida. Sua

¹³⁰ Ibidem, p. 18.

esposa lhe surge como algo que pode transformar a sua vida, eliminando a sua ideia frequente de suicídio.

A descrição da personagem feminina tecida pelo protagonista revela uma mulher que possui alguns aspectos negativos, que representam um mistério que ele não quer descobrir. A. Carotenuto¹³¹ explica que aquele que ama não quer abandonar a ilusão que possui aquele que o deslumbra e permite o seu enamoramento, negligenciando, assim, qualquer aspecto que possa romper esse quadro de perfeição. Apesar de ter observado em Leda algumas expressões que denunciavam um aspecto vulgar que não correspondia à beleza de seus traços: “Dunque, sovente, una smorfia grossa e muta in cui parevano esprimersi paura, angoscia, ritrosia e al tempo stesso una schifata attrazione, contraeva il viso di mia moglie”¹³², ele negligenciava esses aspectos em nome do sentimento amoroso. É interessante destacar que o protagonista apresenta um estado de lucidez em relação a sua esposa, ou seja, ele preferia renunciar a esses pontos indecifráveis da esposa como pode ser observado neste trecho:

(...) perché se è vero che c'è una forma di amore che implica comprensione, è pur vero che ce n'è un'altra, più passionale, che rende ciechi sulla persona amata. Io cieco non ero; ma mi difettava la lucidità di mente di un amore provato e antico. Sapevo che mia moglie in certe circostanze diventava brutta e sguaiata;¹³³

Essas mudanças de expressão da esposa, que, na época, não despertaram muita importância ao protagonista, no final da obra, apresentarão um novo significado. É como se o véu que existia entre eles, que não lhe

¹³¹ CAROTENUTO, Aldo. *Eros e Pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 29-30.

¹³² MORAVIA, Alberto. *L'amore coniugale*. Milano: Bompiani, 2006, p. 08.

¹³³ Ibidem, p. 09.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

permitia conhecer a verdadeira Leda, caísse e lhe revelasse uma outra face do objeto amado, que ele não queria conhecer por crer na perfeição do seu amor.

Vale destacar outro ponto no que diz respeito à convivência do casal descrita por Silvio. Vários foram os momentos em que o protagonista percebera por parte da esposa uma atitude de “buona volontà”, ou seja, uma tentativa de satisfazê-lo e de agradá-lo em todas as ocasiões. Embora soubesse que esse tipo de comportamento escondesse alguma coisa que, caso fosse revelada, desmentiria e colocaria em perigo esse comportamento, Silvio aceitava essa boa vontade como uma prova concreta de amor. Entretanto, podemos ir mais adiante e pontuar nessa atitude de Leda uma certa indiferença em relação ao marido. Para não contrariar Silvio, ela sempre se mostrava solícita e aceitava todas as suas iniciativas, como os estudos e as leituras que ele insistia em lhe participar. Assim, através da aceitação passiva a essas iniciativas do marido, a personagem feminina mascarava uma indiferença que, segundo o narrador, permeava a sua relação conjugal com Silvio.

Apesar desses aspectos percebidos pelo protagonista, Silvio parecia acreditar viver em um quadro de extrema paz e perfeição e percebia que somente lhe faltava o reconhecimento da esposa em relação a sua produção intelectual, iniciando, então, a escrita de um romance que narrasse um quadro idílico de amor entre ele e a esposa. Assim, o casal decide se afastar de Roma e empreender uma viagem ao interior da Toscana, com o intuito de permanecerem dois meses para que, com a tranquilidade do lugar, Silvio pudesse ali escrever o seu romance. Nesse lugar bucólico, o casal vivia uma vida marcada pela regularidade e sem a preocupação de empreender qualquer atividade para garantir o seu sustento. Dormiam em cômodos separados e,

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

pela manhã, após tomar o café-da-manhã no quarto de Leda, ele trabalhava no seu projeto artístico até o meio-dia para, em seguida, almoçarem juntos. Após o café servido no pátio da mansão, subiam para um breve descanso, tomavam chá e faziam uma caminhada na parte externa da propriedade. As tardes eram dedicadas a algum tipo de estudo, em que Silvio ensinava a língua inglesa ou lia algum romance para a esposa. Depois do jantar, Silvio a acompanhava, descrevendo aquele momento como: “quello era il momento dell’amore al quale, in fondo, tendeva tutta la nostra giornata. Trovavo mia moglie sempre disposta e sempre docile, quasi consapevole di fornire a se stessa e a me un premio e uno sfogo dopo tante ore serene.”¹³⁴ Era uma vida ociosa, que revelava o caráter cotidiano das atividades do casal.

É esse quadro de extrema tranquilidade e de regularidade que faz o protagonista se convencer da possibilidade de escrever uma obra-prima. Com o objetivo de afastar qualquer obstáculo que possa perturbar o seu projeto literário e de concentrar toda a sua energia sobre o seu romance, ele decide interromper qualquer relação física com a esposa, que, inicialmente, argumenta: “Ma come fanno gli altri scrittori?” e Silvio, firme no seu propósito, responde-lhe: “Come facciamo non so... Immagino però che, almeno quando lavorano, vivano casti.” Mas, diante dessa resposta, a personagem feminina ainda indaga: “Ma D’Annunzio, (...) ho sentito che aveva tante amanti... Come faceva lui?”¹³⁵. Silvio acreditava que toda a sua capacidade criativa fosse absorvida durante o encontro físico que tinha com a esposa à noite, pois, no dia seguinte, encontrava-se distraído e não conseguia escrever quase nada.

¹³⁴ Ibidem, p. 26-27.

¹³⁵ Ibidem, p. 31.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

Assim, diante dessa argumentação do protagonista, Leda cedeu e aceitou a proposta do marido.

A personagem central sentia, dentro de si, gratidão pela estima da esposa que, ao aceitar a sua proposta, revelava uma dedicação incondicionada bem como uma confiança no seu talento. Porém, para Silvio isso não era suficiente, pois ele aspirava ao reconhecimento externo da sua arte e se concentrava de modo total sobre as páginas do seu romance. É nesse momento que surge uma terceira personagem, Antonio, que, diariamente, frequentava a casa do casal com o intuito de fazer a barba de Silvio. Trata-se de um homem rústico, que causava admiração ao personagem-narrador, pois, em poucos anos e com sacrifícios, tinha um trabalho que o satisfazia e uma família que o esperava em casa.

Assim, Silvio não dará atenção às advertências de Leda sobre o barbeiro nem sobre as histórias contadas na cidade sobre o comportamento de Antonio, que, segundo os habitantes, era um homem libertino que se divertia com mulheres. Após um episódio, em que precisou dos cuidados de Antonio como cabeleireiro e ficara a sós com ele, Leda pediu ao marido que o dispensasse dos seus serviços, uma vez que ele lhe faltara com respeito. Entretanto, Silvio não considerou pertinente o relato da esposa e, por comodidade, pois caso dispensasse o barbeiro deveria fazer sozinho e com muita dificuldade a própria barba, continuou sob os cuidados de Antonio. O personagem-narrador não queria ser importunado por nada que pudesse atrapalhar o seu projeto literário, uma vez que isso implicaria uma mudança na rotina traçada.

Além disso, Silvio subestimava a figura masculina representada por Antonio, que era um homem rude, e que em sua opinião, não despertaria a atenção de uma mulher como a sua, de um nível social e cultural tão diferente daquele de um barbeiro de uma pequena cidade: "(...) e nessuno si aspetterebbe di trovare un trabocchetto medievale nel bel mezzo di una camera moderna."¹³⁶ É o próprio personagem-narrador que nos informa que a felicidade torna o indivíduo egoísta, pois este se encontrava feliz com a sua relação com a esposa e com seu intento de escrever um romance. Ou seja, tal felicidade era tão consistente em sua opinião que não se importava com nada que pudesse interromper esse quadro. Mas, como adverte Silvio, no momento em que tinham curso esses episódios, ele não possuía a distância temporal necessária para atribuir um juízo sobre esses fatos. Assim, ao contrariar Leda, que se sentiu indignada com a recusa do marido em despedir o barbeiro a pedido seu, ele a perde exatamente para o personagem do barbeiro.

O protagonista crê fielmente na perfeição da sua vida matrimonial, sentindo-se plenamente satisfeito com o quadro cotidiano que se delineava em sua casa: enquanto Antonio lhe fazia a barba, Leda, na sala ao lado, encontrava-se envolvida em alguma atividade de leitura ou nas tarefas domésticas. Além disso, a personagem masculina não concebia a ideia de que a esposa pudesse ter qualquer atitude desvinculada da sua vida, como uma relação carnal ou sentimental com outro homem. Silvio faz parte de uma sociedade em que a mulher possuía pouca autonomia e que vivia sob a liderança masculina. Assim, apesar dos fortes indícios das pretensões de Antonio com a esposa, ele rejeitará tal ideia e se concentrará na redação de

¹³⁶ Ibidem, p. 51.

seu romance. O personagem-narrador não fora capaz de acreditar em algo diferente daquilo que estava vivendo e se dedicara firmemente, todos os dias, sobre as páginas que preenchia com entusiasmo, convencido de que estava criando uma obra única para ele e para os seus futuros leitores.

É interessante observar a importância que o personagem atribui à esposa no que diz respeito a sua crítica sobre o seu romance. Silvio, apesar da ignorância de Leda em tecer uma crítica a sua produção literária, esperava um julgamento positivo ou negativo da esposa. Leda se tornara, assim, o único interlocutor verdadeiro, o único a quem se pudesse fazer perguntas e de quem se pode esperar sempre uma resposta concreta.

Silvio estava ciente de que Leda representava a única pessoa capaz de completá-lo, visto que a sua existência era marcada por uma falta e por uma perda, conforme nos esclarece G. Bataille¹³⁷. Por isso, ele estava em busca do que lhe faltava para recuperar uma totalidade perdida, uma vez que o indivíduo é sempre marcado por uma descontinuidade. E é na experiência do erotismo que ocorre essa busca incessante que visa uma continuidade entre dois seres. Trata-se um erotismo que ultrapassa os limites da sexualidade entre os indivíduos, pois existe um predomínio do sentimento em detrimento do aspecto corporal. É justamente esse tipo de erotismo, o dos corações, que apresenta tal aspecto perturbador, pois Silvio ao perceber que sua felicidade dependia de Leda, sentira-se desestruturado sem saber como proceder ao descobrir a traição da esposa.

Com a distância temporal necessária, ele descreve alguns sinais que indicavam o comportamento diferente de Leda, na noite que a surpreendera

¹³⁷ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes, 1980, p.

com o barbeiro, mas que na ocasião não lhe despertaram nenhuma suspeita. Ela se mostrava contraditória, pois para justificar a sua ansiedade lhe dissera que estava com fome, mas no momento do jantar, quase não comera nada e se recolhera ao quarto muito cedo. Além disso, ele observou que, em outra ocasião em que ela usava o mesmo vestido, ela usava, também, uma cinta que modelava a sua silhueta, detalhe que vai adquirir um significado após a descoberta do adultério.

Silvio se sentia satisfeito e feliz com o quadro que idealizava em sua casa, estando certo que existia um amor incondicionado de sua esposa. Assim, é com perplexidade que ele assiste ao adultério da esposa sob os raios lunares em uma clareira, descrevendo a cena como uma dança: “(...) notai che, pur in queste contorsioni spasmodiche, ella si ergeva sulle punte dei piedi e mi tornò l'idea della danza”¹³⁸, em que a sua esposa apresentava os passos e o ritmo de uma bailarina: “Per la prima volta capii che quelle gambe erano gambe di ballerina, bianche, muscolose e magre, con i piedi tesi e poggiati sulle punte delle dita.”

A partir desse momento, enquanto aguardava o retorno da esposa, Silvio, sozinho, percebe todo o fracasso de sua vida no aspecto profissional e pessoal. Ele se dá conta que todo o seu projeto de criação artística não apresentava nenhuma consistência e que havia concluído um péssimo trabalho. Valendo-se de sua experiência como crítico literário, ele traça as suas observações sobre o seu livro e chega à conclusão de que, apesar de poder ser publicado, “il libro non conta”. Ou seja, ele não era um escritor, como

¹³⁸ MORAVIA, Alberto. *L'amore coniugale*. Milano: Bompiani, 206, p. 104.

acreditava ser. Assim, fica evidente toda a inutilidade do seu afastamento de Leda para escrever o seu romance.

Mas, como nos adverte Carotenuto, toda promessa de completude implica sempre também o risco de um fracasso. Assim, após viver um período em que acreditava no amor irrestrito da sua esposa e concretude de sua relação, Silvio percebe que nenhuma experiência é duradoura, pois o outro nunca se deixa apreender totalmente.

Diante da constatação do fracasso da sua relação conjugal, conforme observado anteriormente, Silvio refletiu sobre alguns episódios que lhe passaram despercebidos. Na verdade, quando Leda lhe pediu que dispensasse o barbeiro, temia o seu comportamento em relação a ele, como se pedisse que o marido a defendesse do seu desejo de traição e não das investidas do barbeiro. Ela aceitou, assim, naquele comportamento de boa vontade, a conduta do marido, mas, não dividia com ele os seus ideais de relação conjugal e de projeto literário.

Além disso, ele percebeu que, ao não dar importância ao pedido de Leda, ele havia facilitado a sua aproximação a Antonio. Silvio, tomado pelo objetivo de escrever um romance, racionalizou o motivo pelo qual Leda insistia para que despedisse o barbeiro. Ao se calar diante dos argumentos da esposa, estabeleceu-se uma cumplicidade entre marido e mulher, que foram os responsáveis pelo adultério.

Apesar de ciente da traição da esposa, Silvio se mostrara incapaz de suportar a possibilidade de perdê-la e, mesmo sabendo que ela o traía com Antonio, decidiu não revelar que era de seu conhecimento o envolvimento da esposa com o barbeiro e se comporta como se estivesse preocupado somente

com o resultado final do seu romance. Ele mascara a sua vida conjugal do mesmo modo que quer se deixar convencer pela esposa de que não escreveu um romance sem conteúdo. As respostas dadas por ela sobre o livro são interpretadas por ele como se fossem em relação ao que ela acabara de fazer com o barbeiro. Ele estava consciente de que somente Leda era capaz de completá-lo e, por isso, suportou tal conflito e decidiu justificar, diante da esposa, a sua dor alegando o seu fracasso literário. Mas, observa-se que ele buscava substituir o fracasso conjugal pelo artístico. Quando Leda retorna, após essas reflexões do marido, os sinais concretos do adultério são visíveis:

(...) non potei invece reprimere un vivo moto di dolore osservando le tracce della tresca con Antonio, visibili in tutta la sua persona. I capelli erano scomposti, con riccioli disfatti e mi parve di vedervi perfino qualche pagliuzza rimasta impigliata. (...) La bocca era pallida e scolorita ma con qualche sbavatura di rossetto qua e là (...) Il vestito, infine, era gualcito, e in corrispondenza del ginocchio, aveva una macchia fresca di terra, come prodotta da una caduta.¹³⁹

Desse modo, ele percebe que todas as suas convicções perderam importância, pois não se concretizaram. Para o protagonista, a sua relação amorosa com a esposa seria uma experiência duradoura e eterna, pois, conforme destaca Carotenuto¹⁴⁰, o ser enamorado tem a pretensão de uma eternidade e de perfeição por acreditar ter encontrado a única pessoa capaz de satisfazer o seu desejo. A personagem colocara todas as suas esperanças e promessas nesse projeto amoroso, e, por isso, quando assiste a traição da esposa com o barbeiro, sente a angústia do abandono do seu objeto de desejo. Ele se vê, assim, em um grande estado de vulnerabilidade a que o amor o

¹³⁹ Ibidem, p. 112.

¹⁴⁰ CAROTENUTO, Aldo. *Eros e pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 50.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

expôs, pois, embora ciente da traição de Leda, ele não toma nenhuma atitude contra ela. Observa-se, então, que a esposa ocupa uma posição central na vida do protagonista, revelando a sua necessidade em relação ao seu objeto de desejo.

4.2 – *Il disprezzo* e a incomunicabilidade

Também, nessa obra, publicada em 1954, os fatos são narrados em primeira pessoa pela personagem masculina, que através do seu olhar adota uma posição nostálgica, contando a sua história: “Se torno indietro con la memoria, mi accorgo di serbare un ricordo confuso di un incidente che allora mi parve irrilevante, ma al quale, in seguito, dovetti, invece, attribuire un’importanza decisiva.”¹⁴¹ O narrador-protagonista evoca o seu passado, mas, ao mesmo tempo, anuncia os acontecimentos que virão, ou seja, ele tem uma visão privilegiada, pois sabe o que aconteceu e o que aconteceria. Mas, como se trata de um narrador que participa da história, temos somente as informações a partir do seu ponto-de-vista, não sendo possível saber, por exemplo, quando começou a traição de Emilia. O leitor, também, não conhece o motivo pelo qual ela deixou de amar o marido e passou a desprezá-lo.

¹⁴¹ MORAVIA, Alberto. *Il disprezzo*. Milano: Bompiani, 2003, p. 6-7.

Riccardo narra, no início do romance, um pequeno episódio que marcará o início da mudança do seu relacionamento com a esposa, revelando, assim, o conflito que se instaurará na sua vida matrimonial:

“Mi dispiace, ma non c’è che un posto; lei, Molteni, dovrebbe venire con un mezzo, per conto suo... a meno che preferisca aspettarmi qui: in tal caso torno a prenderla”. Emilia è vicina a me, indossa un vestito da sera di seta nera, (...). Dico allegramente: “Emilia, va’ pure con Battista... io vi raggiungo con un taxi”. Emilia mi guarda e poi risponde con voce riluttante, lentamente: “Non sarebbe meglio che Battista ci precedesse e noi duei andassimo insieme con il taxi?”¹⁴².

Delineia-se, assim, a história do triângulo Riccardo – Emilia – Battista no contexto social da cidade romana médio-burguesa dos anos 1950. Na época em que se passou esse diálogo, Riccardo não atribui importância a esse convite. Depois do jantar, Battista, produtor cinematográfico, propôs ao casal terminar a noite em sua casa e, como o seu carro só possuía lugar para duas pessoas, convidou Emilia. Nesse diálogo entre o casal, pode-se observar a relutância da personagem feminina em aceitar o convite, que se sentia obrigada pelo marido a ir com o produtor, enquanto o marido seguiria de táxi.

Riccardo Molteni e a esposa viviam em uma pequena casa que, graças ao trabalho de crítico cinematográfico e de artigos para pequenos jornais que escrevia, conseguia pagar o aluguel e comprar o mínimo para a sobrevivência de ambos, tendo em vista que Emilia não trabalhava fora de casa. O protagonista descreve uma situação de vida conjugal aparentemente serena e normal, em que os defeitos de ambos foram negligenciados durante

¹⁴² Ibidem, p. 07.

os dois primeiros anos de relacionamento: "(...) io vedevo i suoi difetti e lei vedeva i miei, ma per una trasmutazione misteriosa prodotta dal sentimento d'amore, essi ci apparivano ad entrambi non soltanto perdonabili ma anche amabili..."¹⁴³.

Nesse aspecto, A. Carotenuto esclarece que o objeto de desejo para aquele que ama se revela dotado de uma grande beleza e perfeição, como se não existisse nenhum aspecto negativo que maculasse a sua imagem. Algumas características da pessoa amada, como por exemplo, a falta de beleza física, apresentam um fascínio irresistível e coincide com o desejo do outro. O poder dessa fascinação se encerra no mistério do objeto de amor e na sua indefinição. Aos olhos de quem ama, o outro é sempre um objeto de desejo que não se deixa reduzir ou vulgarizar, ou seja, é um ser obscuro. Ao mesmo tempo em que tenta desvendar o mistério que o envolve, Riccardo não quer abandonar completamente a ilusão que deslumbra e envolve o ser amado. Assim, o objeto desejoso se revela desconhecido, gerando medo:

Mas o que é desconhecido em geral provoca medo. Eu gostaria de sublinhar como este e a dimensão amorosa estão sempre juntos; um sinal do nosso estar enamorados é a sensação de medo que temos diante do amor, e se não experimentamos também angústia com aquilo que está sucedendo provavelmente não amamos.¹⁴⁴

O medo de perder a esposa, evidenciado pela mudança de comportamento de Emilia, fez que Riccardo não sentisse mais interesse pelo seu trabalho de roteirista cinematográfico. A aceitação a essa colocação profissional surgiu como um meio de pagar as prestações de um apartamento

¹⁴³ Ibidem, p. 05.

¹⁴⁴ CAROTENUTO, Aldo. *Eros e pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 36.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

recém-comprado, que era o sonho de Emilia. Ele sabia da importância que tinha para a esposa ter uma casa própria, que devido a sua origem humilde, nutria um sonho de ter uma vida mais estável após o matrimônio.

Assim, quando conheceu Battista, que lhe ofereceu uma ocupação de roteirista cinematográfico, ele vislumbrava a possibilidade de pagar o apartamento. O protagonista se sentia desesperado, pois não sabia como conseguira dinheiro suficiente para pagar as próximas prestações. Acreditava, ainda, que este seria um trabalho temporário: “(...) pensavo che avrei fatto quattro o cinque sceneggiature per pagare l'appartamento e poi mi sarei dedicato di nuovo al giornalismo e al mio caro teatro”. Assim, ele se adapta a escrever roteiros cinematográficos para Battista e abandona o seu projeto inicial que era o de escrever textos teatrais.

É a partir desse momento que o comportamento de Emilia mudará sensivelmente. Para o protagonista, essa mudança de atitude da personagem feminina é perturbadora, pois, conforme destaca, os primeiros anos do seu relacionamento conjugal foram marcados por um sentimento de amor recíproco. Ele tinha a ilusão de uma totalidade garantida pela presença da esposa e não percebia a mecanicidade dos seus encontros amorosos. A constatação desse fato se verifica somente a partir de um dado concreto, quando na primeira noite no novo apartamento, ela lhe pede para dormir na sala, alegando que não conseguia dormir com a janela aberta como sempre acontecia. A personagem masculina tenta, ainda, resgatar o encontro íntimo com a esposa, mas desiste, ao constatar a mecanicidade com que ela se oferecia a ele. Desse modo, ele abandona a ilusão que o deslumbrava em relação à esposa e permitia o seu enamoramento, deixando cair o véu que

existia entre ele e Emilia e que lhe dificultava conhecer a figura da pessoa amada: “(...) ma mi domandai ad un tratto se fosse stato sempre così, più o meno, ella si era sempre spogliata e si era distesa sul letto: come avrebbe potuto essere altrimenti”.¹⁴⁵ Verifica-se uma mudança sensível nas atitudes da personagem feminina em relação ao marido, em que ele observa que o amor que ela nutria por ele desapareceu.

Riccardo não consegue suportar a ausência de amor de Emilia, pois quando casara com ela, achou que esse sentimento seria imutável. A. Carotenuto¹⁴⁶ destaca que o ser humano, marcado por uma falta permanente, é estimulado a buscar o outro como uma totalidade que só pode ser aplacada através do encontro entre duas pessoas. Durante os dois primeiros anos de matrimônio, essa completude parecia satisfatória e rotineira, permitindo a Riccardo considerar isso um fato normal: “Mi sembrava di fare cosa che tutti fanno: amare la propria moglie ed esserne amato; e quest’amore mi sembrava un fatto comune, normale, ossia per nulla prezioso (...)”¹⁴⁷. Observa-se que ele via o sentimento de Emilia como algo eterno, por isso, desestrutura-se quando esse quadro mudou. Ele não compreende que a promessa de completude entre dois indivíduos apresenta sempre o risco de um fracasso.

A partir dessa constatação de que não é amado pela esposa, a sua vida passa a ser marcada por uma luta em que ele tenta captar aquilo que lhe escapa, ou seja, o amor de Emilia. O seu desespero aumenta, também, no campo profissional, pois ele abdicara do propósito de escrever textos teatrais para saldar a dívida do apartamento que fora comprado para satisfazer a

¹⁴⁵ MORAVIA, Alberto. *Il disprezzo*. Milano: Bompiani, 2003, p. 36.

¹⁴⁶ CAROTENUTO, Aldo. *Eros e pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 55.

¹⁴⁷ MORAVIA, Alberto. *Il disprezzo*. Milano: Bompiani, 2003, p. 6.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

esposa. Assim, quando percebe que Emilia não o ama, Riccardo não tem mais motivo para continuar trabalhando para Battista. Ele passou a odiar o seu trabalho, porque Emilia não o queria mais: “(...) il lavoro mi ripudiava perché Emilia non mi amava più, o almeno mostrava di non amarmi più.”¹⁴⁸ Ele abdica, assim, da sua autonomia a partir do momento que a sua carreira depende de uma resposta de Emilia, pois, conforme esclarece A. Carotenuto¹⁴⁹, quando o indivíduo ama, torna-se dependente desse objeto desejoso. A sua independência só lhe poderá ser restituída por essa pessoa a qual ele confiou a sua existência.

O protagonista se deu conta de que Emilia era a única pessoa que lhe possibilitaria a aproximação a uma completude, que lhe apresentava, desse modo, a esperança de uma existência diferente. Com o afastamento de Emilia, a personagem masculina percebe que não podia ficar sem a presença da mulher e tenta descobrir o motivo pelo qual ela deixara de amá-lo.

Ele observa com amargura que Emilia não compartilhava as mesmas ideias, gostos e ambições que ele e que não poderia passar pela privação de uma casa própria na espera do sucesso do marido no campo teatral. A personagem feminina era de origem humilde e tinha uma formação cultural diferente da sua, conforme são descritas pelo protagonista algumas cenas sobre o momento em que se conheceram. Nessas passagens literárias, ela exercia a profissão de datilógrafa em um escritório. A auto imagem de intelectual e de dramaturgo, em início de carreira, construída pelo protagonista foi sendo substituída por uma outra de chefe de família desesperado que buscava emprego em diversos jornais e revistas. Toda essa mudança ocorreu

¹⁴⁸ Ibidem, p. 46.

¹⁴⁹ CAROTENUTO, Aldo. *Eros e pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 86.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

porque, segundo o protagonista, ele deveria suprir as necessidades materiais de sua esposa.

Vale ressaltar, nesse ponto, a crítica que Riccardo tece em relação ao seu trabalho de roteirista cinematográfico. Ele considerava essa ocupação inferior, pois enquanto o diretor e o produtor cinematográfico alcançavam o sucesso, vendo os seus nomes vinculados ao título do filme, para o roteirista não existia reconhecimento, visto que era aquele que “rimane sempre nell’ombra”. Molteni se sentia obrigado a exercer uma função que absorvia toda a sua capacidade criativa para o sucesso de outros, cujo objetivo era o aspecto financeiro. Sentia, assim, que fazia um enorme sacrifício que não valia mais a pena: “Adesso che quest’amore veniva a mancarmi, il lavoro perdeva il suo significato e la sua giustificazione e acquistava ai miei occhi il carattere assurdo di una semplice servitù.”¹⁵⁰

É a partir desse momento que Riccardo constata não apenas a falta de amor de Emilia como, também, é revelado por ela o seu desprezo. Ele sentiu o poder dessa afirmação e da enunciação de uma verdade que ele supunha, mas não tinha certeza. Ele percebia, desse modo, que todas as vezes que ela proferia essa frase, as palavras adquiram poder de verdade. O próprio Moravia explica esse sentimento de desprezo da personagem: “Il disprezzo che la protagonista del romanzo ha per suo marito scavalca il suo uomo, ma lei non lo sa: lei lo vede irremediabilmente precipitare tra le braccia di una società in cui tutto è venduto e comprato.”¹⁵¹

¹⁵⁰ MORAVIA, Alberto. *Il disprezzo*. Milano: Bompinari, 2003, p. 40-42.

¹⁵¹ ENZO, Siciliano. Alberto Moravia. *Vita, parole e idee di un romanziere*. Bompiani: Milano, 1982, p.79.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

A sociedade a qual o escritor se refere, nessa citação, compreende os anos 1950, época na qual se ambienta o romance em estudo. Durante esse período, a Itália apresentou um processo de transformação econômica e cultural, que resultou no 'milagre econômico' do final dos anos 1950 e início dos anos 60. Conforme destaca Federico Roncoroni¹⁵², ocorreu uma elevação de consumo de bens supérfluos, que gerou um clima de bem-estar entre os italianos. As personagens do romance em foco estão inseridas nessa sociedade consumista, apresentando, cada uma, comportamentos típicos desse meio social. Enquanto Riccardo, por necessidades financeiras, renuncia as suas aspirações teatrais, escrevendo roteiros cinematográficos, Emilia adota uma atitude consumista, comprando frequentemente objetos para decorar a casa. Ou seja, enquanto ele se esforça e se preocupa em pagar o apartamento, ela apresenta uma atitude totalmente descomprometida com a situação econômica pela qual passavam, fato que aos olhos do protagonista revela ainda mais a sua falta de amor.

Emilia não manifesta interesse pela atividade profissional do marido, revelando, mais uma vez, a sua indiferença em relação ao protagonista. Esse sentimento pode ser estendido aos encontros íntimos entre ambos, que revelavam uma frieza e uma mecanicidade, demonstrando-se passiva no amor como uma prostituta:

(...) io non mi trovo più di fronte alla moglie che amavo e che mi amava, bensì di fronte ad una prostituta un po' impaziente e inesperta, che si apprestava a sottomersi passivamente al mio

¹⁵² RONCORONI, Federico. *Lingua, Storia e Società. Dall'inizio dell'Ottocento ai giorni di oggi*. Milano: Mondadori, 1985, p. 565-567.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

amplesso sperando soltanto che fosse breve e poco stancante.¹⁵³

Embora não rejeitasse a possibilidade de abandonar a ocupação de roteirista, visto que Emilia não o queria mais, Riccardo aceita a proposta de Battista para um outro filme. Battista lhe expõe um projeto ambicioso, ao revelar que pretendia fazer um filme diferente daqueles que eram produzidos durante aqueles anos e que não tivesse nenhuma relação com o pós-guerra. Battista alude ao neorealismo, pois durante os anos 1940, foram produzidos vários filmes, como *Roma città aperta*, de Rossellini e *La terra trema*, de Visconti, que tratavam dos problemas que assolavam os italianos durante os anos difíceis após a Segunda Guerra Mundial. Assim, o sofrimento e os diversos expedientes utilizados por uma população faminta e pobre eram retratados através de suas personagens. Observa-se, no romance *moraviano*, que Battista não queria fazer um filme dentro desse modelo:

(...) ormai il dopoguerra è finito e si sente il bisogno di una formula nuova... il neorealismo, tanto per fare un esempio, ha stancato un po' tutti (...) Quando dico che il film neorealistico non è sano, dico che non è un film che incoraggi a vivere, che aumenti la fiducia nella vita... il film neorealistico è deprimente, pessimistico, grigio... a parte il fatto che esso rappresenta l'Italia come un paese di straccioni (...)¹⁵⁴

Assim, com o intuito de se afastar da temática neorrealista, Battista quer fazer um filme baseado na obra *Odisséia*, de Homero, cuja grandeza e apelo publicitário lhe dariam prestígio. Para tal empreitada, contrata Rheingold, um diretor alemão, que juntamente com Riccardo deveria trabalhar na

¹⁵³ MORAVIA, Alberto. *Il disprezzo*. Milano: Bompiani, 2003, p. 37.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 85-86.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

produção do filme. Entretanto, a interpretação que os três personagens tem da obra de Homero é diferente, como será visto adiante.

O produtor queria fazer um filme fiel ao livro, ou seja, com todas as façanhas empreendidas por Ulisses, com monstros mitológicos e cenas de sedução, que atestassem os vários momentos passados pelo herói. Já o diretor buscava fazer uma leitura psicológica da obra, ou seja, mostrar os motivos pelos quais Ulisses não retornava para a sua casa. Segundo Rheingold, o herói *homeriano* não queria voltar porque a sua relação conjugal com Penélope estava em conflito. Sua esposa o desprezava porque ele não soubera defendê-la dos pretendentes que a cercavam e, ao contrário, aceitava essa situação passivamente. Observa-se, assim, uma semelhança entre a sua leitura da obra e a situação vivida por Riccardo, que, também, era desprezado pela esposa. Para o protagonista *moraviano*, ambas as interpretações não poderiam ser adaptadas para o cinema: a de Battista seria muito espetacular e grandiosa e a de Rheingold se afasta da grande odisséia de Ulisses, que é a busca do homem rumo ao desconhecido.

Para que Riccardo e Rheingold pudessem trabalhar com tranquilidade e com tempo necessário na elaboração do filme, Battista oferece a sua casa, na ilha de Capri. Riccardo aceita prontamente o convite, vendo, nessa viagem, uma chance de conversar com Emilia para descobrir o motivo do desprezo e obter uma possível reconciliação. E outra vez, no momento da partida, Riccardo tem o mesmo procedimento adotado no início do romance, quando insiste para que Emilia vá no carro de Battista até Nápolis. Ela insiste em acompanhar o marido, mas o protagonista, para não contrariar Battista,

pede-lhe que siga no carro do produtor enquanto ele terá a companhia do diretor.

A estada do casal na ilha não rendeu o resultado que o protagonista esperava, pois Emilia mostrava-se ainda mais relutante em revelar-lhe o motivo pelo qual o desprezava. Riccardo, apesar da proximidade íntima com a esposa, estava consciente de que ela lhe era indiferente:

Un desiderio non tanto fisico quanto spirituale, pur nella sua immediatezza e urgenza, di congiugermi con lei, ma non con il suo corpo, dentro il suo corpo, bensì attraverso il suo corpo. Io avevo, insomma, fame di lei; ma la soddisfazione di questa fame non dipendeva da me bensì soltanto da lei, da un suo consenso che fosse venuto incontro alla mia fame¹⁵⁵.

Nesse momento, ele percebe que a sua presença é indiferente a Emilia, pois apesar de estar ao seu lado em uma praia, ela o ignora. A. Carotenuto¹⁵⁶ explica que a partir do momento que o corpo do indivíduo não desperta mais o desejo do outro, ele passa a se sentir invisível, como se o seu corpo não existisse mais. A dimensão corpórea acompanha o indivíduo desde a concepção, mas é somente quando se sente desejado que o indivíduo se apropria de novo dessa dimensão. Emilia, que antes valorizava a sua presença, quando perde o interesse por ele, comunica, através do afastamento físico, que não percebe mais o seu corpo. A personagem feminina não corresponderia mais ao contato físico do marido, marcando esse desligamento.

A personagem tenta, várias vezes, obter uma resposta e não entende o comportamento de Emilia, que se cala e se recusa a explicar o motivo desse sentimento. Instaura-se, desse modo, um conflito entre as

¹⁵⁵ Ibidem, p. 204.

¹⁵⁶ CAROTENUTO, Aldo. *Eros e pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 79-80.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

personagens, em que Riccardo percebe que seu objeto de desejo lhe escapa. As suas tentativas de aproximação fracassam, uma vez que a personagem feminina não possibilita nenhum tipo de comunicação dessas personagens, enfocadas na obra: marido e mulher. Segundo A. Carotenuto, o fracasso é o revés da experiência amorosa, pois o ser que busca uma completude vislumbrada na figura do outro corre o risco da rejeição. O estudioso aponta, ainda, a importância que tem o objeto desejoso para quem ama, afirmando que esse objeto é considerado 'fonte de felicidade infinita', pois, o outro se revela como o modelo de perfeição capaz de completar o vazio que reveste a existência de quem ama. Desse modo, a partir do momento que o ser que ama percebe que a sua felicidade depende do outro, surge um grande sentimento de temor, pois a sua vida pertence a essa pessoa.

Riccardo passa por essa situação, experimentando medo e angústia diante da possibilidade de perda da esposa: "Ma appena mi accorsi che non soltanto ella non dimostrava alcun disappunto, ma anche sembrava preferire di restar sola, cominciai ad avvertire un'oscura angoscia, come di chi, tutto ad un tratto, si senta mancare il terreno sotto i piedi."¹⁵⁷ Embora consciente dessa frustração, ele é estimulado à busca daquilo de que é carente, tentando superá-la mediante o encontro com a esposa. Segundo Bataille¹⁵⁸, o ser humano é marcado por uma descontinuidade e busca, na figura do outro, uma possível continuidade através da experiência do erotismo. Mas, não se trata de um erotismo marcadamente corpóreo, em que o corpo adquire importância fundamental na relação. Riccardo tentava reencontrar-se com a esposa através de uma fusão em que predominasse o sentimento. Para Bataille, esse tipo de

¹⁵⁷ Ibidem, p. 15.

¹⁵⁸ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes, p.19-20.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

erotismo é mais avassalador, pois o sentimento torna-se o principal elemento de união entre um casal. Entretanto essa tentativa de fusão com o outro se revela frustrada e provoca um sentimento de tensão entre eles, pois o encontro entre dois indivíduos será sempre marcado por um desequilíbrio do casal.

Embora se sentisse desprezado pela esposa, Riccardo ainda a queria e tentava descobrir o motivo do término do seu amor. Emilia era o seu objeto de felicidade e a única pessoa entre várias que poderia completá-lo. Nesse aspecto, O. Paz¹⁵⁹ assinala, em seu ensaio, o paradoxo do amor que reside no mistério, em que o indivíduo, sem nunca saber exatamente a razão, sente-se atraído por outra pessoa, excluindo todas as demais. Trata-se de uma atração involuntária, em que o ser humano vislumbra na figura do outro o único meio de se satisfazer. Assim, quando Emilia resolve abandoná-lo, a sua casa adquire uma nova dimensão espacial, com conotações de amplidão e vazio, pois era a personagem feminina que preenchia aquele espaço. Diante dessa nova situação em que se encontra, nossa personagem tem o seu equilíbrio emocional estremecido.

Riccardo sempre vira na figura da esposa um comportamento de dependência, tanto afetiva quanto social, e, por isso, não entende como ela poderia apresentar uma vida desvinculada da sua. A autonomia da esposa lhe causa, inicialmente, um desconforto, que nos possibilita vislumbrar a sua visão do feminino veiculada através do seu discurso. Em uma sociedade com traços patriarcais, Riccardo manifesta esse discurso que reflete o grupo social no qual está inserido, o que lhe dificulta entender o comportamento de Emilia.

¹⁵⁹ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 114-115.

É o próprio protagonista que revela, no início do romance, que a sua relação conjugal piorou na mesma época em que começou a trabalhar para Battista. Ele não conseguia entender como ela o deixara de amar, acreditando que esse sentimento seria duradouro; porém, um dos maiores erros de uma relação amorosa, conforme esclarece A. Carotenuto¹⁶⁰, fora crer que essa união excluísse o conflito, o sofrimento e a dor. A experiência amorosa é marcada por essa dicotomia, em que se alternam amor e dor. Com o desprezo de Emilia, Riccardo experimenta o sentimento de perda, que se confirma com a traição da esposa com Battista.

É durante a estada do casal na casa do produtor, em Capri, que Riccardo assiste a um beijo entre Emilia e Battista. A partir desse momento, o protagonista se recorda de pequenos acontecimentos que lhe passaram despercebidos, como algumas conversas ao telefone entre a sua mulher e o produtor que, na época, não lhe suscitaram nenhuma importância. Relembra alguns momentos que o fazem perceber que havia aproximado indiretamente Emilia a Battista, mesmo ela tendo se recusado inicialmente a esses encontros. Riccardo começa a perceber a origem do desprezo da esposa, pois, para Emilia, ele a oferecia em troca do trabalho oferecido por Battista. Tratava-se, desse modo, de uma situação de subordinação entre empregador e empregado. Essa facilitação do encontro entre ela e o produtor cinematográfico não foi ignorada pela personagem feminina, que via, nesse comportamento do marido, algo de indigno. Além disso, ela via a submissão do marido a uma sociedade onde tudo pode ser vendido e comprado, uma vez que ele

¹⁶⁰ CAROTENUTO, Aldo. *Eros e pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 44.

abandonara o seu ideal de escrever textos para o teatro e se adaptara a escrever roteiros cinematográficos.

Esse comportamento dos cônjuges nos remete a A. Carotenuto¹⁶¹, que sustenta que, na traição, existe uma cumplicidade entre ambas as partes, ou seja, traído e traidor são corresponsáveis pelos acontecimentos. Ao trair o marido, Emilia se tornara a sua vítima e este, o traidor, pois fora ele quem possibilitara o encontro da esposa com o amante. Riccardo, responsável e cúmplice, depositou todos os aspectos negativos da relação em Emilia que perpetrara o engano. Ou seja, ele tomou para si o papel de justiceiro e o de réu para Emilia, sem perceber que tinha sido ele a estimular o outro à traição.

Assim, o final de sua relação significou uma desestruturação, em que se verificou a ruína de uma organização que ele havia construído no encontro com o outro. Para Riccardo, a sua relação conjugal seria interminável, e, nesse caso, o momento da ruptura significou para ele um fracasso, revelando uma insuficiência própria, pois, conforme revela A. Carotenuto, embora ciente de que as coisas possam ter um fim, o ser humano as vivencia como se durassem para sempre, pois cada indivíduo traz dentro de si o desejo do infinito.

O ensaísta¹⁶², também, aponta essa dificuldade de satisfação do desejo, uma vez que o indivíduo busca no outro uma completude que nunca será plena. Embora tenha o seu desejo correspondido, a sua necessidade de completude é tão grande que não será satisfeita por nenhuma experiência. Trata-se de uma luta que tem como objetivo captar o que escapa, revelando a ausência do outro. Esse fato se verifica porque toda relação apresenta a

¹⁶¹ Ibidem, p. 124-128.

¹⁶² Ibidem, p. 55-56.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

possibilidade da perda da pessoa amada e a constatação de um vazio que nunca será abolido.

Após a descoberta da traição da esposa, tomado por uma alucinação, enquanto se dirige de barco a uma caverna, ele vê a figura de Emilia que se mostra dócil e amorosa. Projeta, nessa visão, todas as respostas que gostaria de ter da esposa, como o seu arrependimento pelo comportamento que tivera com ele. Como em um sonho, ele acorda e percebe que tudo fora uma ilusão que criara com o propósito de obter da esposa as respostas. Fora, nesse mesmo momento, que Emilia, ao retornar para Roma na companhia de Battista, após uma freada busca do carro, pende a cabeça para o lado enquanto dorme e comprime uma das vértebras da coluna cervical. Emilia morrerá enquanto dormia e Riccardo nunca obteve respostas elucidativas sobre o comportamento da esposa.

4.3 – *La noia* e a alienação

Esse romance, publicado em 1960, obteve o mesmo sucesso literário de *Gli indifferenti* e trata da impossibilidade de comunicação entre as personagens. Além disso, apresenta um elemento comum às outras duas obras estudadas nesta Tese que é a presença de um intelectual, mais especificamente de um pintor. Como já foi visto anteriormente, em *L'amore coniugale*, o protagonista aspirava se tornar um escritor, enquanto em //

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

disprezzo, Riccardo, o protagonista, almejava desempenhar a função de dramaturgo. Assim como Dino, personagem de *La noia*, que não conseguia se expressar através da pintura, as outras personagens *moravianas* das obras em estudo, também, não tiveram sucesso no campo artístico, como assinalamos anteriormente nas outras seções.

Em *La noia*, Moravia evidencia a condição do homem no sistema capitalista após a Segunda Guerra Mundial, em que o único meio de comunicação em uma sociedade alienada pelo dinheiro, pela tecnologia e pelo luxo é a devassidão. Ele retoma o sentimento de estranheza do indivíduo em relação aos outros e aos objetos que o cercam, através de um intelectual, com aspirações a pintor, pertencente a uma rica família romana durante o início dos anos 1960 que vivia em uma mansão na luxuosa da *via Appia*.

Trata-se de um romance, cujo narrador também é o personagem principal, ou seja, é um narrador que fornece as informações sobre a sua inadequação ao mundo circundante. É ele que nos informa, através das suas reflexões, o seu estado interno que se revela marcado por diversos turbamentos. Observa-se a instauração de um tédio que indica uma condição de incomunicabilidade e de solidão desta personagem que se perde em um mundo de fantasia, sendo alheio ao seu meio. O protagonista descreve a sua relação com as pessoas, inclusive com a mãe, e com os objetos, que é marcada por “una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà”¹⁶³. Dino não consegue experimentar nenhum contato verdadeiro com o mundo que o cerca, todos lhe parecem estranhos, desde os objetos até as pessoas, revelando, assim, uma situação de alienação.

¹⁶³ MORAVIA, Alberto. *La noia*. Milano: Bompiani, 2006, p. 07.

Vale destacar a sua interpretação sobre o tédio, que, em sua opinião, sempre reinou no mundo, desde sua criação, pois Deus, entediado, decidira criar a terra, o céu, a água e os seres vivos. Adão e Eva, por sua vez, dominados pelo tédio, comeram o fruto proibido, fazendo que Deus, também entediado, expulsasse-os do paraíso. A sua explicação sobre o tédio se alonga, pois ele inclui outros personagens da narrativa bíblica, como Caim e Abel, e Noé. Além disso, para ele, também, a época histórica em que vivia era pontilhada por um tédio. Ele nos informa que nasceu em 1920, passando, assim, a sua adolescência durante o regime político fascista, em que não existia qualquer tipo de comunicação entre o ditador político e os cidadãos. Respirava-se um comportamento marcado pela falta de relação entre os indivíduos e o seu contexto social, em que o homem encontrava-se guiado por um líder ditador. Além desse comportamento social de inadequação à realidade, ele acrescenta um outro, de caráter sexual, visto a sua dificuldade de comunicar-se com as mulheres. Apesar de se envolver sexualmente com algumas mulheres, as suas relações amorosas eram sempre marcadas por uma incomunicabilidade, visto que Dino não conseguia estabelecer contato com o sexo oposto.

Entretanto, esse mesmo tédio, que o perseguia desde a infância, salvou-o da morte durante os combates da guerra. Durante a empreitada bélica, ao invés de se apresentar ao exército italiano para lutar, a nossa personagem, sem conseguir estabelecer relação entre ele e os companheiros de guerra, refugiou-se na casa de campo de um amigo. Foi durante esse período que descobriu a pintura e acreditou que esse tipo de arte o salvaria do tédio que sempre o invadira. Em um momento inicial, marcado por um

entusiasmo, Dino se convenceu de que o seu tédio era o de um artista que, até então, ele ignorava.

A personagem-narrador iniciou, assim, um período dedicado à pintura, pois tinha a ilusão de que a arte o ajudaria a reagir ao tédio. Entretanto, esse sentimento não se modifica e a personagem atribui como causa de seu estado, a sua riqueza: “(...) arrivai a concludere che forse mi annoiavo perché ero ricco e che se fossi stato povero non mi sarei annoiato.”¹⁶⁴ Ele morava com sua mãe em uma mansão na parte nobre da cidade romana, e não tinha preocupação financeira, pois o dinheiro de que precisava, sua mãe lhe fornecia. Assim, para o protagonista, sua riqueza tinha uma grande ligação com sua mãe, que, ostentando um bem-estar característico daqueles anos, consumia bens supérfluos sem nenhum tipo de preocupação.

É interessante destacar que esse consumismo teve o seu auge nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, em que a Itália apresentou um processo de transformação econômica e cultural, que resultou no ‘milagre econômico’ do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, como já se informou no terceiro capítulo. Verifica-se, assim, um clima de bem-estar e de riqueza que influencia todos. Pertencente à classe social da burguesia alta, Dino e sua mãe não eram exceções nesse panorama que se delineava naqueles anos.

Com o objetivo de se afastar da sua riqueza, Dino se instala em um pequeno apartamento e tenta, assim, ter uma vida desvinculada da casa materna. De qualquer modo, como não tem ocupação que lhe forneça meios de se sustentar, a personagem continua dependendo financeiramente da mãe, que lhe dá uma quantia de dinheiro por mês. Embora afastado do que para ele

¹⁶⁴ Ibidem, p. 13.

seria a causa do seu tédio, a personagem masculina se reconhece como artista falido, não porque seja incapaz de pintar quadros que agradem aos outros, mas porque nem mesmo a pintura lhe permite vencer esse sentimento que se instaurou na sua vida desde sua infância. Após destruir uma tela, à qual se dedicava há dois meses, a personagem decide não pintar mais.

Ele reconhece que não adiantara mudar de domicílio, uma vez que continuava a se entediar dos objetos e das pessoas a sua volta. Dino se afastara de casa para se distanciar da sua riqueza, que, na sua concepção, era a causa de seu tédio. Entretanto, mesmo longe de casa, ele constata que era um homem rico: “... non si poteva rinunciare alla propria ricchezza; essere ricchi era come avere gli occhi azzurri o il naso aquilino.”¹⁶⁵ Embora, a personagem tentasse ter uma vida desvinculada da sua mãe e, conseqüentemente, da sua riqueza, ele era um homem rico que “(...) fingeva, con se stesso e con gli altri, di essere povero.”¹⁶⁶

Na sua nova instalação, em um edifício na *via Margutta*, ele observava, desde que se mudara, os movimentos diários de um pintor de meia-idade, que recebia constantemente visitas de mulheres de vários tipos, jovens e maduras, solteiras e casadas, louras e morenas, e, magras e gordas. Dino descobre, através de outros pintores, que seu vizinho vivia sozinho e, desde a sua juventude, pintava o nu feminino com o intuito de atrair as mulheres para o seu estúdio. O protagonista-narrador descreve o pintor como um homem sem grandes atrativos estéticos:

(...) era un uomo piccolo dalle spalle molto larghe e dai piedi molto grandi, (...) La faccia di Balestrieri aveva molto della maschera carnevalesca o del satiro

¹⁶⁵ Ibidem, p. 17.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 18.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

“Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's” A.Sarras - USA

pompeiano: capelli bianchi come l'argento, volto rosso acceso, sopracciglia nere come il carbone, naso prominente, bocca grande, mento puntuto."¹⁶⁷

Apesar dessa descrição depreciativa de Balestrieri, Dino continuava a observá-lo atentamente e não conseguia compreender como tantas mulheres frequentavam a sua casa. Durante os dez anos que morou nesse apartamento, a personagem pode constatar que o velho pintor tinha relações duradouras com algumas dessas mulheres e aventuras com outras. Foi nesse mesmo período que Dino observou que um tipo especial de mulher passou a frequentar mais assiduamente a casa de Balestrieri. Era uma jovem ainda com traços de menina que, diariamente, ao se dirigir a casa do velho pintor, flertava também com Dino, que a aguardava da janela de sua casa.

Após a morte de Balestrieri, Dino conheceu pessoalmente a jovem e, nasceu entre os dois, uma intensa relação sensual. É a própria personagem que, através do seu olhar, caracteriza fisicamente Cecilia, revelando a sua dualidade de menina e de mulher:

Adolescente dalla vita in su, donna dalla vita in giù, Cecilia suggeriva un po' l'idea di quei mostri decorativi che sono dipinti negli affreschi antichi: specie di sfingi o arpie, dal busto impubere innestato, con effetto grottesco, in un ventre e due gambe possenti..¹⁶⁸

Ele tenta descobrir também a sua natureza interior através das respostas que Cecilia lhe dá, mas estas são sempre marcadas por um vazio mesmo nas respostas que deveriam ser exatas: "Anche quando le avveniva di dare una risposta esatta, mi lasciava ugualmente nel dubbio con il suo

¹⁶⁷ Ibidem, p. 65.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 108.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

linguaggio freddo, generico e scolorito che sembrava essere il frutto di una disattenzione invincibile”.¹⁶⁹ Dino se surpreendeu ao saber pela jovem que Balestrieri a amou bastante e que já tentara o suicídio quando ela decidira deixá-lo. Ou seja, ele não conseguia entender o que em Cecilia poderia ter desencadeado esse sentimento: “Stentavo a crederlo, perché, a parte le sue notevoli capacità amatorie, (...), Cecilia mi sembrava insignificante in sommo grado e perciò incapace di suscitare una passione così distruttiva come quella di Balestrieri.”¹⁷⁰

Tudo entre os dois novos amantes parecia se reduzir somente à lascívia, que representava o único laço de contato entre eles. Como já foi explicado anteriormente, a jovem não dava nenhuma possibilidade a Dino de conhecê-la, uma vez que suas respostas às perguntas que ele lhe fazia eram quase sempre monossilábicas, ou seja, não apresentavam nenhum conteúdo que denunciasse uma reflexão. O contato entre os dois amantes se resumia ao encontro dos seus corpos, em que a comunicação entre os dois era vislumbrada somente durante o amplexo:

Questo sorriso, per quanto impersonale e solitario, era, tuttavia, l'ultima fase dell'amplesso ossia della comunicazione e quasi fusione dei nostri corpi. Subito dopo eravamo in due sul divano, l'uno separato dall'altro, e bisognava parlare.¹⁷¹

Era nesse momento que ficava evidente, para Dino, a indiferença de Cecília. Contudo, não se tratava de uma indiferença marcada por um comportamento de frieza e sim, uma impossibilidade de estabelecer um diálogo com ele. Trata-se do mesmo sentimento que o acometia desde a sua infância.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 198.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 113.

¹⁷¹ Ibidem, p. 110-111.

Enquanto Dino refletia e sofria por essa falta de comunicação com os outros, Cecilia demonstrava não tomar conhecimento do que lhe acontecia, ou seja, para a personagem masculina, esse estado era um tipo de doença e, para a jovem, um fato normal. Assim, diante da impossibilidade de conduzir uma conversa com a jovem, ele se limitava a interrogá-la.

Entretanto, os encontros entre as duas personagens também eram acometidos pelo tédio devido a seus hábitos regulares, às visitas e aos telefonemas previsíveis de Cecilia. Desse modo, Dino também se entedia da jovem e resolve deixá-la. Nesse momento da história, acontece um fato inusitado para o protagonista, pois Cecília não vai a esse encontro e nem lhe dá notícias sobre a sua ausência. Dino, que até aquele momento estava determinado a romper a relação com a jovem, sente-se angustiado com a sua ausência, o que nos permite chamar à cena as palavras de A. Carotenuto: “Basta a demora de um telefonema, o atraso de um encontro ou o não conseguir ter notícias da pessoa amada, sem conhecer os motivos, e eis que somos assaltados por um sentimento de angústia.”¹⁷² Dino percebeu, assim, que ela lhe escapava por intermédio da percepção de uma autonomia que lhe era desconhecida, o que lhe causou, inicialmente, um desconforto. Cecília adquiriu uma existência concreta para Dino, em que ele vislumbrava um mistério que queria descobrir.

Desse momento em diante, o comportamento da jovem se modificou, pois ela anunciou ao namorado que não poderia vê-lo todos os dias, como acontecia antes, e sim em dias alternados. Para justificar essa mudança, como tinha apenas dezessete anos, Cecilia alegou que não poderia continuar

¹⁷² CAROTENUTO, Aldo. *Eros e pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 38.

dizendo para seus pais que tinha aula de desenho todos os dias. Vale esclarecer que ela fazia uso do mesmo estratagema para se encontrar com Balestrieri, ao dizer aos seus pais que ele era o seu professor de desenho.

Assim, desconfiado em relação ao comportamento de Cecilia, ele decidiu segui-la para descobrir a origem dessa mudança. É nesse momento que surge uma outao personagem, Luciani, ator e amigo da jovem. Para justificar os seus encontros com o novo amigo, a personagem feminina lhe disse que ele lhe apresentaria alguns produtores cinematográficos. Dino constata que estava percorrendo o mesmo caminho de Balestrieri, que tomado pela paixão, não conseguira ter um controle da sua situação amorosa. Depois de procurar uma agência de investigação para controlar os passos da jovem, ele soube que Balestrieri também agira da mesma forma. Ou seja, do mesmo modo que ele estava tomado pelo ciúme e fazia empreitadas diante da casa de Cecilia, o antigo amante da jovem também a seguira e contratara um detetive para controlar os seus movimentos. Observa-se, desse modo, que o sentimento de tédio do protagonista em relação à jovem fora substituído pelo sentimento amoroso, trazendo mudanças significativas na sua vida:

Ma a partire dal momento che ebbi il sospetto d'essere tradito e questo sospetto mi ebbe improvvisamente trasformato Cecilia da irreal e noiosa in reale e desiderabile, fui preso dalla curiosità di sapere di più sulla sua vita familiare (...)¹⁷³

Essa mudança de sentimento, do desinteresse à paixão, traz profundas transformações na vida da personagem desta narrativa. Dino, que antes de conhecer a jovem, mostrava-se indiferente nas suas relações amorosas, teve atitudes que o surpreendiam, como seguir os passos de Cecilia

¹⁷³ MORAVIA, Alberto. *La noia*. Milano: Bompiani, 2006, p. 175.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

e controlá-la através de telefonemas para sua casa com o intuito de saber se ela saía ou se permanecia em casa. O amor, conforme destaca A. Carotenuto¹⁷⁴, possui, muitas vezes, esse caráter demolidor, alterando ou destruindo o equilíbrio de quem ama, como o que aconteceu com Dino.

Além disso, pode-se destacar um outro tipo de desconforto do protagonista em relação à figura do Outro, revelando a sua visão do feminino através do seu discurso, que, embora tenha sido educado sem a figura paterna, apresenta um olhar patriarcal sobre esse elemento. Era através da figura materna que esse mecanismo de controle sobre a mulher era transmitido para as outras gerações, provocando, assim, uma visão tradicional sobre o papel desempenhado pela mulher na sociedade.

Retomando a obra *moraviana*, pode-se observar que Dino apresentava, desse modo, um discurso que reflete a sociedade na qual está inserido, o que explica a sua dificuldade de entender a jovem, que demonstrou, através de uma simples ausência inadvertida, uma liberdade feminina que ele desconhecia. A sua própria mãe desempenhava um papel que reforçava a preeminência da figura masculina em relação à feminina, através da educação que lhe dera e das suas atitudes. Quando ela o convidou para retornar a casa materna e lhe ofereceu, além de um carro novo, uma jovem empregada, repetiu um comportamento tipicamente masculino, quando o pai, para iniciar o filho na esfera sexual, oferecia-lhe uma mulher. Mas, na trama tecida por Moravia, é a recusa de Cecilia às suas investidas sentimentais que faz a história ser direcionada para as nuances da rejeição amorosa e para as veleidades do caráter de Dino em relação a essa figura feminina.

¹⁷⁴ CAROTENUTO, Aldo. *Eros e pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 33-34.

Observa-se o caráter inconstante da personagem que muda de atitude e de sentimento diante de uma nova situação que se instaura entre eles. A partir dessa perda, como dissemos anteriormente, surge um sentimento estranho e perturbador em relação à Cecília: a personagem masculina se interessa pela jovem e se sente incapaz de controlá-la. Dino se sente vulnerável e experimenta medo e angústia, pois percebe que a sua felicidade pode depender da personagem feminina, que não se deixa apreender. É nesse aspecto que A. Carotenuto¹⁷⁵ nos chama atenção para a vulnerabilidade a que o amor impõe à pessoa que ama. Cecilia passa a ter importância central na vida de Dino, representando a única presença significativa e a única que lhe realmente lhe importa.

Esta personagem tentou inúmeras vezes um encontro com a jovem que possibilitasse uma fusão entre eles, mas percebia que nunca conseguiria controlá-la. É interessante observar como essa tentativa de fusão com o outro é frustrada na narrativa *moraviana*, gerando um sentimento de tensão entre os personagens. G. Bataille¹⁷⁶ esclarece que a tentativa de comunhão entre dois indivíduos será sempre marcada por um atrito, uma vez que entre um ser e o outro há um abismo, uma descontinuidade. E é através da experiência do erotismo que o indivíduo buscará uma continuidade, isto é, um encontro com o Outro que supra essa descontinuidade que é característica do ser humano, conforme já foi mencionado anteriormente.

Cecília desencadeou uma crise na personagem masculina, quando se revelou dotada de uma liberdade que o incomodava. O narrador-protagonista foi tomado por um forte desejo, que se manifestou de modo

¹⁷⁵ Ibidem, p. 36-37.

¹⁷⁶ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. José Bénard da Costa. Lisboa: Moraes, 1980 p. 14.

violento, quando, por exemplo, tentou estrangular Cecília, para que a morte pudesse torná-la definitiva e exclusivamente sua. Nesse ponto, vale destacar, mais uma vez, G. Bataille¹⁷⁷ que afirma que, no erotismo dos corações, existe um aspecto perturbador que se manifesta quando a paixão não é correspondida pelo outro. O estudioso ainda acrescenta que, muitas vezes, na experiência amorosa, o indivíduo que ama prefere a morte do ser amado, caso não consiga possuí-lo.

Observa-se, assim, que Dino se sentia constantemente incompleto em virtude da ausência da jovem que subvertia o seu equilíbrio emocional. A sensação de incompletude somente será aplacada quando ocorrer a satisfação do desejo. Entretanto, apesar de tomar posse da jovem durante o encontro sexual, Dino se dava conta de que ela sempre lhe escapava:

Ma questa volta, come sentii subito, il possesso pareva confermare, invece, la mia incapacità di possederla davvero: per quanto la menassi, la stringessi, la mordessi e la penetrassi, io non possedevo Cecilia e lei era altrove, chissà dove.¹⁷⁸

Nesse aspecto, A. Carotenuto¹⁷⁹ nos esclarece que o indivíduo que ama, tenta através da objetivação do outro, conquistar também a sua subjetividade. Ou seja, através da experiência corpórea, o indivíduo busca conhecer e apreender o objeto de amor. Mas, Cecilia não permitiu essa aproximação e o protagonista se sentiu frustrado com essa tentativa que não se concretizava.

Com a descoberta da traição da jovem com Luciani, Dino tentou se afastar dessa relação, mas não conseguiu. O protagonista tentou fazer com

¹⁷⁷ Ibidem, p. 20.

¹⁷⁸ MORAVIA, Alberto. *La noia*. Milano: Bompiani, 2003, p. 167.

¹⁷⁹ CAROTENUTO, Aldo. *Eros e pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 81.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

que Cecilia escolhesse um dos dois amantes, mas a jovem se revelou, mais uma vez, difícil de ser apreendida. Assim, diante dessa situação, Dino aceitou ser amante de Cecilia e se satisfaz em dividi-la com o seu rival.

Diante da impossibilidade de apreender a jovem, com o objetivo de retornar ao antigo sentimento de tédio, ele tentou alguns recursos para dar a jovem um valor comum. Primeiro, Dino passou a lhe dar uma quantia em dinheiro todas as vezes que eles tivessem uma relação sexual, para caracterizar esse encontro pelo aspecto financeiro. Para confirmar a sua suspeita de que Cecilia estava somente interessada em seu dinheiro, o protagonista variava a quantia e, em alguns casos, não lhe dava nada. Entretanto, a jovem se mostrava indiferente e continuava a visitá-lo como antes. Diante do fracasso dessa tentativa, ele lhe propôs casamento para que ela desempenhasse o mesmo papel da sua mãe dentro de uma sociedade burguesa, mas ela o recusou. Em ambos os casos, ele reflete a sociedade da qual faz parte, em que prevalece o aspecto financeiro, pois quem pode possuir, pode controlar.

É esse o caso de Dino, que fora educado pela mãe a ter todos os bens materiais necessários à satisfação de seus desejos. Por isso, ele sentiu desconforto quando Cecilia aceitou apenas uma quantia suficiente para poder viajar com o novo amante. O protagonista percebeu que não podia controlá-la e nem se apossar da jovem.

Dino traz, assim, um discurso de uma sociedade burguesa patriarcal tipicamente italiana, conforme já mencionado anteriormente, cujos papéis sociais são bastante definidos e que se desestrutura ao perceber o comportamento diferente, em particular, do corpo feminino, do qual esperava

reações estereotipadas e não diferenciadas do padrão esperado. É esse feminino, diferente e novo aos olhos do personagem-narrador *moraviano*, que faz desencadear uma crise, uma vez que Cecilia se recusou a se deixar apreender e, isso, para quem estava habituado à posse, causa sofrimento. Dessa forma, em uma tentativa desesperada, Dino busca a morte, batendo seu carro contra uma árvore. Entretanto, trata-se de uma tentativa frustrada, em que ele não obtém êxito. Mais tarde, em um hospital, esta personagem percebe que deve aceitar a jovem do modo como esta se apresenta. A renúncia à posse da jovem não significa que deixara de amá-la, mas que aprendera a amá-la desinteressadamente, sem a finalidade final de posse.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

5 – CONCLUSÃO

Alberto Moravia foi um escritor que trouxe inovações que contribuíram para o desenvolvimento da narrativa italiana do início do século XX. Na sua primeira obra, *Gli indifferenti*, abordou temáticas que estavam presentes na sociedade de sua época através de personagens que sofriam com a condição de solidão e de incomunicabilidade.

O escritor romano, através da sua narrativa, desmistificou o conceito de família italiana que era tão importante para a cultura italiana, mostrando o falso moralismo que permeava as relações familiares. Verifica-se que o nosso escritor derruba os falsos valores da instituição familiar através das suas personagens.

Nas obras em foco, *L'amore coniugale*, *Il disprezzo* e *La noia*, observa-se um conflito existencial que problematiza a vida conjugal das personagens, pois os seus objetos de desejo não se deixam apreender. As personagens masculinas anseiam por uma completude vislumbrada na figura do Outro, uma vez que são seres descontínuos. Essa tentativa de completude se verifica pelo viés do erotismo, mais precisamente no erotismo dos corações, que se revela de modo sutil no discurso desses romances.

Segundo G. Bataille, em *O erotismo* (1980), nesse tipo de erotismo, o sentimento é o principal elemento, podendo causar desordem e sofrimento para aquele que ama, caso o seu amor não seja correspondido. Observa-se que as personagens femininas dos romances estudados não permitem uma aproximação, gerando, em um último momento, para as personagens masculinas um desejo de morte para o seu objeto de desejo como o único

modo de torná-los definitiva e exclusivamente seu. Eles se sentem, assim, constantemente incompletos em virtude da ausência do outro, que subverte o seu equilíbrio emocional. É através desses conceitos propostos por G. Bataille sobre o erotismo que tecemos essa leitura das obras analisadas nesta Tese.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÈS, Philippe; BÉJIN, André. *Sexualidades ocidentais*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BAKER, Elsworth Fredick. *O labirinto humano: as causas do bloqueio da energia sexual*. São Paulo: Summus, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *O freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.

BARILLI, Renato. *La neovanguardia italiana*. Bologna: Il Mulino, 1995.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes, 1980.

BAUMAN, Zygmunt. *O amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BENJAMIM, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERGEZ, Daniel [et Alii]. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *Dominação masculina*. Cidade: Bertrand Brasil, 2005.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1984.

CARDOSO, Marinês Lima. *Alberto Moravia: as estratégias narrativas em Gli Indifferenti*. Dissertação de Mestrado em Literatura Italiana. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras / UFRJ, 2005, 118 p.

CARDOSO, Sérgio. A psicanálise e o domínio das paixões. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985

CAROCCI, Giampiero. *Storia dell'Italia moderna. Dal 1861 ai nostri giorni*. Milano: Newton Compton, 1995.

CAROTENUTO, Aldo. *Eros e pathos: amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

CORTI, Maria. *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino: Einaudi, 1978.

CYRULNIK, Bórys. *Os alimentos do afeto*. São Paulo: Ática, 1995.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il piacere*. Roma: Newton & Compton Editori, 1995.

DEBENEDETTI, Giacomo. *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti, 1980.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELKANN, Alain. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 2000.

FARGETTE, Severine. Eva, Lilith, Pandora: o mal da sedução. In: *Revista História Viva Grandes Temas: sob a sombra do diabo*. São Paulo: Duetto Editorial, número 12, 2006.

FARIA, Flora De Paoli. *A estrutura do Regionalismo em Giovanni Verga*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras / UFRJ, 1983.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *Amor, ódio e ignorância: literatura e psicanálise*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos Livraria e Editora / Contra Capa Livraria / Corpo Freudiano do Rio de Janeiro, 2005.

FERRONI, Giulio. *Profilo Storico della Letteratura Italiana*. Vol. II. Milano: Einaudi, 2000.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FRANCO Jr., Hilário. *As utopias medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____. *Cinco lições de psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____. *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

GALATERIA, Marinella Mascia. *Come leggere 'Gli Indifferenti' di Alberto Moravia*. Milano: Mursia Editore, 1975.

GENETTE, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1976.

GINSBORG, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*. Torino: Einaudi, 1989.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

GUGLIELMI, Guido. L'indifferenza di Moravia. In: *La prosa italiana del Novecento. Tra romanzo e racconto*. Torino: Einaudi, 1998.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: NOVAES, Adauto. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 469-49.

LINS, Ronaldo Lima. *A indiferença pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

_____. Poder e sexualidade. In: *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. São Paulo: Zouk, 2005.

MAGALHÃES, Anamaria Vieira. *A poética de Alberto Moravia*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras / UFRJ, 1984, 78p.

MANICA, Raffaele. *Moravia*. Torino: Einaudi, 2004.

MARCHESE, Angelo. *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*. Milano: Mondadori, 1987.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2002.

MORAVIA, Alberto. *Gli Indifferenti*. Milano: Bompiani, 1929.

_____. *La bella vita*. Milano: Bompiani, 1935.

_____. *Le ambizioni sbagliate*. Milano: Bompiani, 1935.

_____. *L'imbroglione*. Milano: Bompiani, 1937.

_____. *I sogni del pigro*. Milano: Bompiani, 1940.

_____. *La mascherata*. Milano: Bompiani, 1941.

_____. *L'amante infelice*. Milano: Bompiani, 1943.

_____. *Agostino*. Milano: Bompiani, 1943.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

- _____ . *La romana*. Milano: Bompiani, 1947.
- _____ . *La disubbidienza*. Milano: Bompiani, 1948.
- _____ . *L'amore coniugale*. Milano: Bompiani, 1949.
- _____ . *Il conformista*. Milano: Bompiani, 1951.
- _____ . *I racconti 1927-1951*. Milano: Bompiani, 1952
- _____ . *I racconti romani*. Milano: Bompiani, 1954.
- _____ . *Il disprezzo*. Milano: Bompiani, 1954.
- _____ . *La ciociara*. Milano: Bompiani, 1957.
- _____ . *Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1959.
- _____ . *La noia*. Milano: Bompiani, 1960.
- _____ . *Un'idea dell'India*. Milano: Bompiani, 1962.
- _____ . *L'autonoma*. Milano: Bompiani, 1962.
- _____ . *L'uomo come fine*. Milano: Bompiani, 1963.
- _____ . *L'attenzione*. Milano: Bompiani, 1965.
- _____ . *Una cosa è una cosa*. Milano: Bompiani, 1967.
- _____ . *Il paradiso*. Milano: Bompiani, 1970.
- _____ . *Un'altra vita*. Milano: Bompiani, 1970.
- _____ . *Boh*. Milano: Bompiani, 1970.
- _____ . *Io e lui*. Milano: Bompiani, 1971.
- _____ . *A quale tribù appartieni?* Milano: Bompiani, 1972.
- _____ . *Lettere dal Sahara*. Milano: Bompiani, 1972.
- _____ . *Passeggiate africane*. Milano: Bompiani, 1972.
- _____ . *Cortigiana stanca*. Milano: Bompiani, 1973.
- _____ . *La vita interiore*. Milano: Bompiani, 1978.
- _____ . *Impegno contro voglia*. Milano: Bompiani, 1980.
- _____ . *1934*. Milano: Bompiani, 1982.

_____ . *La cosa*. Milano: Bompiani, 1983.

_____ . *L'uomo che guarda*. Milano: Bompiani, 1985.

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

_____ . *Il viaggio a Roma*. Milano: Bompiani, 1988.

_____ . *La villa del venerdì*. Milano: Bompiani, 1990.

MORAVIA, Alberto; ELKANN, Alain. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 2000.

MURARO, Rose Marie. Introdução histórica. In: KRAMER & SPRENGER. *O martelo das feiticeiras*. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1991.

ORLANDO, Francesco. Letteratura e psicanalise In: ASOR ROSA, Alberto. *Letteratura italiana: l'interpretazione*. Vol. 4. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1985.

PARIS, Renzo. *Moravia. Una vita controversia*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1996.

PASOLINI, Pier Paolo. *Ragazzi di vita*. Milano: Garzanti, 1988.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Para além do erótico*. Trad. Olga Savary. São Paulo: Editora Três, 1960.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: NOVAES, Adauto [et al]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1980.

PLATÃO. O Banquete. In: *Apologia de Sócrates. O Banquete*. Trad.: Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ROCHA, Karina Bersan. Sujeito e história. In: *Signos e interação: literatura, cinema, história, crítica, psicanálise*. Vitória: UFES / Departamento de Línguas e Letras, 1996, 216-225.

RONCORONI, Federico. *Lingua, Storia e Società. Dall'inizio dell'Ottocento ai giorni di oggi*. Milano: Mondadori, 1985.

ROSA, Alberto Asor. *Storia della Letteratura Italiana*. Firenze: La Nuova Italia. 1986.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

SALINARI, C.; RICCI, C. *Storia della Letteratura Italiana. Con antologia degli scrittori. Il secondo dopoguerra*, Bari: Laterza, 1982.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTOS, Maria Lizete dos. *Poesia: o lugar do indizível em Pier Paolo Pasolini*. Tese de Doutorado em Letras Neolatinas, subárea: Língua e Literatura Italiana. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras / UFRJ, 2001.

SAPEGNO, Natalino. *Compendio della Letteratura Italiana*. Vol. II. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1972.

SEGRE, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1999.

_____. *La letteratura italiana del Novecento*. Bari: Laterza, 1998.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

STRAPPINI, Lucia. *Le cose e le figure negli "Indifferenti" di Alberto Moravia*. Roma: Bulzoni, 1978.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TORRE, Armando. Moravia e la magia della scrittura. In: *La magia della scrittura*. Roma: Bulzoni editore, 1987.

VERGA, Giovanni. *La Lupa*. In: *Novelle*. Verona: Edizioni Scolastiche Mondadori, 1972.

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

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](#)