

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

*MENZOGNA E SORTILEGIO* DE ELSA MORANTE:  
DO SIMULACRO COMO FICÇÃO

ELENA GAIDANO

2010

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

*MENZOGNA E SORTILEGIO* DE ELSA MORANTE:  
DO SIMULACRO COMO FICÇÃO

ELENA GAIDANO

Dissertação de Mestrado 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 Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Italiana).

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lizete dos Santos

Rio de Janeiro  
Julho de 2010

*Menzogna e sortilegio* de Elsa Morante:  
Do simulacro como ficção

Elena Gaidano

Orientadora: Professora Doutora Maria Lizete dos Santos

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

Examinada por:

---

Presidente, Profa. Dra. Maria Lizete dos Santos – UFRJ

---

Profa. Dra. Heloísa Gonçalves Barbosa – PPG Linguística Aplicada – UFRJ

---

Profa. Dra. Flora De Paoli Faria – UFRJ

---

Prof. Dr. Aníbal F. A. Bragança – PPGCOM – UFF, Suplente

---

Profa. Dra. Sonia Cristina Reis – UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro  
Julho de 2010

## FICHA CATALOGRÁFICA

Gaidano, Elena.

*Menzogna e sortilegio* de Elsa Morante: Do simulacro como ficção / Elena Gaidano. – Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2010.  
118f. : 30 cm

Orientadora: Maria Lizete dos Santos.

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

Referências Bibliográficas: f. 115-117

1. Morante, Elsa. 2. *Menzogna e sortilegio*. 3. Narrativa italiana – séc. XX. 4. Cânone Literário Italiano. 4. Simulacro. I. Santos, Maria Lizete. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. III. *Menzogna e sortilegio* de Elsa Morante: Do simulacro como ficção.

## RESUMO

*Menzogna e sortilegio* de Elsa Morante: Do simulacro como ficção

Elena Gaidano

Orientadora: Professora Doutora Maria Lizete dos Santos.

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Italiana).

O presente trabalho, que tem como *corpus* o romance *Menzogna e sortilegio* de Elsa Morante, focaliza, brevemente, o cânone literário italiano do século XX e suas margens. Apresenta um panorama da crítica no que tange ao romance em tela. Em seguida, analisa a ruptura promovida no modelo literário vigente – o Neorrealismo, e a maneira peculiar da escritora italiana questionar a rígida classificação dos gêneros literários, lançando mão de um simulacro: inicialmente, ela parece adotar a forma clássica do romance histórico, porém, paralelamente, desmantela sistematicamente todas as estruturas inerentes a este gênero, não respeitando deliberadamente as regras, os artifícios e as temáticas do modelo “escolhido”. Prossegue-se determinando e analisando os mecanismos empregados para este fim, como a manipulação do tempo e do espaço e a construção de personagens dialógicos, e com os quais Morante, transgredindo-o, inova o gênero.

Palavras-chave: Elsa Morante – Narrativa Italiana – Cânone Literário – Simulacro

Rio de Janeiro  
Julho de 2010

## RIASSUNTO

*Menzogna e sortilegio* de Elsa Morante: Do simulacro como ficção

Elena Gaidano

*Relatrice:* Professora Doutora Maria Lizete dos Santos.

*Riassunto* della tesi di master presentata a: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, come requisito necessario per il conseguimento del titolo di: Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, opção: Literatura Italiana)

La presente tesi, che ha come *corpus* il romanzo *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante, focalizza brevemente il canone letterario italiano del XX secolo e suoi margini e quindi traccia un panorama della posizione della critica in riguardo a quest'opera. Sussecativamente analizza la rottura rispetto il modello letterario vigente – il neorealismo -, e si trattiene sul modo peculiare in cui la scrittrice italiana rimette in discussione la rigida classificazione dei generi letterari usando un simulacro: inizialmente sembra adottare la forma classica del romanzo storico però, parallelamente, distrugge sistematicamente tutte le strutture inerenti a questo genere, non rispettando deliberatamente le regole, gli artifici e le tematiche del modello "prescelto". Per fine, si determina e analizza i meccanismi impiegati a questo fine, come la manipolazione del tempo e dello spazio e la costruzione di personaggi dialogici con cui Morante, trasgredendolo, innova il genere.

Parole-chiavi: Elsa Morante – Narrativa Italiana – Canone Letterario – Simulacro

Rio de Janeiro  
Luglio 2010

A Aninhas,  
pelo incentivo e a compreensão solícita, desde sempre.

## AGRADECIMENTOS:

Ao saudoso Ênio Silveira, por ter-me ensinado a “confiar no meu taco”;  
À Profa. Lizete, por sua disponibilidade e pela generosidade com que partilha seu  
saber com um sorriso;  
À minha amiga Heloisa Barbosa, por onde tudo começou;  
À Profa. Flora de Paoli, pela carinhosa acolhida no Departamento;  
A Maisa Haiidamus, pelo apoio na informática;  
A Selma, Bibliotecária do Instituto Italiano de Cultura Rio, pela paciência;  
A minha filha Tainá e meus pais, por entenderem e perdoarem minhas longas  
ausências; e  
Ao CNPq e ao povo brasileiro, pela bolsa de estudos que financiou esta pesquisa.

“Quando nada é certo, tudo é possível.”

Margaret Drabble

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO,	11
CAPÍTULO I	
O CÂNONE LITERÁRIO ITALIANO DO NOVECENTOS E SUAS MARGENS	16
1.1 Literatura no feminino	20
1.2 Elsa Morante e a crítica	26
CAPÍTULO II	
<i>MENZOGNA E SORTILEGIO: DO SIMULACRO</i>	38
2.1 Ruptura com o neorrealismo; questionamento dos gêneros literários	38
2.2 Manipulação do tempo e do espaço na narrativa	52
2.3 A construção das personagens	63
2.3.1 A ruptura com o romance monológico	63
2.3.2 Perfil de uma personagem: Anna Massia	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	115
ANEXO - Brevíssima biografia de Elsa Morante	118

## INTRODUÇÃO

Na presente Dissertação, procuraremos inicialmente traçar de forma sucinta os contornos do cânone literário italiano do Novecentos, salientando os aspectos em que se distinguiu da tradição anterior e situando-o dentro do movimento de ruptura verificado em todas as áreas do conhecimento e da atividade humanas e que se tornou a marca característica do século XX no Ocidente. Veremos que esta ruptura do universo cognitivo, propiciada pelo avanço das ciências humanas e sociais, ensejou uma nova forma de perceber a realidade e, portanto, de representá-la. Como não poderia deixar de ser, a literatura não permaneceu imune a esse movimento de reformulação da realidade, incorporando em seu universo a busca de novas experiências, seja no nível da forma, seja no dos valores linguísticos e estilísticos.

Outra característica que discutiremos aqui é o ingresso de um número cada vez maior de mulheres no mundo da literatura. Influenciadas inclusive pela ótica dos movimentos emancipacionista e feminista, essas escritoras, que possuem uma forte consciência de si mesmas enquanto indivíduos sociais, trarão consigo necessariamente uma nova visão de mundo, não conforme aos conceitos e às regras vigentes.

É nesse contexto de ruptura que abordaremos a obra *Menzogna e sortilegio*, primeiro romance de Elsa Morante, que é geralmente lembrada por *La storia* – paradoxalmente, único romance de sua autoria a não ter sido agraciado com nenhum prêmio – e pela miríade de magníficos contos que nos legou.

*Menzogna e sortilegio*, escrito entre 1943 e 1946 e publicado em 1948, sucesso de crítica e público e premiado com o Viareggio, é considerado obra “menor”, só porque foi lido, interpretado e discutido apenas superficialmente, no nível da diegese. E, temos de reconhecer que a história é realmente genial e magistralmente contada e que o impetuoso caudal narrativo de sua autora arrasta inexoravelmente seus leitores de roldão. O sortilégio lançado pela escritora,

comumente referida na imprensa como “fattucchiera” (feiticeira), é tão poderoso que a crítica como um todo, embora percebesse e apontasse algumas contradições existentes na obra, especialmente no que diz respeito a questões de ordem cronológica, à falta de referencial histórico e à ambiguidade da sua narrativa diante do gênero literário que ela sugeriu adotar, não compreendeu que, na verdade, tratava-se de *instrumentos*, de técnicas narrativas e mecanismos aperfeiçoados e empregados pela romancista visando *deliberadamente* desestruturar o gênero do romance histórico por dentro.

E o engano ocorreu desde o começo, ou melhor, deveríamos dizer que o simulacro da romancista inicia-se com a primeira palavra da narrativa: o título “*Introdução à história de minha família*”<sup>1</sup> E isto, porque, seguindo o exemplo dado por Svevo ao abrir o romance *La coscienza di Zeno* (1923) com um “Prefácio”, Elsa Morante lança mão de uma falsa introdução, que na verdade já constitui o primeiro capítulo do romance. Ademais, seu estilo sóbrio reforça a impressão que se tem, à primeira vista, de que se trata de um romance histórico. Com efeito, *Menzogna e sortilegio* realmente *parece retomar* a tradição dos romances de Stendhal e Tolstoi, em que a narrativa espelha as mazelas da sociedade humana.

Quando afirmamos que Elsa Morante parece retomar a tradição dos romances históricos, é porque, na verdade, a escritora constrói sua narrativa de forma bastante singular, a começar pelo fato de não situar seu romance nem no tempo, nem no espaço, fato que salta aos olhos como paradoxal para o gênero do romance histórico e questão, esta, que a crítica apontou justamente. No mais, os críticos escreveram longamente sobre o enredo e o caráter contraditório das personagens, e ficaram discutindo, além da questão da falta de referencial histórico, apenas se se tratava, afinal, de um romance histórico ou não. Alguns chegaram a atribuir à obra um valor autobiográfico e quase todos insistiram em situar o romance na Sicília, terra natal do pai biológico de Morante, contrariando a intenção da autora, que deliberadamente omitiu essa informação.

Assim, procuraremos demonstrar que a crítica não percebeu, por ser tão inovadora e radical, a *intenção* da autora de desestruturar completamente a forma

---

<sup>1</sup> O grifo é nosso.

do romance histórico por dentro, ao não seguir os modelos e preceitos próprios do gênero que ela “adotou”. Com efeito, causa estranheza o fato de que nenhum dos grandes críticos literários, que se debruçaram sobre *Menzogna e sortilegio*, tenha indagado sobre qual motivo teria levado uma romancista com o talento de Elsa Morante a adotar um gênero literário que não condizia, por princípio, com as temáticas que desejava abordar e as técnicas narrativas que tencionava empregar. A escritora acumulava então uma longa experiência, já tendo publicado numerosos contos, e sabia perfeitamente que a estrutura do romance histórico não poderia servir para suportar, entre outros, o discurso psicanalítico, a denúncia das desigualdades sociais e dos desmandos das elites, o elemento mágico, a não divisão entre o mundo dos vivos e o dos mortos, para citarmos apenas alguns dos exemplos mais gritantes entre os tópicos que estão no cerne dessa aparente contradição.

Nossa hipótese é que a escritora lançou mão desse simulacro deliberadamente para questionar e discutir a rigidez da classificação dos gêneros literários, numa atitude tão ousada e irônica que acabou confundindo até mesmo os críticos mais experimentados, que, cativados pelo ímpeto caudaloso da narrativa e enredados pelo sortilégio lançado por Elsa Morante, se limitaram a elogiar seu estilo, sem perceber a armadilha tramada minuciosamente pela romancista.

Fundamentaremos nossa posição inovadora mostrando que não é somente através da contradição temática que a escritora desestruturou o romance histórico. Analisaremos detalhadamente os recursos sutis pertencentes ao campo da técnica narrativa e os mecanismos engenhosos, singelos e ao mesmo tempo complexos que a romancista inventou e aperfeiçoou para manipular e subverter metodicamente os três elementos-chave que constituem o próprio tripé em que repousa o arcabouço de toda e qualquer narrativa – isto é, o tempo, o espaço e as personagens/narradora –, e que no romance histórico, evidentemente, são sempre e obrigatoriamente muito objetivos e, portanto, bem definidos e amarrados.

Dedicaremos particular atenção ao seu *modo* de construir as personagens, pois ele implica outra ruptura, num nível muito mais profundo ainda, qual seja, com o romance monológico.

De fato, a romancista teceu os protagonistas de *Menzogna e sortilegio* sob a ótica da polifonia e do dialogismo. Consequentemente o romance é estruturado como um quebra-cabeça, num jogo de encaixe em que todas as personagens estão interligadas, intrincadas, se definindo, reforçando ou contrastando mutuamente num diálogo incessante e infinito, na emaranhada convivência com os outros caracteres. Construídas num jogo constante de referências recíprocas, essas personagens atormentadas e complexas se movem em universos próprios, constituídos de mundos nebulosos, em equilíbrio instável entre a insanidade e a mentira, entre amor e ódio, entre a vida e a morte, e em que tudo se mistura, tudo é frágil e precário, nada é o que parece e a realidade cede lugar à pura imaginação fantástica ou ao delírio.

Na verdade, Elsa Morante não inventa personagens, porém ela urde um substrato social rico que abrange diversos universos autônomos, cada um com suas características, especificidades, peculiaridades e regras próprias, que ora se sobrepõem, coincidindo parcialmente, ora se chocam e se repelem violentamente, ora se conjugam ou formam interseções, se definindo e redefinindo permanentemente nesse processo dialógico ininterrupto e interminável. Desses universos, então, nascem e emergem autonomamente e espontaneamente caracteres que apresentam todas as qualidades de pessoas em carne e osso, a começar pelo fato de terem profunda consciência de si enquanto indivíduos, de possuírem um ponto de vista exclusivo sobre o mundo que os rodeia, de se encontrarem em processo de evolução permanente e, portanto, de serem necessariamente contraditórias e volúveis. E é acima de tudo na instabilidade e inconclusividade desses caracteres que nós, leitores, nos reconhecemos: no fato de eles permanecerem sempre inconclusos, inacabados, podendo se transformar radicalmente a qualquer momento, como será possível constatar no perfil da personagem Anna Massia, que traçaremos no término do presente trabalho.

Assim, após explicitar os motivos pelos quais Elsa Morante não figura sequer no cânone literário italiano do Novecentos e mostrarmos as rupturas operadas pela romancista, procuraremos demonstrar, baseando-nos na atitude *autorevole* de Pier Paolo Pasolini, que em suas críticas utilizou, em diversas ocasiões, o texto da autora como “medida-padrão” para avaliar outros escritores, que *Menzogna e sortilegio* pode ser considerado verdadeiramente como um paradigma da ruptura operada pela literatura do Novecentos italiano em relação à tradição.

## CAPÍTULO I

### O CÂNONE LITERÁRIO ITALIANO DO NOVECENTOS E SUAS MARGENS

Neste capítulo, procuraremos traçar de forma sucinta os contornos do cânone literário italiano do Novecentos e estabelecer em que se distinguiu da tradição anterior, ao situá-lo dentro do movimento de ruptura verificado em todas as áreas do conhecimento e da atividade humanas e que se tornou a marca característica do século XX no mundo inteiro. Veremos que essa ruptura do universo cognitivo, propiciada pelo avanço das ciências humanas e sociais, ensejou uma nova forma de perceber a realidade e, portanto, de representá-la. Como não poderia deixar de ser, a literatura não permaneceu imune a esse movimento de reformulação da realidade, incorporando em seu universo a busca de novas experiências, seja no nível da forma, seja no dos valores linguísticos e estilísticos.

Outra característica que discutiremos aqui é o ingresso de um número cada vez maior de mulheres no mundo da literatura. Influenciadas inclusive pela ótica dos movimentos emancipacionista e feminista, essas escritoras, que possuíam uma forte consciência de si mesmas enquanto indivíduos sociais, traziam consigo necessariamente uma nova visão de mundo, não conforme aos conceitos e às regras vigentes.

E é nesse contexto de ruptura que situaremos Elsa Morante, cujo primeiro romance, *Menzogna e sortilegio*, estudaremos no segundo capítulo.

Começaremos nosso trabalho formulando as perguntas: O que é um cânone? Para que serve?

Preliminarmente, parece-nos oportuno reproduzir aqui a definição de cânone pertinente ao nosso caso, que nos oferece Nicola Zingarelli em *Vocabolario della Lingua Italiana* (2007, p. 305):<sup>2</sup>: “Lista de autores e de obras considerados como modelos por um período cultural, uma escola, um gênero literário ou afim”.

Estar incluso num cânone significa, assim, fazer parte de uma tradição, compartilhar os sistemas cognitivos e formais bem como a visão de mundo sobre os quais a tradição se constituiu. Neste sentido, portanto, o cânone tende a se confundir com a noção de clássico, principalmente no modo como sua leitura foi definida por Italo Calvino em *Perché leggere i classici* (1981, p. 12): “[...] [eles] dão forma às experiências futuras, fornecendo modelos, receptáculos, termos de comparação, esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza [...]”.

Seja como for, é importante frisar que o cânone é sempre fruto do trabalho dos críticos e produto de uma leitura *a posteriori* e que gradualmente se torna normativa. Assim, chegamos à primeira acepção proposta pelo próprio Zingarelli (2007, p. 305): “Critério normativo para qualquer área de conhecimento ou de ação: os cânones da pesquisa científica, da pintura abstrata; comportar-se de acordo com os cânones da boa educação. Sinônimo: Norma”.

E, por normativo, entende-se um conjunto de regras embasadas num estado que é considerado *correto*. Por si só, esta última palavra já revela muito sobre a função do cânone, que considera como sendo correto apenas o que ele inclui; não obstante, não deixa de nos remeter igualmente à importância de tudo que, ao fazer isto, automaticamente exclui. E isto, porque, evidentemente, elaborar uma lista de autores e obras que sejam considerados relevantes para um século significa necessariamente deixar de fora, *a priori*, a maior parte dos escritores, sendo que a escolha é sempre a afirmação de uma preferência pessoal.

---

<sup>2</sup> Salvo indicação em sentido contrário, todas as traduções de citações são de nossa autoria.

Por outro lado, o desenvolvimento da cultura humana sempre procedeu por etapas, num movimento pendular, e, como bem observou Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* (1994) acerca da tradição, ela é formada pela alternância entre movimentos de inovação e de sedimentação. A este propósito, numa entrevista postada na Internet em junho de 2000, o grande crítico e professor Alberto Asor Rosa teceu o seguinte comentário:

Originalmente, ao contrário [...] “grande obra” é tudo aquilo que no momento em que é produzido subleva, põe em crise, destrói e supera as regras constituídas precedentemente. [...] é a ruptura dos sistemas perceptivos, cognitivos e formais, sobre os quais a tradição precedente foi constituída. (<http://www.emsf.raai.it/interviste/interviste.asp?d=499>)

E, decerto, podemos dizer, sem medo de errar, que o século XX foi, em toda história do desenvolvimento do pensamento humano, o período que se viu marcado mais drasticamente por sucessivas e verdadeiras revoluções em todos os campos do saber e em todas as esferas da atividade humana, por um fervilhar intelectual que não encontrou precedentes em qualquer outro período pregresso da história. Assim, efetivamente, o avanço das ciências humanas e sociais e, sobretudo, o advento da psicanálise (os conceitos fundamentais da psicanálise foram expostos por Freud na virada do século, mais precisamente em 1895, em *Estudos sobre a histeria*, escrito em colaboração com J. Breuer), disponibilizaram instrumentos epistemológicos que estabeleceram uma nova maneira de perceber a realidade, fazendo com que as características principais do Novecentos se tornassem o questionamento dos conhecimentos acumulados até então e a conseqüente ruptura do universo cognitivo. Isto colocou em crise as certezas que haviam embalado a tradição precedente, resultando num novo universo no qual a regra passou a ser a busca de novas experiências, seja no nível da forma e dos valores linguísticos e estilísticos, seja na fundação de uma nova visão do mundo.

O segundo ponto a ser esclarecido é: como é elaborado o cânone e por quem?

A construção do cânone é, em primeiro lugar, obra dos críticos e dos teóricos literários. O cânone é elaborado quando se reflete sobre a produção literária de um determinado período e se procura sistematizá-la, por meio da análise dos textos e dando ênfase particular às questões da forma e do estilo.

Assim, a exemplo do cânone oitocentista italiano, no início do Novecentos os textos antológicos continham mais poesia em versos ou composições em prosa de tipo ensaio, pouca prosa narrativa e pouquíssimo teatro – do qual, inclusive, Pirandello fora banido categoricamente – e absolutamente nenhum romance e não incluíam, em princípio, nenhuma mulher escritora.

Entretanto, o Novecentos foi caracterizado por uma contínua rediscussão do cânone literário vigente, estimulada pela forte pressão exercida pela ruptura dos sistemas perceptivos resultantes dos novos instrumentos de apreensão da realidade, que se traduziram numa reviravolta do universo formal, com a conseqüente proposta de profundas e substanciais mudanças tanto no nível da formalidade, quanto das temáticas abordadas.

Contudo, de acordo com Asor Rosa, em *I fondamenti epistemologici della letteratura italiana del Novecento* (2000, p.7), o Novecentos, mais que os outros séculos, se destacou por uma reformulação do cânone literário através das “antologias “militantes”, cujo objetivo era informar o público sobre as orientações em andamento, mas, ao mesmo tempo, consolidar essas orientações através do instrumento oportuno das escolhas e dos aparatos”.

Militante ou não, de qualquer maneira, a escolha é sempre a afirmação de uma preferência e indício de uma atitude interior, baseada em valores e convicções, bem como sobre a concepção e interpretação individual do mundo. E, se considerarmos que as experiências literárias são formas de conhecimento do mundo, nos parece lógico que a uma ruptura cognitiva corresponda uma ruptura formal e vice-versa.

Entre os elementos de mudança que estabeleceram a nova visão novecentista do mundo, Asor Rosa identifica a “crítica do lado de dentro do positivismo”, segundo a qual a inovação advém do desmonte e da

recomposição das certezas da cultura racionalista e positivista (Pirandello, Svevo e Gadda) e não da adoção de modelos idealistas ou formais; a crise da relação entre sujeito e objeto, na qual a consciência se torna o único elemento de realidade e a realidade existe somente na consciência; a supremacia da conotação sobre a denotação, na qual a alteração da “visão” do mundo se transforma em linguagem e conhecimento e, assim, muda de forma para se adequar à mudança da visão.

Por fim, embora este elemento não seja absolutamente de menor importância, é no Novecentos que, a exemplo de Elsa Morante, certos autores como Pirandello, Natalia Ginzburg, Lalla Romano, Brancati, Gadda e Moravia celebraram a descoberta literária das classes sociais, sobretudo da burguesia, narrando os seus mitos e ressaltando as contradições que a animam.

### **1.1 – Literatura no feminino**

Do ponto de vista literário, uma das novidades mais importantes do Novecentos italiano é a entrada de um número quantitativamente considerável de mulheres no mundo da literatura. Essas escritoras, muitas das quais participaram ativamente do movimento de resistência ao fascismo, narram a consciência e aportam, inclusive sob a influência do movimento emancipacionista e feminista, um novo olhar sobre o mundo, não conforme às regras vigentes. Talvez seja justamente por causa desse ponto de vista, que incomoda por questionar a visão constituída da realidade, que essas escritoras foram praticamente excluídas do cânone novecentista apesar da sua competência, muito embora elas tenham conquistado a duras penas um espaço cada vez mais importante nas antologias e na crítica literária italiana da época. De passagem, não podemos deixar de frisar, que, nesse aspecto, a situação não parece ter sofrido grandes mudanças e essa tendência se verifica até nossos dias: a recentíssima (2008) e excelente *Antologia della letteratura*

*italiana*, de Carmelo Distante e Flora Simonetti Coelho, para citar somente um exemplo, abrange um universo de noventa e três autores, dentre os quais lamentavelmente há apenas uma única mulher, do Cinquecento: Gaspara Stampa.

Mas, retornando ao ano de 1940, foram publicadas duas coleções de ensaios sobre autores contemporâneos: *Scrittori del Novecento*, de Giuseppe De Robertis e *Letteratura italiana del Novecento*, de Alfredo Gargiulo, ambas pela casa editora Felice Le Monnier, de Florença. Como nos faz observar pertinentemente Asor Rosa, no primeiro não consta sequer um nome de mulher. O Gargiulo, entretanto, cita apenas uma única escritora, absolutamente desconhecida, Ain Zara Magno, “que tem todo jeito de estar ali por uma homenagem de tipo pessoal”.

Entre 1903 e 1911, o crítico literário Benedetto Croce deteve-se longamente e com evidente interesse sobre o que ele batizou – erroneamente em nossa opinião – de “literatura feminina”, referindo-se às obras produzidas por mulheres. Seguindo essa tendência, escolheu algumas escritoras para figurar nas páginas de “La Critica”, como Serao, Neera, Contessa Lara, Vivanti, Negri, Bonacci, Aganoor e Capecelatro, ao passo em que excluía outras. (Zancan, 2000, p. 105)

Cesare Segre, em *Note per um bilancio del Novecento*, observa que uma das características do século XX é a “entrada consistente das mulheres no mundo literário”, e conseqüentemente dedica-lhes um parágrafo exclusivo:

Não faltavam mulheres escritoras antes, mas elas eram exceções. Hoje em dia, em nosso país, temos numerosas escritoras de alto nível, e não é lícito fazer distinções: são escritores como seus colegas do outro sexo, e frequentemente melhores que eles. [...] limito-me a lembrar, além da Deledda e da Sibilla Aleramo, Gianna Manzini, Elsa Morante, Anna Banti, Natalia Ginzburg, Lalla Romano, Anna Maria Ortese, Maria Corti, Rosetta Loy, Francesca Sanvitale, Rossana Ombres, Gina Lagorio e Amelia Rosselli. (2005, p. 23)

Em *Não incentivem o romance e outros ensaios* (2007), Alfonso Berardinelli sustenta que a literatura moderna está identificada com o romance e que, depois de Cervantes, o cânone da forma romanesca nasceu e foi elaborado principalmente na Inglaterra, França, Rússia e nos Estados Unidos. Em sua opinião, somente três escritores podem ser considerados como figuras centrais do romance italiano e, nesse universo tão seletivo e rarefeito, ele destaca justamente uma mulher, Elsa Morante. Com efeito, esses três escritores são: Italo Calvino (1923–1985), por suas metanarrativas extremamente experimentais, Carlo Emilio Gadda (1893–1973), porque ele é associado à dissolução ou à “impossibilidade” do romance por causa da sua antinarrativa, e Elsa Morante (1912–1985), por ter elaborado formas romanescas de estrutura clássica que nos remetem à tradição do romance histórico (rompendo com o modelo do neorrealismo que vigia então) e transformando-as numa nova épica fantástica, toda feita de “nostalgia e ironia”, que Berardinelli qualifica de “narrativa alimentada de poesia”. Ele chega a afirmar, com efeito, que antes deles, só existiam Svevo e Pirandello nas histórias da literatura.

Em *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, organizado por Alberto Asor Rosa, também encontramos um ensaio de Marina Zancan inteiramente dedicado às mulheres escritoras, intitulado: *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, no qual ela nos apresenta uma historiografia da produção literária feminina do Novecentos que merece uma atenção particular.

O primeiro quadro historiográfico se estende desde 1881 (ano da fundação da Liga promotora dos interesses femininos) até à primeira guerra mundial e corresponde à primeira fase de industrialização da Itália em que, embora as mulheres tivessem sido admitidas no mercado de trabalho assalariado, a sociedade não previa que elas pudessem desempenhar novos papéis sociais além do modelo que tradicionalmente lhes fora atribuído, de “mulher-mãe”. Essa época também marca o surgimento do emancipacionismo enquanto movimento político, que desde os seus primórdios esteve dividido em duas orientações opostas: o conceito de igualdade originária entre homens e

mulheres (que considera que a diferença sexual não influi na relação cidadãos-Estado) e o princípio de equivalência (que, ao contrário, valoriza a especificidade feminina). De qualquer maneira, em ambas as vertentes a redefinição da identidade está intimamente associada ao tema da instrução feminina.

As temáticas abordadas por essa primeira geração de escritoras são duas: a social, que retrata a condição feminina no mundo do trabalho, a exploração das mulheres, o tema da cidade-engrenagem; e outra, que centrará sua produção em quadros interiores de vida familiar e conjugal, ligada aos temas do amor e da maternidade, quase sempre em romances de imitação naturalista-verista.

As principais autoras e obras desse período incluem: Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani): *Un matrimonio in provincia* (1885), *Prima di morire* (1887) e *In risaia* (1878); Emma (Emilia Ferretti Viola): *Una fra tante* (1878); Bruno Sperani (Beatrice Speraz): *La fabbrica* (1894), *Nell'ingranaggio* (1885) e *Numeri e sogni* (1887); Neera (Anna Radius Zuccari): *Teresa* (1886), *Lydia* (1887), *L'indomani* (1889), *Voci della notte* (novelas - 1893); Matilde Serao: novelas reunidas em *Opale* (1878), *Dal vero* (1879), *Raccolta minima* (1881), bem como o romance *Cuore inferno* (1881); e Sibilla Aleramo: *Una donna* (1907).

Convém salientar que o modelo feminino proposto por Neera é o da figura materna, enobrecido por suas funções de procriação e de cuidados, modelo este que ela convalida pela reflexão sobre o amor, embora o renove por meio da adoção do princípio da escolha individual. Do ponto de vista ideológico, declara-se a favor da equivalência entre homens e mulheres dentro das limitações “naturais” dos próprios papéis sociais e, portanto, ela se opõe radicalmente tanto à emancipação das mulheres no trabalho, quanto à instrução feminina.

Matilde Serao, também, cuja opção pessoal foi investir na sua profissão enquanto modo de afirmação social, se contrapõe à atividade do movimento emancipacionista, declarando-se contrária à instrução e ao trabalho feminino,

contrária ao voto e ao divórcio e contra a participação das mulheres na gestão da esfera pública e nas lutas políticas.

No extremo oposto encontramos *Una donna*, de Sibilla Aleramo, que é um romance desvinculado do modelo verista e que, no contexto do início do século XX, exhibe uma pesquisa literária experimental e inovadora. De acordo com Marina Zancan:

[...] é uma obra que conta a própria gênese como o entrelaçamento profundo de consciência e de escrita, um tema que aparecerá como constante nas obras de numerosas autoras do século XX [...] não um modelo, portanto, mas um texto-laboratório que experimenta, com declarada consciência, a possibilidade de dar forma poética a uma reflexão sobre si, tradicionalmente indizível. (pp. 107-108)

A radicalidade da sua visão de si, que a leva a desvincular a individualidade feminina das tradicionais funções de procriação, e a paixão pela escrita como forma de autoafirmação a afastarão do movimento emancipacionista, no qual estava engajada política e culturalmente, inaugurando uma polêmica acirrada com Ersilia Majno Bronzini, uma das fundadoras da União feminina.

Ademais, se recordarmos que, conforme já mencionamos anteriormente, Benedetto Croce apoiava, nas páginas de *La Critica*, tanto Neera quanto Serao, enquanto excluía delas Aleramo, parece-nos legítimo questionar se Croce não estava fundamentando suas preferências literárias também em motivações ideológicas.

No segundo e no terceiro quadros históricos literários, que se estendem respectivamente da crise do movimento emancipacionista (primeira guerra mundial) até a Resistência e desta última até a segunda metade da década de 1960, Marina Zancan assinala as seguintes autoras e obras: Fausta Cialente: *Cortile a Cleopatra* (1936); Gianna Manzini: *Tempo innamorato* (1928) e *Ritratto in piedi* (1971); Paola Masino: *Decadenza della morte* (1931); Elsa Morante: *Qualcuno bussava alla porta* (1936), *Menzogna e sortilegio* (1948); Alba de Céspedes: *L' anima degli altri*; *Nessuno torna indietro* (1938), *Dalla*

*parte di lei* (1949), *Quaderno proibito* (1952), *Il rimorso* (1963); Anna Banti: *Itinerario di Paolina* (1937), *Artemisia* (1947), *Noi credevamo* (1967); Anna Maria Ortese: *Angelici dolori* (1937); Maria Bellonci: *Lucrezia Borgia. La sua vita e i suoi tempi* (1939), *Milano viscontea* (1956), *Pubblici segreti* (1965); Lalla Romano: coletânea de poesias *Fiore* (1941); Natalia Ginzburg: *La strada che va in città* (1942) e, novamente, Sibilla Aleramo, com *Andando e stando* (1920), *Gioie d' occasione* (1930), *Orsa minore (Note di taccuino)* (1938).

Outro fator relevante é que também foi nesse século que as mulheres romperam com a hegemonia masculina inclusive no mundo da Academia, como demonstra claramente o fato de Grazia Deledda ter sido agraciada com o Prêmio Nobel de Literatura de 1926.

Mas, o que distingue a produção dessas mulheres do que vinha sendo escrito até então? Primeiramente, e inclusive por causa do seu envolvimento político e de sua militância ativa (muitas delas estiveram envolvidas na luta antifascista), trata-se de uma geração de intelectuais que possui uma percepção de si enquanto indivíduos e legítimos atores sociais, o que influencia necessariamente o ponto de vista a partir do qual essas escritoras abordam a realidade sobre a qual se debruçam. Em segundo lugar, embora se voltem para o passado e adotem estruturas narrativas que parecem retomar a tradição do romance histórico e que, do ponto de vista temático, continuam identificando os papéis femininos, elas produzem obras que estruturalmente se colocam além da rigidez dos modelos e dos gêneros literários. Criam uma literatura com fortes traços auto-referenciais, porém inovadora, que reflete sobre o nexo entre a realidade e a escrita como uma experiência subjetiva da vida, e entre identidade e escrita. Enfim, o grande tema que essas romancistas abordam, na verdade, é o da própria escrita, considerada como forma expressiva de sua subjetividade. De acordo com Marina Zancan, elas adotam

[...] um ponto de vista sobre a história que não somente compreende, na condição de protagonistas, as mulheres, mas

que, além disto, pretende representá-las na inteireza de suas existências, sem cisão entre a objetividade do vivido e a subjetividade da esfera emotiva, entre a continuidade do tempo histórico e a intermitência do tempo memorial. (p. 123)

E esse seu modo de transitar entre uma realidade interior e uma realidade exterior modifica o conceito de história e influi sobre o modo de contá-la, característica que também podemos verificar em *Menzogna e sortilegio*, primeiro romance de Elsa Morante.

## 1.2 – Elsa Morante e a crítica

O estilo sempre sóbrio e elegante de Elsa Morante e sua capacidade de tecer enredos de fôlego, repletos de fantasia e magia, que arrebatam o leitor, certamente autorizam situar a escritora na categoria dos grandes narradores tipicamente do século XIX, como Stendhal (*Le Rouge et le Noir*, 1830), que costumava dizer que um romance é “como um arco de violino, a caixa que produz os sons é a alma do leitor” e Leon Tolstoi (*Anna Karenina*, escrito entre 1873 e 1877). Com efeito, terá sido mera coincidência que a personagem principal do primeiro romance de Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, se chame Anna e que no fim, a exemplo da protagonista russa que se joga diante de um trem, outra sua personagem, também adúltera, sucumba ao ser atropelada pelo próprio trem postal em que trabalhava? Como poderíamos deixar de pensar nas personagens vivas criadas por Fiodor Dostoievski em *Crime e Castigo* (1866), ou em *Os Irmãos Karamazov* (1879), ao acompanhar a saga dos Massia? Embora não haja citações diretas a essas obras ou a esses autores, não podemos evitar de estabelecer um vínculo entre eles.

Efetivamente, ao retomar a tradição em que esses romances se inscrevem e nos quais a narrativa reflete as mazelas de toda sociedade da época, Elsa Morante construiu formas romanescas que apresentam uma

estrutura clássica e que se afastam nitidamente da experimentação narrativa que caracterizava o modelo literário neorrealista então vigente na Itália. Tanto assim, que, ao ler *Menzogna e sortilegio*, muitos leitores acreditavam estar lendo romances escritos no século anterior. Mais tarde, Natalia Ginzburg, que naquele tempo era redatora da prestigiosa casa editora Einaudi, de Turim, resumiria da seguinte maneira sua primeira leitura do manuscrito de *Menzogna e sortilegio*: “[...] Foi para mim uma aventura extraordinária descobrir, entre esses títulos de capítulos que me pareceram oitocentistas, o tempo e a cidade que eram nossos e que possuíam a intensidade lacerada e dolorosa da nossa existência cotidiana” (cf. Garboli, pp. XVII).

E este fato ocorre porque, se é verdade que a Morante retoma a tradição dos romances históricos, ela o faz de uma maneira muito paradoxal, lançando mão desse gênero para em seguida desmontá-lo e desestruturá-lo deliberadamente por dentro, o que fez com que, embora tenha obtido boas críticas e tenha eventualmente conquistado o prêmio Viareggio e alcançado grande sucesso de público, *Menzogna e sortilegio* não fosse compreendido pela crítica em geral.

Cesare Garboli – que provavelmente foi o maior estudioso da obra da Morante como um todo, tendo-lhe dedicado vários estudos – é um dos que louvam a genialidade e a criatividade da escritora, como em *L'isola di Arturo*, ensaio incluído na coletânea *La stanza separata* (2008)

Sua figura técnica situa-se fora de qualquer percurso preestabelecido e é estranha a qualquer tradição consagrada no Novecentos: exótica e familiar, natural e hiperbólica, a escrita da Morante não deixa transparecer modelos. [...] A Morante não deve nada ao neorrealismo contemporâneo. Seria impossível enquadrá-la nos velhos esquemas de sempre, nas organizações de manuais da “literatura”. Ela nasceu de si mesma, Elsa Morante [...] (2008: p. 105)

Infelizmente, embora considerando a romancista um paradigma para sua época, o crítico não aprofundou sua reflexão e não questionou as motivações que levaram a romancista a escrever da maneira como fez. Ao invés disto,

passa a descrever – sublimemente - seu estilo: “Trepidante e majestosa, a pena abandona-se à promessa, à descoberta das palavras. Domina esse poder oculto, trata essa frágil substância enfeitiçada, destilando uma precisão cintilante, invejada por todos os pobres e impotentes talismãs do mundo [...]”

Só que emenda: “[...] O que transforma esses sonhos, essas visões cavalheirescas, esse teatro de circunstâncias fidalguescas em universos reais, histórica e sociologicamente precisos, absolutamente novecentistas e ‘meridionais?’” (2008, p.105)<sup>3</sup>

A exemplo de todos os críticos de sua época, ele faz uma leitura superficial, e consegue perceber nessa jóia preciosa muito pouco além do estilo da autora, do enredo e da forma. Isso explica também o fato de o romance ter caído no esquecimento com o passar do tempo, como um objeto que já serviu a seu fim e é conseqüentemente descartado.

Com efeito, para um romance com estrutura narrativa do Oitocentos que traz uma forte marca temporal “anterior” devido a acontecimentos ocorridos antes da história realmente narrada na obra, sua autora dá mostras de nutrir total indiferença - poder-se-ia dizer, até, deliberado desrespeito - no que tange aos mecanismos, às regras, aos artifícios e à própria história do modelo que ela “adota”, que sua ambiguidade de estilo, ao transgredi-lo, inova o gênero. Isso nos remete a um duplo aspecto de *Menzogna e sortilegio*, que Cesare Garboli indica em sua *Introdução*:

[...] por um lado, a funcionalidade recíproca entre os lugares e o tempo do romance e, por outro lado, a mobilidade histórica da ambientação, continuamente tensionada [...] entre o passado e o presente, enfim, a tendência que o romance tem [...] de se deslocar em direção à atualidade, bem como a ser tragado por uma idade ultrapassada e remota. (GARBOLI, 1994; p. XVII)

E, realmente, a ambiguidade de sua ambientação histórica é um dos motivos que levaram Georg Lukács a declarar que *Menzogna e sortilegio* era o melhor exemplo de “realismo crítico” depois de Thomas Mann, privilegiando

---

<sup>3</sup> As aspas são do Garboli, porém o grifo é nosso.

seguir exclusivamente os indícios de crítica social e criando, assim, numerosos equívocos. Esse fato pode ser explicado da seguinte maneira: Trata-se de um romance ao mesmo tempo fabuloso e realista, que se detém no registro das contradições sociais, das discriminações sexuais, dos conflitos entre gerações e embates políticos. Sua ambientação histórica é perfeitamente identificável pelo leitor atento como estando situada no início da era industrial, embora isto nunca seja explicitado na obra. E, de fato, o que Garboli chama de “efeito estilístico de retrodatação” se deve, como ele justamente apontou, à atenção obsessiva que é dedicada logo às contradições sociais; contudo, os eixos em torno dos quais a romancista opta por urdir sua trama são nobreza/pequena burguesia e nobreza/campesinato. E, considerando-se que não há em *Menzogna e sortilegio* nenhuma referência à grande burguesia industrial, e nem sequer às próprias fábricas e aos operários, a sociedade resultante desta operação de subtração se vê deslocada no tempo e poderia pertencer a qualquer período mais arcaico, anterior à revolução industrial. Consequentemente, Garboli observa: “[...] é um romance que se traveste, que se aparelha, se maquia e, para fazer cair sua máscara seria preciso subtraí-lo à fábula e ao maravilhoso e olhar apenas para sua carcaça.” (1994; p XI)

Não obstante a justeza de sua observação, é precisamente isto que ele não fez: apesar de ter apontado o elemento de retrodatação, Garboli não levou sua análise mais adiante, deixando de compreender que essa manipulação do tempo é uma estratégia que a Morante adotou para atingir bem outros objetivos, como verificaremos no capítulo seguinte.

Por outro lado, muito embora *Menzogna e sortilegio* narre uma história do início do século XX, a ótica pela qual a autora aborda a temática continua a ser de grande atualidade: mais do que nunca, em nossa sociedade contemporânea, o homem sente a necessidade de representar; ele se sente coagido a usar máscaras, porque, para se afirmar, para ter sucesso, a sociedade lhe impõe certas atitudes, determinados modos de vestir, de falar, de pensar; enfim, já não lhe basta mais ser si mesmo.

A despeito de reconhecer a implacável atitude crítica da obra de Elsa Morante, Berardinelli tampouco percebe alguma conotação crítica na adoção de formas narrativas tradicionais, como o romance histórico e o folhetim. Pelo contrário, ele sugere que essas formas tradicionais constituem um instrumento ideal para “conhecer e julgar um presente que, de outro modo, poderia destruir nossa faculdade de cognição e avaliação moral”. Segundo ele, cada protagonista constitui um mito que nos possibilita identificar acontecimentos fundamentais da nossa vida consciente e inconsciente (2007, p. 47). Trata-se de “arquétipos”, tipos originários que deitam raízes profundas em nossa fantasia, onde ainda ecoam os conflitos primordiais entre o bem e o mal, a vida e a morte, o sofrimento e a felicidade, a vitória e a derrota. Mais adiante, Berardinelli lamenta que:

[...] a crítica acadêmica não compreendeu [...] que os romances de Elsa Morante [...] são uma espécie de [...] enciclopédia temática e formal da narrativa. Todas as formas clássicas são utilizadas para ordenar uma realidade que já não possui nem ordem nem lógica. (p. 48)

Infelizmente, tampouco Berardinelli conseguiu transpor a barreira da forma e perceber, no transcorrer da narrativa, como Elsa Morante, à medida que vai magistralmente tecendo a trama do seu romance, lançando mão, para tanto, de sua própria e pessoal “enciclopédia temática e formal”, vai meticulosa e sistematicamente desmanchando, ao mesmo tempo e à maneira de uma Penélope moderna, os próprios fundamentos que alicerçam o gênero narrativo que ela “adotou” como suporte. Com efeito, a Morante não está interessada em ordenar uma realidade, porém, ao romper com o modelo neorrealista e desestruturar o próprio modelo que ela utiliza, ela visa discutir e questionar a rigidez da classificação dos gêneros literários – assunto este que trataremos mais adiante.

Por sua vez, num livro dedicado inteiramente a Elsa Morante e sua obra, Carlo Sgorlon considera *Il Gioco segreto*<sup>4</sup> :

O prelúdio às múltiplas variações da Morante sobre o tema da evasão do mundo objetivo e sobre os meios para realizá-la: a fantasia, a simulação<sup>5</sup>, a recitação, a magia. O longo “enfeitiçamento”, o sabá de *Menzogna e sortilegio* estão [ali] anunciados. (1972, p. 41)

A partir daí, ele afirma que existem duas principais interpretações de *Menzogna e sortilegio*, sendo uma que se deixa ficar “à flor” da história narrada, encarada como uma fábula, uma representação mágica de um mundo que não possui nenhum referencial na realidade, e outra que se aprofunda um pouco mais e percebe a denúncia das estruturas e da mentalidade absurdas de uma sociedade arcaica e feudal. Em seguida, o autor se contrapõe a ambas, dando sua própria definição de *Menzogna e sortilegio*:

As personagens são deturpadas, desnaturadas por ideias distorcidas que a sociedade lhes impõe, e que elas aceitam indiscriminadamente, incapazes de livrar-se delas ou até de tomar consciência delas. Sucumbem a um modo de viver fictício que eliminou o amor, a justiça, a verdade, a espontaneidade, o frescor [sic] para substituí-los por imperiosos desejos de ascensão social, idolatria dos brasões e dos palácios, da mentalidade feudal [...] a teatralidade barroca, a falta de crítica e a mentira. (p.43)

Portanto, a sua é uma crítica de fundo social, porém embasada numa ótica de cunho essencialmente moralista e regional e que segue pelo rumo do determinismo social. Um pouco mais adiante, Sgorlon explicita sua posição:

A ação do romance se insere sobre um fundo sentimental e histórico profundamente siciliano, caracterizado pela parcialidade visceral dos sentimentos, a supersticiosidade e a megalomania. Se é que se pode falar em crítica social, é preciso salientar que ela é principalmente dirigida aos

---

<sup>4</sup> *Il gioco segreto* [Jogo secreto] é um livro de contos escrito por Elsa Morante, sendo que alguns dentre eles foram posteriormente incluídos no livro *Lo scialle andaluso*.

<sup>5</sup> Nota-se que a palavra usada em italiano “finzione” tem ambos os sentidos: simulação e ficção.

aspectos deformadores da mentalidade siciliana e meridional em geral. (p. 43)

Dito isto, ele atribui um aspecto autobiográfico à obra, alegando haver uma “coincidência total” entre a personagem-narradora Elisa e a própria Morante, e criticando a autora por ceder a um capricho narcísico, ao dar à sua personagem praticamente o próprio nome. Mas, como Sgorlon é incapaz de encontrar, ao longo das páginas, um argumento que sustente essa tese, ele mesmo reconhece que a “mediação paterna” (o pai da Morante era siciliano) não é suficiente para explicar o “vastíssimo afresco da mentalidade siciliana” e o “conhecimento formidável” que a romancista demonstra ter. Espantosamente, então, ele conclui: “[...] Por isto, somos tentados a pensar que a escritora o conheça [aquele mundo] por uma espécie de misterioso atavismo”! (p. 49)

Sgorlon se detém longamente na análise do enredo, percebe alguns elementos cruciais como o fato de que sua autora “atenuou ao máximo qualquer notação histórica ou geográfica”, não obstante, não extrai deles nenhuma conclusão; pelo contrário, insiste em localizar o romance na Sicília, sem se dar conta que essa manipulação do tempo e do espaço não é casual, porém uma estratégia narrativa absolutamente deliberada. O mesmo acontece quando o crítico observa que “[...] em *Menzogna e sortilegio*, ela [a Morante] parte de uma condição real para desenvolvê-la posteriormente de acordo com seus módulos legendários”. (p. 50)

Isto mostra que ele percebe que existe uma evolução realizada pelas personagens, porém, tendo optado por declarar que a “Impossibilidade de mudar é uma das ‘dimensões’ de *Menzogna e sortilegio*, no qual, portanto, não existem senão situações reiteradas”. (p. 54)

Ele concebe as personagens como objetos estáticos, fechados e acabados e que, portanto, não podem mudar. Em sua opinião, as personagens já nascem “prontas”, como sementes que levam um determinado tempo para germinar, mas que depois de fazê-lo serão exatamente o que estão predestinadas a serem: a árvore tal, com x metros de altura, ou a flor y, com

corola de terminada cor e não outra. Assim sendo, não percebe a genialidade da Morante em estabelecer uma coerência interna perfeita nas idiossincrasias das personagens, que vão se desenvolvendo à medida que entram em relação umas com as outras; ele não consegue perceber o dialogismo que subtende toda sua construção, já que elas se moldam de acordo com as influências que recebem das outras personagens, ou até em contraste com estas. Ao invés disto, declara que “nas personagens de *Menzogna e sortilegio*, o corpo não parece estar sujeito às leis biológicas normais, mas parece arcar com as conseqüências das furiosas paixões da alma”.

E Sgorlon conclui o texto sobre *Menzogna e sortilegio* dizendo que o “fim volta a se ligar ao começo: o romance não resolve sua própria ambiguidade; nas suas últimas páginas procuramos, em vão, uma autêntica catarse.” (p. 66), o que mostra que ele realmente se deixou hipnotizar pela narrativa e não entendeu a proposta da escritora de usar a ambiguidade como instrumento para questionar os gêneros literários.

Ao se debruçar sobre a obra da Morante, Emilio Cecchi, em seu estilo depurado e fluente, começa por citar Lessing, que dizia que “um livro grande é uma grande encrenca”, mas emenda logo com a afirmação de que *Menzogna e sortilegio* é mesmo um livro grande devido ao seu tamanho – talvez até um pouco grande demais, polemiza –, mas que está longe de ser uma encrenca. Em seguida, o crítico elogia o estilo e o enredo de *Menzogna e sortilegio*:

Além do interesse das principais situações [descritas], a leitura é aliviada pelo transcorrer de uma trama cômoda e lenta, que oferece descansos fugidios ao leitor, e lhe consente, por vezes, de tornar-se preguiçoso e, porventura, até mesmo de cochilar. Elaborados, porém não cansativos, os períodos se desenrolam em largas cadências de sonoridade levemente fantástica. E os adjetivos, usados com bastante profusão e caprichosa ousadia, conservam um quê de entoação entre a fábula e o teatro [...] (1977, p. 78)

Mais adiante, comparará “a máquina do livro” a um enorme Brinquedo, mas um Brinquedo assim mesmo, com B maiúsculo, como faz questão de

frisar, porque é: “construída de material excelente e trabalhada em cada minúcia com paciência e sagacidade de artesão [...]” (p. 78)

Ele percebe uma disparidade temporal no interior do romance, que atribui à atmosfera de fábula e salienta tratar-se de: “[...] um livro tão engenhoso e elegante, *cujas limitações estão implícitas na própria forma escolhida*, e não derivam de impaciência, desleixo ou incapacidade” (p.81)<sup>6</sup>, dando uma demonstração clara de que não percebeu absolutamente nada fora do estilo e do enredo, e que não compreendeu a irônica desestruturação do gênero empreendida por sua autora. Não tendo percebido ter diante de si uma obra prima genial, incentiva paternalisticamente a Morante, arrematando que dela se espera algo de muito melhor!

*Descrizioni di descrizioni* (2006) reúne as críticas escritas por Pier Paolo Pasolini para o hebdomadário *Tempo* entre novembro de 1972 e janeiro de 1975 e, portanto, não há nele menção direta a *Menzogna e sortilegio*. O único artigo dedicado propriamente a Elsa Morante versa sobre seu terceiro romance, *La storia* (1974), no qual o crítico – que, embora fosse amigo íntimo da romancista, era também renomado por sua severidade e imparcialidade – é bastante contundente, chegando inclusive a se desculpar por isto no texto: “A Morante que me perdoe, mas, aqui, eu devo ser duro” (p. 466). Com efeito, ele critica uma das três partes de *La Storia* exatamente por carecer de todas as qualidades que caracterizam *Menzogna e sortilegio* e que serão expostas e discutidas no decorrer do próximo capítulo. E se Pasolini se mostrava tão exigente e esperava encontrar essas mesmas características no então novo romance da escritora, isso logicamente nos leva a supor que sua leitura de *Menzogna e sortilegio* coincidissem com a nossa.

Seja como for, ao longo dos aproximadamente 110 artigos que perfazem as 600 páginas do livro, o crítico recorreu diversas vezes a Elsa Morante e sua obra como “medida” e instrumento de comparação ao avaliar outros escritos, como *Trono di legno* de Carlo Sgorlon. Senão vejamos como opina sobre a primeira parte deste romance:

---

<sup>6</sup> O grifo é nosso.

Trata-se [...] de um vasto e informe capitulão introdutório a um infindável livro de aventuras, escrito em falso. A falsificação da própria voz, reduzida a um sedutor instrumento maneirista, deve-se ao domínio “repressivo” de um grande *modelo*: a prosa romanesca de Elsa Morante.<sup>7</sup> (PASOLINI, 2006; p. 203)

Mais adiante, Pasolini (2006, p. 204) retoma a comparação e afirma, ainda, que o escritor “recorta da mitologia de Elsa Morante a típica educação sentimental de seus protagonistas [...]”. Contudo, é possível argumentar que poderia haver, na base dessas comparações, uma associação devida ao fato, como vimos acima e como o próprio Pasolini recorda em sua crítica, de Sgorlon ser autor de um estudo sobre a romancista. O mesmo raciocínio, obviamente, não pode ser aplicado a Mario Soldati. Todavia, ao criticar *Lo smeraldo*, Pasolini não resiste e volta a tecer uma analogia com a Morante, que bem ilustra seu pensamento em relação a esta última:

[...] Basta pensarmos num caso recente e neste sentido paradigmático: isto é, ao tosco, maneirista e predicatório *La Storia* de Elsa Morante, cujo direito de ser considerado, em parte, um livro extraordinário está fundamentado sobre a potentíssima viscosidade de sua escrita. Ora, ao contrário, a escrita de Soldati carece de qualquer viscosidade. Isto significa que Soldati renunciou praticamente a tudo a que tinha direito por princípio: isto é, a manter o leitor amarrado a si, a possuí-lo, a exercer sobre ele uma autoridade inconfessa. (PASOLINI, 2006, p. 546-47).

Por fim, Pasolini (2006, p. 565) volta a se referir à romancista ao analisar as obras de Osvaldo Licini:

---

<sup>7</sup> As aspas são do Pasolini, porém o grifo, naturalmente, é nosso.

[...] [ele segue] os códigos dos anos vinte, página leve, gramática pura, fraseio elegante e despojado, paradoxo, [...] Portanto, certa nobreza formal. Mas o “Pazzariello” (para me referir a uma esplêndida invenção da Morante em *Il mondo salvato dai ragazzini*) é, em Licini simplesmente [...]

Assim, embora à primeira vista esta afirmação possa parecer paradoxal, devido à escolha formal realizada pela escritora, no decorrer do próximo capítulo procuraremos demonstrar, extrapolando o que Pasolini efetivamente fez em sua práxis, porque *Menzogna e sortilegio* pode ser considerado um paradigma das rupturas levadas a cabo no Novecentos italiano.

De forma geral, o que surpreende é que quase todos os críticos ficaram voltados para o enredo do romance, como que enfeitiçados pela narrativa fluente e envolvente que a Morante vai tecendo, fio a fio, em camadas que ora se sobrepõem, ora se distanciam uma das outras ou, ainda, se contrapõem radicalmente. Todos enxergaram alguma camada, ou alguns elementos dela, mas se detiveram na constatação, deixando-se ficar na superfície apenas do romance, isto é, no nível da diegese. Não aprofundaram suficientemente a investigação no sentido de apurar o porquê determinado elemento está formulado de uma e não de outra maneira, ou o motivo que está por detrás dessa disparidade temporal, ou da escolha do gênero do romance histórico. E isto é no mínimo lastimável, porque Elsa Morante não abandonou nada ao acaso, e ao assim procederem, não apreenderam a estrutura mais ampla do romance, os mecanismos que estão por detrás do enredo, a vinculação de causa e efeito, a manipulação magistral do tempo e do espaço, os mecanismos perfeitos que a escritora aperfeiçoou para construir suas personagens, a polifonia que há na obra... Enfim, a desestruturação do gênero do romance histórico realizada no decorrer de *Menzogna e sortilegio* é tão inovadora, inesperada e radical que ela desestruturou a crítica de então, que, simplesmente, parece-nos, não entendeu nada. A leitura feita pelos críticos foi substancialmente a mesma que a do público: enfeitiçados e aprisionados no vórtice romanesco desfiado pela narradora, sucumbiram ao magnetismo das

personagens e à magia narrativa e caíram na cilada do simulacro armada por Elsa Morante: com efeito, sob efeito do sortilégio, debateram longamente se, afinal, *Menzogna e sortilegio* é um romance histórico ou não? É autobiográfico ou não? Será realismo histórico? Ou folhetim? E, conseqüentemente, agiram como quem analisa uma árvore tão de perto que nem suspeita da presença da floresta ao seu redor.

## CAPÍTULO II

### **MENZOGNA E SORTILEGIO: DO SIMULACRO**

Como vimos no capítulo anterior, a adoção da forma do romance histórico e a consequente desestruturação deste gênero empreendida por Elsa Morante foi tão inovadora e radical que não foi compreendida pela crítica como um todo. No presente capítulo, procuraremos fundamentar nossa hipótese de que a escritora lançou mão desse simulacro deliberadamente para questionar e discutir a rigidez da classificação dos gêneros literários, numa atitude ousada e irônica, que acabou confundindo até mesmo os críticos mais experientes, que se limitaram a elogiar seu estilo, sem perceber a armadilha armada pela romancista. Determinaremos e analisaremos as maneiras como essa desestruturação foi efetivada e os mecanismos engenhosos aperfeiçoados por ela para surtir os efeitos que desejava.

#### **2.1. Ruptura com o neorrealismo e questionamento dos gêneros literários**

Diante do exposto no primeiro capítulo, causa estranheza o fato de que nenhum dos grandes críticos literários que se debruçaram sobre *Menzogna e sortilegio*<sup>8</sup> tenha indagado qual motivo teria levado uma escritora tão talentosa quanto Elsa Morante a adotar uma forma literária que não comportava, por princípio, a história que ela desejava narrar. É indubitável que, embora *M&S* tenha sido seu primeiro romance, a escritora já acumulava então uma longa experiência, tendo publicado numerosos contos, e que bem sabia, de antemão, que a estrutura do romance histórico não poderia servir para suportar, entre outros, o discurso psicanalítico, a denúncia das desigualdades sociais e dos

---

<sup>8</sup> A partir de agora, e durante todo o Capítulo II, utilizaremos *M&S* para nos referir a *Menzogna e sortilegio*, *corpus* do presente trabalho.

desmandos das elites, o elemento mágico, a não divisão entre o mundo dos vivos e o dos mortos, para citarmos apenas alguns dos exemplos mais gritantes entre os tópicos que estão no cerne dessa aparente contradição. Contrariando a posição paternalista adotada por Emilio Cecchi e tendo, portanto, descartado *a priori* qualquer ingenuidade por parte de sua autora, resta-nos analisar de que maneira a “máquina do livro” *M&S* dilacerou seu envoltório, a estrutura que supostamente deveria oferecer sustentação ao enredo do romance.

Por outro lado, afirmamos anteriormente que, ao romper com o modelo neorrealista que prevalecia na época e atuava como contraponto à estética fascista, Elsa Morante inovou. Evidentemente, é legítimo questionar como é possível que argumentemos que houve alguma inovação nessa ruptura, se a autora sugere adotar o gênero do romance histórico, gênero este que surgiu durante o romantismo, no início do século XIX, e mais, se ela optou por simular a forma do folhetim, que certamente tampouco era novidade então?

Isto ocorre porque se, à primeira vista e no que diz respeito exclusivamente a sua forma, pode parecer que *M&S* revisite a tradição do romance histórico, a verdade é que sua autora lançou mão deste gênero para, em seguida, ir deliberadamente desestruturando e minando completamente o gênero pelo lado de dentro, de duas maneiras distintas: periféricamente, digamos assim, através das temáticas e suas abordagens, o enfoque psicanalítico, a incidência do fantástico, o flerte com o romance erótico ou de fundo sadomasoquista e com o romance epistolar ou, em outras palavras, não obedecendo aos modelos e não seguindo os mecanismos e os preceitos que definem e são próprios do gênero do romance histórico; e internamente, pelo *modo* de narrar, não adotando um plano narrativo linear, empregando técnicas narrativas e estilísticas que manipulam e se chocam com os elementos que formam o tripé que sustenta toda e qualquer narrativa – tempo, espaço e personagens –, derrubando assim os próprios pilares que estruturam o gênero do romance histórico.

Preliminarmente, precisamos apressar-nos em definir, para que não haja nenhum tipo de mal-entendido, o que entendemos aqui por gênero literário.

Usaremos mesma a noção adotada por Vitor Manuel de Aguiar e Silva, que, em sua *Teoria da literatura*, já afirmava, baseando-se na teoria formulada por Goethe:

Na própria linguagem crítica, o vocábulo “gênero” tanto se refere às grandes categorias da lírica, da narrativa e do drama, como às diferentes espécies englobadas nestas categorias – tragédia, comédia, romance, etc. [...] a designação de *formas naturais* da literatura [é adotada] para a lírica, a narrativa e a dramática, reservando a designação de *gêneros literários*, para as espécies históricas determináveis dentro daquelas *formas naturais*. (1976, p. 227)

Porque, evidentemente, é de romance que trataremos aqui, discutindo vários gêneros que a narrativa romanesca pode assumir para expressar os mais diferentes aspectos do homem e do seu mundo, gêneros estes cuja rigidez de forma varia e que, embora alguns possam ser coadunados, são caracterizados por uma tipologia própria, que a Morante combina de modo surpreendente e paradoxal em *M&S*. Com efeito, integrados dentro do desenrolar fascinante e impetuoso da narrativa, entretecidos habilmente na trama urdida pela escritora, convivem nesse “romance histórico” elementos pertencentes ao romance psicológico, com sua análise dos estados da alma, e ao romance de análise e crítica social como os de Balzac. Por outro lado, não se pode esquecer que a romancista flerta também com o romance epistolar, as crônicas de viagem, memórias/autobiografia, com os romances de cunho erótico ou com temática sadomasoquista, bem como com o discurso psicanalítico!

Mas, vamos ao texto. O romance trata da história da decadência de uma rica família aristocrática da Itália meridional, que se estende por três gerações, e é contada através do olhar alucinado de Elisa, jovem e única sobrevivente da família que, depois de sofrer o trauma da morte de seus pais, optou por se trancar em seu quarto e se isolar completamente do mundo, refugiando-se por quinze anos num mundo de fantasias e de mentiras - o que, evidentemente já não corresponde por princípio aos rígidos preceitos de neutralidade narrativa exigidos do narrador de um romance histórico. Ademais, a temática que salta aos olhos, assim que se começa a ler *M&S*, é a da mentira e da loucura, e o conseqüente enfoque psicológico/psicanalítico “enxertado” na trama narrativa a partir daí, e daí

resultante, abordagem esta que também se afasta significativamente do modelo normativo para o romance histórico.

Entretanto, logo na falsa introdução, Elisa confessa que no que diz respeito ao mal venenoso da mentira que grassa em toda sua família, “il malato piú grave di tutti [...] non è altri se non colei che qui scrive: son io, Elisa”<sup>9</sup> (p. 21), e reconhece “i miei nervi sono malati”<sup>10</sup> (p. 27). Não obstante, subseqüentemente, a narradora se propõe a escrever a história familiar, ditada pelo “impercettibile bisbiglio della mia memória [...] recitando i miei ricordi e sogni della notte”<sup>11</sup> (p. 29) e afirmando “non cerco il perdono e non spero nell’altrui simpatia. Cio ch’io voglio, è soltanto la mia própria sincerità”<sup>12</sup> (p. 14), como forma de libertar-se de seus fantasmas e curar-se e poder finalmente sair do seu quarto, numa alusão indireta à prática psicanalítica.

Posteriormente, nossa suspeita é confirmada, quando, haja vista que a desconfiança pertence ao culto da mentira, a narradora proclama escrupulosamente e reiteradas vezes sua intenção de recolher os testemunhos verídicos da doença que acometeu sua família e afirma que a história é “veritiera dal principio alla fine”<sup>13</sup> (p. 29). Embora Freud aconselhasse desenvolver a psicanálise num plano oral, o leitor é convidado a qualificar esse relato como uma autobiografia que é, evidentemente, um processo análogo ao discurso psicanalítico, na medida em que produz um texto para ser analisado e interpretado.

Retornemos, porém, à questão da mentira: para compreendermos como ela entra em cena e se desenvolve, é preciso desmontar, analisar e descrever os mecanismos narrativos com os quais ela foi construída e sutilmente entretecida dentro do texto literário, bem como sua função. Sim, porque, afinal, quem é que diz que o mentiroso está mentindo?

---

<sup>9</sup> “o doente mais grave de todos não é senão quem aqui escreve: sou eu, Elisa”

<sup>10</sup> “meus nervos estão doentes”

<sup>11</sup> “imperceptível murmúrio de minha memória que recita minhas lembranças e os sonhos da noite”

<sup>12</sup> “não procuro o perdão nem espero a simpatia dos outros. O que eu quero é unicamente minha própria sinceridade”

<sup>13</sup> “verdadeira do início ao fim”

Em *La cicatrice di Montaigne*, estudo sobre a mentira na literatura, Mario Lavagetto observa que, primeiramente, para que o leitor possa identificar a mentira, o autor precisa disponibilizar a “verdade”. No caso de *M&S*, esse papel é reservado à Elisa, a narradora, que nos fornece uma versão não linear da tragédia vivida pelos seus familiares. Entretanto, a própria narradora reconhece que seu relato está dividido em duas fases: a primeira lhe é ditada pelos “fantasmas que habitam seu quarto” e a outra, ela própria vivenciou. Assim, o leitor não pode perder de vista que a mudança do ponto de narração provoca uma mudança também nas séries de fatos narrados e que a verdade corre o risco de ser trocada pela verossimilhança, ou seja, um relato mentiroso pode assumir uma forma que parece verdadeira.

Num segundo tempo, de acordo com o professor, é necessário fazer que o mentiroso se contradiga, ou que seja contradito pelo narrador. Para tanto, Elsa Morante, flertando com o romance epistolar, põe em cena falsas cartas de amor em torno das quais gira toda a história e, em última análise, que caracterizam ou, melhor, através das quais se revela o estado de loucura da principal protagonista. Com efeito, Anna, mãe de Elisa, finge receber de seu primo já falecido, com quem viveu um idílio na juventude, essa correspondência, escrita diante dos olhos da narradora por sua mãe para si mesma. Como todas as fantasias, essas cartas são criadas na base de coisas ouvidas e vividas no passado e amalgamadas com fatos inventados ou construídos a partir de ou em substituição a fatos realmente ocorridos, elementos de desejo etc., e utilizadas num momento posterior. Então, a situação – mais absurda ainda sob a ótica do romance histórico – com que o leitor se depara, de fato, é que a Elisa conta sobre as cartas que relatam como sua mãe contava a história narrada pelo seu primo nas cartas, que, na realidade, ela escrevia para si mesma, embora essas cartas – logicamente – nunca sejam apresentadas concretamente ao leitor. A narradora detalha as circunstâncias em que foram redigidas e o efeito que provocaram ao serem lidas, e, além disso, comenta e critica seu conteúdo. Como observa Aguiar e Silva (1976; p. 338),

no romance de focalização homodiegética – e nele incluímos o romance epistolar –, o narrador intervém naturalmente na história com comentários, apreciações, [...] dirigindo-se por vezes explicitamente ao leitor e podendo orientar a urdidura da intriga.

Elisa chega a fazer o papel de crítica literária, analisando seu estilo “sparso d’ errori d’ ortografia, di grammatica e di sintassi”<sup>14</sup> – e que ela já descrevera anteriormente como sendo “sgrammaticata” (desgramaticado) (p. 199) –, e pondera se seria o caso de publicá-las ou não, considerando-se que “nei suoi momenti piú accesi, esso tocca tutt’al piú un’enfasi a buon mercato, imitata dai romanzi a dispense”<sup>15</sup> (M&S, p. 591). Além de dar uma alfinetada no papel dos críticos literários, este recurso, por um lado, serviria por si só como uma espécie de garantia ao leitor de que essa “correspondência” existe de fato. Não obstante, na medida em que nós nunca efetivamente ficamos conhecendo seu verdadeiro teor, temos de contentar-nos com os comentários tecidos a seu respeito, na esperança de que o epistolário eventualmente nos seja apresentado. Esta operação que Garboli qualifica, em sua introdução ao romance, como “voltar a fechar a gaveta, devagarzinho e com delicadeza, das cartas que haviam sido tão ardentes, espalhando sobre elas um véu piedoso que só permite intuí-las” (1994; p. XXIV), na prática, acaba prendendo o interesse do leitor, aguçando sua curiosidade com um recurso tipicamente pertencente ao romance de folhetim, mas que, como salienta Garboli, é utilizado pela Morante “com grande instinto e grande sabedoria”, e que o estilo da autora consegue fazer com que se enquadre no tom de crônica.

Do ponto de vista psicanalítico, é preciso ressaltar que essa correspondência é construída claramente para demonstrar que o território da mentira se encontra próximo ao *lapsus*, ao ato falho. Em *Freud, La letteratura e altro* (1985), Mario Lavagetto recorda-nos que a verdade ameaça a mentira na medida em que pode vir a ser revelada através do *lapsus*, do erro. E, justamente, a psicanálise enquanto prática terapêutica baseia-se sobre o postulado de que o

---

<sup>14</sup> “repleto de erros de ortografia, de gramática e de sintaxe”

<sup>15</sup> “em seus momentos mais inflamados, ele [o epistolário] atinge, no máximo, uma ênfase barata, imitada dos romances de folhetim”

paciente, mesmo mentindo, acaba revelando a verdade, contra si mesmo e contra suas próprias intenções. Retornando a *M&S*, vemos que, efetivamente, segundo a narradora, as cartas revelam um texto clandestino e escondido que sua autora certamente não quis escrever, pois o primo, tal qual está descrito em sua correspondência, é violento, cruel, irascível, mesquinho e infantil.

Assim como Anna e Elisa, todas as personagens do romance mentem, em maior ou menos grau, ainda que não o façam movidas pelas mesmas razões. Evidentemente, as motivações e as consequências dessas mentiras pesarão diversamente sobre seu desenvolvimento psicológico. Contudo, Anna é a única personagem que não mente para os outros, mas apenas para si mesma. A prova disso é que, normalmente, é possível se verificar dois momentos distintos na mentira. O primeiro é a ocultação da verdade, e o segundo consiste na construção de uma história falsa, para substituir a verdade. O que costuma ocorrer é que se oculta a verdade em benefício próprio ou quando se acredita haver nela algo de censurável, uma falta. Mas, em *M&S*, a verdade é que Anna é fiel e, paradoxalmente, ela inventa uma falta (que tem um amante) que “confessa” ao marido. Num segundo momento, cria e esconde as “evidências” de sua falta (as cartas), já que inconscientemente percebe que, caso viessem à luz, desmascarariam imediatamente sua mentira (pela caligrafia, pelo fato de seu primo estar morto, e porque ele jamais escreveria com esse total desrespeito às regras gramaticais e, sobretudo, não passaria uma imagem tão pouco lisonjeira de si) ao passo que a ocultação da correspondência reforça sua falta aos olhos do marido. De fato, movida pela sua imaginação, Anna sucumbe à loucura, criando sua própria realidade, na qual acredita piamente e à qual permanece rigorosamente fiel até seu trágico fim.

Já o flerte com o romance de cunho erótico, chegando a apresentar nuances sadomasoquistas – que também é um recurso bem típico do romance popular publicado em forma de folhetim para prender o interesse de seu público –, será iniciado quando Edoardo exigirá “un pegno d’eterna fedeltà”<sup>16</sup> (p. 183),

---

<sup>16</sup> “um penhor de fidelidade eterna”

episódio esse que, após uma série de ameaças, culminará com a queimadura no rosto que infligirá a Anna, com a aquiescência desta:

Con fervore pudico e avido, ella ricordò al cugino la sua promessa di segnarla crudelmente nella persona [...] affinché lei servasse per sempre un ricordo di lui; [...] e fu Anna medesima che arroventò alla fiamma il ferro da ricci di Cesira [...] e lo porse al cugino, offrendogli nel tempo stesso il volto, come per un bacio. [...] Dopo una breve attesa piena di spavento, nell'attimo che [...] il cugino] le premette quell'arma frívola sulla guancia, presso la bocca ov'ella aspettava il bacio; e che lei, suo malgrado, urlò dal dolore, Anna fu gioiosa e felice. <sup>17</sup> (p. 184)

Esse ritual bárbaro é completado, no capítulo seguinte, com o relato pormenorizado do último encontro entre Anna e Edoardo, em que este último, após pedir a prima em casamento, num ímpeto de sadismo, aconselha-a a não se iludir de ser feliz ao casar-se com ele. Pelo contrário, ele afirma que pretendia mantê-la trancada em casa e não queria que ela continuasse bonita, porque:

la tua bellezza sarebbe la mia croce, una moglie non deve esser bella, dev'esser santa, e basta. [...] In pochi anni, sarai grassa, deforme, sfatta, e non potrai destare la tentazione in nessun uomo; [...] Non credere che, quando sarai grassa, invecchiata, io t'amerò meno; al contrario, t'amerò di piú, perché ogni volta, guardandoti, penserò che sono stato io a renderti così brutta, da tanto bella che eri da ragazza. <sup>18</sup>(p. 192)

Esse episódio é atribuído ao delírio da febre devido à doença rara que acomete Edoardo, mas ele será posteriormente retomado e reelaborado nas cartas, com a descrição de cenários que nitidamente, como observou Garboli em sua introdução, lembram o “imaginário sadiano” (1994; p. XXVI). Senão, vejamos como é retratada a futura residência do casal:

---

<sup>17</sup> “Com fervor pudico e ávido, ela lembrou ao primo sua promessa de marcar cruelmente seu corpo [...] para que ela conservasse para sempre uma recordação sua; [...] e foi a própria Anna que aqueceu na chama o ferro de frisar de Cesira [...] e o estendeu ao primo, oferecendo-lhe ao mesmo tempo o rosto, como para [receber] um beijo. [...] Depois de uma breve espera cheia de medo, no átimo em que [o primo] lhe apertou aquela arma frívola na face, ao lado da boca onde ela esperava [receber] o beijo; e que ela, contra sua vontade, gritou de dor, Anna ficou contente e feliz.”

<sup>18</sup> “a sua beleza seria minha cruz, uma esposa não deve ser bela, mas santa, e só. [...] Em poucos anos, você ficará gorda, deformada, acabada, e não poderá suscitar tentação em homem algum; [...] Não creia que, quando você estiver gorda e envelhecida, eu a amarei menos; pelo contrário, a amarei mais, porque a cada vez, olhando para você, pensarei que fui eu que a tornei tão feia, de tão bela que era quando jovem”

[...] è costruita in luogo alto e inaccessibile [...] si raffigura piuttosto una magione sotterranea. La sua qualità precipua, vantata con vero accanimento dal cugino, è [...] l'aver essa tutti i muri *chiusi*, e quindi nessuna uscita e nessuna comunicazione col di fuori. [...] il cugino parla con gran pompa di fiaccole, di candelabri, di lampadari, e di tutti gli artifici delle tenebre, senza mai ricordare gli astri del giorno e della notte [...] e bandisce da sé [...] ogni bellezza germogliante alla luce. [...] Lo scrivente accenna agli altri abitanti della sua casa, e cioè famigli, servi, staffieri, come a personaggi truci, animaleschi, i cui nomi o nomignoli [...] suonano degradazione e spregio, e non somigliano ad alcun appellativo umano.<sup>19</sup> (p. 595)

De certa forma, a incidência do fantástico em *M&S* recupera o caráter fabuloso e inverossímil que a forma literária do romance apresentava primitivamente, entre o fim do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, época em que, segundo Aguiar e Silva (1976, p. 260), “o público do romance alargara-se desmedidamente”, sendo que a “maioria não possuía evidentemente a necessária educação literária, [fato que] atuava negativamente na qualidade dessa copiosa produção romanesca”. Na obra, o elemento fantástico surge em decorrência do tratamento dado ao espaço psíquico, em que não existe divisão nítida entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Com efeito, desde que lhe fora anunciada a morte de Edoardo, este último passou a visitar assiduamente Francesco em sonhos, transformando-se no “primo artefice dei suoi contrasti e dei suoi dubbi”<sup>20</sup> (*M&S*, p. 646), ao censurá-lo por ele continuar a amá-la, embora “al contrario costei ti detesta, ti disprezza, congiura contro di te con le sue compagne streghe e ti accoglie col cipiglio d'una regina, mentre che invece è una tua sottoposta e una tua serva.”<sup>21</sup> (p. 647). Mais adiante, lemos que

---

<sup>19</sup> [...] “é construída num local alto e inacessível [...] mais parece uma mansão subterrânea. Sua qualidade precipua, alardeada com verdadeira obstinação pelo primo, é [...] ter todas as paredes *fechadas* e, portanto, nenhuma saída e nenhuma comunicação com o exterior. [...] o primo fala com grande pompa de tochas, candelabros, lampadários e de todos os artificios das trevas, sem jamais lembrar-se dos astros do dia e da noite [...] e bane de si [...] qualquer beleza que germine à luz. O remetente acena aos outros habitantes da sua casa, isto é, criados, servos e estribeiros, como sendo personagens truculentas, animalescas e cujos nomes ou alcunhas [...] soam a degradação e desprezo e não se parecem com qualquer apelido humano.”

<sup>20</sup> “principal artefice dos seus embates e das suas dúvidas”

<sup>21</sup> “ao contrário, te detesta, te despreza, conjura contra ti com as suas amigas bruxas e te acolhe com o semblante de rainha, ao passo que ela é tua subalterna e tua serva”

nei gesti, nelle frasi di lui, Francesco riconosceva talora dei frammenti di azioni o di discorsi già fatti in sua presenza da Edoardo vivo [...] come se andasse raccogliendo d'intorno con avidità febbrile degli spersi, effimeri frammenti di se stesso.<sup>22</sup> (M&S, p. 648)

O espectro de Edoardo, caracterizado por Elisa como sendo prodigioso e quase sobrenatural, adivinha os pensamentos de Francesco, e ora afirma repetidamente, chamando-a de mulher vil, que Anna o cobre de desonra e ameaça revelar as provas desse fato, que ela esconderia, ora se refere ao próprio Francesco como “un impiegatuccio, una grinta sfigurata, un bastardo figlio d’un ladro e d’una disonesta villana”<sup>23</sup> (p. 651), ora confessa-lhe ser ele o Anônimo de uma carta redigida anos antes a uma ex-amante de Francesco, que resultou na ruptura dos dois e na expulsão da mulher da cidade. Enfim, o primo dá mostras de ter conhecimento de situações que não pertencem à época em que ele viveu ou que o próprio Francesco desconhece totalmente. Ademais, há trechos, como os das páginas 651 e 660, respectivamente, em que é usada a ambiguidade para reforçar ainda mais essa impressão, e que reproduzimos a seguir:

Una notte, egli morsicò per gioco il dito di mio padre e, risvegliandosi, questi si ritrovò sul polpastrelle due leggerissime incisioni, quali potrebbero lasciarle i dentini d’un gatto. Certo s’era morsicato leggermente da se stesso, nella suggestione del sogno.

Oggi mi appare del tutto evidente che, non meno del fatuo viaggiatore di mia madre, il fedele visitatore di mio padre era una creatura dell’immaginazione malata. Ma allora, invece, come non dubitavo di una qualche esistenza del primo, così mi convinsi che il secondo era vero anch’esso, e anzi mi apparve chiaro che [...] il viaggiatore e il visitatore erano una sola persona. Mi accorsi pure dell’errore in cui viveva mio padre, giudicando le visite di Edoardo semplici sogni; ciò si doveva alla sua ignoranza del segreto di mia madre. [...] Mi domandavo, ad esempio, qual sorte toccherebbe a mia madre se il Cugino, prima o poi, si risolveva a tradire il segreto e a rivelare a mio padre il nascondiglio delle lettere.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> “nos gestos, nas suas frase [de Edoardo], Francesco reconhecia às vezes fragmentos de ações ou de discursos já feitos, em sua presença, por Edoardo quando vivo [...] como se ele andasse recolhendo ao seu redor, com avidez febril, alguns fragmentos dispersos e efêmeros de si mesmo.”

<sup>23</sup> “um empregadozinho, um bastardo, filho de um ladrão com uma plebeia desonesta e rameira”

<sup>24</sup> “Uma noite, ele mordeu por brincadeira o dedo do meu pai [de Francesco] e, ao despertar-se, ele encontrou na ponta do dedo duas levíssimas incisões, tais como poderiam ser deixadas pelos dentinhos de um gato. Seguramente, ele havia mordido ligeiramente a si mesmo, na sugestão do sonho.”

Por outro lado, já no primeiro capítulo, a narradora nos confidencia ter preferência por esse gênero, ao afirmar que “quasi tutte le opere che la compongono, benché nate in diversi climi, appartengono al genere fantastico”<sup>25</sup> (p. 21), e, mais adiante, frisa que “alla guisa d’un asceta che si macera e si esilia per gustare la conversazione degli angeli, io rifuggii dai vivi, e non volli altri compagni che i fantastici morti”<sup>26</sup> (p. 24).

Por fim, comentamos em diversas ocasiões que a romancista usou recursos que pertencem tipicamente ao romance de folhetim. Isto não significa absolutamente, porém, que Elsa Morante tenha “aderido” a este gênero. Fiel a sua intenção de desestruturar os gêneros que “abraçou”, a escritora burlou-se deliberadamente da forma que os títulos desses romances costumavam assumir na tentativa de fazer o resumo do conteúdo do capítulo a que se referiam. Pois bem; mas, embora mantendo-lhes a forma por vezes extremamente prolixa, a romancista mais uma vez subverteu os preceitos do gênero, ao não respeitar a necessária correspondência entre título e conteúdo. E esta operação é realizada sistematicamente, e de diversas maneiras. A primeira consiste em incluir no título algum detalhe que não tem a menor relevância para o capítulo em questão, como é o caso do primeiro capítulo da primeira parte, intitulado: *Una città retriva. Presentazione della mia famiglia. La cena sulla neve*<sup>27</sup> (p. 35). O último item, porém, é apenas um sonho que não tem nenhuma importância seja para o capítulo, seja para o desenvolvimento da trama como um todo, e, certamente, não deveria constar do título, pois gera no leitor alguma expectativa relativamente a

---

“Hoje, parece-me totalmente evidente que, a exemplo do fátuo viajante de minha mãe, o fiel visitante do meu pai era uma criatura da imaginação doentia. Mas, então, como eu não duvidava de algum tipo de existência daquele, convenci-me de que este último também era verdadeiro e mais, pareceu-me claro que [...] o viajante e o visitante eram uma única pessoa. Percebi inclusive o engano em que vivia meu pai, ao julgar as visitas de Edoardo simples sonhos; isto se devia à sua ignorância sobre o segredo de minha mãe. [...] Perguntava-me, por exemplo, que destino seria reservado a minha mãe se o Primo, cedo ou tarde, resolvesse trair o segredo e revelar ao meu pai o esconderijo das cartas.”

<sup>25</sup> “quase todas as obras que a compõem [sua biblioteca], embora nascidas sob diversos climas, pertencem ao gênero fantástico”

<sup>26</sup> “à guisa de um asceta que se fustiga e se exila para saborear a conversação dos anjos, eu me refugiei dos vivos e não quis outros companheiros que não os fantásticos mortos”

<sup>27</sup> *Uma cidade retrógrada. Apresentação da minha família. O jantar sobre a neve*

este episódio, que fatalmente será frustrada. Outro exemplo é o título do sétimo capítulo da mesma parte: *La figlia del bottegaio si mortifica. S'ode per un istante la voce del Cugino*<sup>28</sup> (p.115). Mas, neste capítulo, Anna e sua mãe Cesira, aguilhoadas pela miséria em que se encontram, dirigem-se ao palacete dos Cerentano – ramo abastado da família a que pertence o primo Edoardo – para pedir ajuda financeira e, embora obtendo-a, são tratadas como pedintes e não são recebidas pela tia, que desdenhosamente lhes manda um recado por escrito, garantindo-lhes o pagamento de uma soma mensal em dinheiro, desde que ambas se comprometam a jamais voltar a pisar em sua casa. Como se vê, o fato de se ouvir a voz de Edoardo não tem a menor importância.

O segundo tipo de contradição é o título apresentar a intenção da personagem, em detrimento do resultado final da ação, como acontece no segundo capítulo da primeira parte, cujo título é, começando assim mesmo, entre parênteses: *(Si dà inizio alle mie Storie familiari). Mia nonna fa un matrimonio d'interesse*<sup>29</sup> (p. 46). O que acontece, entretanto, é que ela se casa com um aristocrata que já estava falido; o interesse, portanto, refere-se apenas à sua intenção e não aos fatos. Uma situação análoga ocorre no quarto capítulo, *Nicola Monaco diffama il Cugino e tesse imbrogli*<sup>30</sup> (p. 74), em que as histórias narradas por Nicola Monaco a respeito do Primo são verdadeiras, porém não são do agrado da narradora, pois vão de encontro com o que Anna pensa do seu primo, chegando a ofendê-la.

Evidentemente, não poderemos analisar aqui pormenorizadamente os títulos de todos os capítulos, que são quarenta ao todo, divididos em seis partes e uma (falsa) introdução, e mais um epílogo (também falso). Entretanto, o que chama particularmente atenção e que, em nossa opinião, ilustra de maneira mais saborosa esse mecanismo, é o título que a romancista atribuiu ao nono e último capítulo da sexta parte: *L'anello torna alla sua prima padrona*<sup>31</sup> (p. 682). Ocorre que, no capítulo em questão, a protagonista, ao voltar para casa depois de ser

---

<sup>28</sup> *A filha do merceiro se humilha. Ouve-se por um instante a voz do Primo*

<sup>29</sup> *(Iniciam-se as minhas Histórias familiares.) Minha avó contrai um casamento de interesse*

<sup>30</sup> *Nicola Monaco difama o Primo e arma ardis*

<sup>31</sup> *O anel retorna sua primeira dona*

informada que seu marido acabara de falecer num acidente de trem, não somente descobre que ele tinha uma amante, mas se vê confrontada por ela, que, ainda por cima, a chama de assassina, culpando-a diretamente pela sua morte! Vale lembrar que é, também, nesse capítulo que será descrita a longa agonia à qual sucumbe a protagonista principal.

Descrevemos, até agora, mormente as abordagens que *não* condizem com o gênero do romance histórico sugerido em *M&S*. É evidente, contudo, que Elsa Morante também tangenciou o enfoque de análise das contradições sociais existentes naquela “cidade retrógrada” ao contar episódios na vida das personagens, ao representar as relações entre os camponeses, a nobreza e a pequena burguesia, ao retratar os ambientes e as condições de vida das classes menos favorecidas como um todo. Porém, ao narrar os conflitos sociais, ela não se furtou de descrever as relações ideológicas que se estabelecem entre as classes e de mostrar, inclusive, os preconceitos de classe que são introjetados pelas personagens e atuam contra sua própria classe de origem, como é o caso de Cesira, de Alessandra (mãe de Francesco) e do próprio Francesco. A discussão da luta de classes também se faz presente nos discursos politizados de Francesco quando estudante, que “predicava l’avvento d’una civiltà inversosimile e prodigiosa, di cui si considerava non solo l’araldo e il paladino, ma una delle future colonne”<sup>32</sup> (p. 231), e em que “la ricchezza, diventata proprietà comune, non sarà piú una turpe e sterile soma, non piú un fine, ma un mezzo!”<sup>33</sup> (p. 232). Isso não o impediu, tempos depois, de subtrair todo o dinheiro de sua mãe até deixá-la desamparada, mas sempre se sentindo superior a ela (leia-se, com vergonha) por causa de sua ascensão social e conseqüente negação das suas origens.

O mérito de Elsa Morante é ter construído suas personagens de tal maneira que, na multiplicidade dos seus traços peculiares, e que atestam sua dimensão humana, o leitor consiga perceber generalizações da vida e, nestas últimas, a si mesmo. É porque a generalização sempre se dá a partir do particular, que somos

---

<sup>32</sup> “vaticinava a chegada de uma civilidade inverossímil e prodigiosa, da qual se considerava não apenas o arauto e o paladino, porém um dos futuros pilares”

<sup>33</sup> “a riqueza, tendo-se tornado propriedade comum, não será mais uma soma torpe e estéril, não mais um fim, porém um meio!”

capazes de perceber *M&S* como o espelho das mazelas de toda sociedade humana. Esse tipo de construção, evidentemente, segue o já clássico paradigma adotado por Stendhal em *Le rouge et le noir* para construir Julien Sorel, embora a obra de Stendhal se caracterize por girar em torno de uma personagem só.

Dito isto, embora seja patente que, por não constituírem entidades rígidas, fechadas e estanques, e a despeito do fato de cada um possuir assuntos próprios e apresentar estilos e objetivos peculiares, diversos gêneros e enfoques podem ser combinados entre si para gerar formas híbridas, sendo até raro que eles apareçam em sua forma pura. Essa confluência levou Garboli a afirmar: “Já constitui quase um lugar comum [dizer] que *M&S* tenha saído dos filtros e das ervas de uma feiticeira. O concertamento de estilos oposto, sentidos como funções complementares, preside a um invisível processo de mistificação” (1994, p. XXIII - XXIV).

É fácil concluirmos que é evidente que os gêneros e enfoques que a Morante aborda diretamente, ou tangencia, podem conviver em perfeita harmonia. Contudo, paradoxalmente, todos apresentam um denominador comum: o de não poderem, de forma alguma, ser integrados na estrutura do romance histórico – gênero “adotado” pela Morante – já que, por definição, este último possui uma essência mais rígida, com regras específicas e fixas que determinam o próprio gênero. Naturalmente, isto se deve ao fato de que ele normalmente visa a reconstituir ficticiamente acontecimentos, costumes e personagens históricos reais, muito embora os misture frequentemente com elementos ficcionais. Então, como explicar que essa contradição tão evidente não tenha saltado imediatamente aos olhos do público e da crítica?

Como já dissemos antes, cativados pelo torrencial ímpeto narrativo do romance, os leitores – e os críticos –, ficaram tão absolutamente enredados pelo sortilégio tramado minuciosamente e lançado pela Morante, que não perceberam nenhum desconforto com a aparentemente paradoxal justaposição desses gêneros absolutamente conflitantes. E isto porque, para harmonizar abordagens tão díspares sem que se tenha a impressão de lidar com um “pastiche”, a romancista faz que o romance histórico prevaleça na forma, pela nobreza do tom,

pelo estilo depurado que usa. Tornando nossas as palavras de Garboli, trata-se de “um estilo de heróis e deuses, e se veste com uma linguagem nobre, sublime, preciosa, rica e suntuosa como o são os costumes das epopeias e das tragédias antigas” (1994; XXIII). Mas, embora com esse artifício – que é testemunho não de ingenuidade, como interpretou Emilio Cecchi, porém de grande mestria no domínio das técnicas narrativas – ela consiga “uniformizar” e forçar magistralmente a convivência pacífica de gêneros tão incompatíveis com o romance histórico, não é possível deixar de enxergar sua verdadeira intenção, ao brincar um pouco com todos os gêneros e burlando-se de todos, com finíssimos traços de ironia: o de desestruturar e demolir com isto o gênero formal do romance histórico, que ela sugere adotar ao romper com o neorealismo, e conseqüentemente questionar e propor uma rediscussão da própria definição dos gêneros literários.

## **2.2. A manipulação do tempo e do espaço na narrativa**

Entretanto, não é somente através da contradição temática que Elsa Morante desestruturou o romance histórico. A despeito de este último ser, como já lembramos anteriormente, um gênero que pretende reconstituir ficticiamente acontecimentos e personagens históricos que realmente existiram, e em que, portanto, o desenrolar da trama se dá sempre de forma linear do ponto de vista cronológico, para atingir seu intento de desmontá-lo por dentro, a romancista lançou mão de recursos sutis, pertencentes ao campo da técnica narrativa. Na verdade, ela subverteu metodicamente os três elementos-chave que constituem o próprio tripé em que repousa todo o arcabouço do enredo – isto é, o tempo, o espaço e as personagens/narradora –, e que no romance histórico são sempre e obrigatoriamente muito bem definidos e amarrados, ao manipular estes elementos através de mecanismos engenhosos, singelos e ao mesmo tempo complexos que ela desenvolveu para solapar os fundamentos mesmos do gênero.

Assim, paradoxalmente, em *M&S*, não há modo de estabelecer precisamente nem o lugar, nem o período em que a história está ambientada. No que tange ao espaço, sabemos apenas tratar-se de uma cidade qualificada meramente de “reacionária e retrógada” do interior da Itália meridional, embora os críticos de modo geral tenham se arriscado e optado por atribuir à obra uma dimensão autobiográfica e, conseqüentemente, tenham sugerido que a trama se passa na Sicília, terra natal do pai biológico de Elsa Morante. Em nossa opinião, essa discussão é perfeitamente redundante, pois o que interessa é a *intenção* da autora, que deliberadamente deixou essa informação de fora do enredo.

Seja como for, os espaços de *M&S* são sempre espaços interiores às personagens e, de qualquer maneira, são espaços marcados por fortes dimensões psicológicas. Eles se modificam necessariamente de acordo com a visão de cada um dos caracteres; mas, muito além disto, os estados de espírito de cada uma das personagens também influenciam o modo como elas percebem o espaço e como se projetam nele.

Já em matéria de tempo, como a narradora menciona carroças puxadas por cavalos e uma montanha de cacos de vidro produzida pelos rejeitos de uma fábrica de garrafas, e há trens e até gramofones, nós leitores, treinados como somos para captarmos os menores indícios que possam ajudar a complementar as informações oferecidas pela narrativa, podemos imaginar pela ambientação histórica que a ação se passe no início do século XX, embora o romance descreva relações de produção e de dependência social entre a nobreza e os camponeses que nos remetem a uma época muito mais remota e arcaica, ou, citando Garboli, “anterior a *qualquer* revolução” (1994; p. xiv). A ausência de qualquer referência à grande burguesia industrial e aos operários reforça mais ainda essa sensação de ambigüidade histórica e de deslocamento temporal. Conforme mencionamos no primeiro capítulo, esse efeito, somado ao fato de *M&S* possuir uma estrutura narrativa oitocentista que carrega uma forte marca temporal “anterior” devido a acontecimentos ocorridos antes da história realmente narrada na obra, foi assinalado por alguns críticos, como Carlo Sgorlon e Cesare Garboli, sendo batizado por este último de “efeito estilístico de retrodatação”.

Por outro lado, é evidente que, do ponto de vista temporal, outra discrepância entre *M&S* e o clássico modelo do romance histórico salta aos olhos: o desenvolvimento cronológico. Ao passo que, neste gênero, os acontecimentos costumam ser narrados em ordem cronológica, a Morante inicia seu romance *in ultimas res* com a parte intitulada “Introdução à história da minha família” e constituída de três capítulos, que, na verdade, é uma falsa introdução e narra a situação como se encerra a saga familiar. Então, a escritora prossegue lançando mão ora de prolepses ou, para usarmos a definição dada por Aguiar e Silva, “antecipação, no plano do discurso, de um facto ou de uma situação que, em obediência à cronologia diegética, só deviam ser narrados mais tarde” (1976; p. 300), relatando-nos, por exemplo, primeiro a morte da avó Cesira, no primeiro capítulo (p. 43) da primeira parte, e nos capítulos dois e três, o casamento, o nascimento de sua filha Anna e sua vida de casada. Nos dois capítulos seguintes, não se fala mais nela, mas, quando ela retorna à cena, no sexto capítulo, em que se narra a morte de Teodoro, seu marido, somos repentinamente arrebatados daquela situação e lançados mais para trás, em *flashback*, – que Aguiar e Silva chama de *analepse*, seguindo a terminologia de Gérard Genette – para a infância de Cesira, sem a menor cerimônia. Senão, vejamos o texto de *M&S*, na página 112:

[...] nascondeva il capo sotto le coperte, come un bambino pauroso. E agitata insieme dalle sue spettrali angosce e dalla compassione di se stessa, piangeva in silenzio, ripensando con un gusto amaro quanto la sua vita era stata disgraziata, fin dal principio. Ella era nata la terza di tre sorelle; e suo padre [...] <sup>34</sup>

A partir daí, seguem-se, num longo *flashback*, diversos acontecimentos relativos à família e à infância de Cesira. Esse fenômeno de anacronia pode ser verificado em relação a todas as personagens e percorre toda a tessitura complexa da intriga, obrigando o leitor a uma ida e vinda constante no tempo, que

---

<sup>34</sup> “[...] ela escondia a cabeça debaixo das cobertas, como uma criança medrosa. E agitada tanto pelas suas angústias espectrais quanto pela compaixão por si própria, chorava em silêncio, repensando com amargura o quanto sua vida tinha sido infeliz, desde o começo. Ela tinha nascido a terceira de três irmãs e seu pai” [...]

entrelaça as vidas e os discursos das personagens, o que, naturalmente, contraria terminantemente os preceitos narrativos do romance histórico.

Reforçando ainda mais essa contradição, quando faz alguma referência ao tempo, do ponto de vista exterior às personagens, Elsa Morante recorre frequentemente a um tipo de referência arcaica e genérica de significado cósmico, que, como bem observou Norbert Elias em seu livro dedicado inteiramente ao estudo do tempo (1984; edição brasileira 1998), é típico de sociedades mais primitivas, como o ritmo das estações, a queda da primeira neve do ano, o vento quente que prenuncia a chegada da primavera, as fases da lua etc. Assim, em *M&S*, podemos encontrar muitas expressões do tipo: “Fin dal momento in cui, la mattina della neve”<sup>35</sup> (p. 145); “L’inverno era passato, s’entrava nella primavera”<sup>36</sup> (p. 165); “Venuta la primavera”<sup>37</sup> (p. 170); “L’estate, in realtà, già cominciava, e gli anni precedenti, a quell’epoca [...]; ma quest’anno, il giugno declinava e ancora [...]”<sup>38</sup> (p. 186); “Poiché il crepuscolo autunnale scendeva veloce [...]”<sup>39</sup> (p. 219); “Mia nonna era morta sul principio dell’inverno”<sup>40</sup> (p. 445); “Nell’inverno a cui siamo giunti con la nostra storia, già da due mesi”<sup>41</sup> (p. 454); “una domenica sul principio dell’inverno ch’io conobbi [...]”<sup>42</sup> (p. 462); “[...] incominciata sul principio dell’inverno, durò fino ad inverno avanzato”<sup>43</sup> (p. 489); ou “Fin dai primi giorni della primavera”<sup>44</sup> (p. 535), para citarmos apenas alguns exemplos.

Já do ponto de vista interior das personagens, a passagem do tempo é marcada por acontecimentos pontuais que pertencem à vida individual das personagens, do tipo: “Pochi mesi dopo il matrimonio [...]”<sup>45</sup> (p. 55); “Dal giorno che Teodoro le disse [...]”<sup>46</sup> (p. 61); “tutti ancora ricordano, come la data d’una

---

<sup>35</sup> “Desde o momento em que, na manhã da neve”

<sup>36</sup> “O inverno tinha passado, entrava-se na primavera”

<sup>37</sup> “Chegada a primavera”

<sup>38</sup> “O verão, na realidade, já estava começando, e nos anos anteriores, naquela época [...]; porém nesse ano, junho já declinava [...]”

<sup>39</sup> “Já que o crepúsculo outonal baixava rapidamente, [...]”

<sup>40</sup> “Minha avó morrerá no início do inverno”

<sup>41</sup> “No inverno em que chegamos com a nossa história, já havia dois meses que [...]”

<sup>42</sup> “Um domingo por volta do início do inverno em que eu conheci [...]”

<sup>43</sup> “[...] iniciada por volta do início do inverno, durou até o inverno bem avançado”

<sup>44</sup> “Desde os primeiros dias da primavera, [...]”

<sup>45</sup> “Poucos meses depois do casamento [...]”

<sup>46</sup> “Desde o dia em que Teodoro lhe disse [...]”

rivoluzione storica, il giorno che [...]”<sup>47</sup> (pp. 89-90); “Era passato circa un mese dalla visita [...]”<sup>48</sup> (p. 107); “dal giorno ch’egli fu seppellito fino all’ultimo giorno che la conobbi [...]”<sup>49</sup> (p. 111); “L’estate della sua malattia [...]”<sup>50</sup> (p. 212); “Eran trascorsi due mesi dal suo ritorno in città [...]”<sup>51</sup> (p. 406); “all’incirca il tempo che morí mia nonna.”<sup>52</sup> (p. 435). Evidentemente, este tipo de referencial centrado na experiência particular das personagens também contraria a estrutura neutra do romance histórico.

Mas, voltando ao desenvolvimento cronológico da narrativa, além das anacronias, Aguiar e Silva ensina que “outra espécie de tensões e desencontros se institui entre o tempo diegético e o tempo narrativo, dizendo respeito à duração dos acontecimentos na sucessão diegética e à duração da sintagmática narrativa em que tais acontecimentos são relatados” (1976; p. 301). Ele chama as diferenças de duração entre esses dois tempos de *anisocronias* e, nesta categoria, menciona os *resumos* ou *elipses*, que resultam “do facto de o narrador excluir do discurso determinados acontecimentos diegéticos, dando assim origem a mais ou menos extensos vazios narrativos.” Na verdade, esse procedimento é básico de toda narrativa e, portanto, é um recurso também usado em *M&S*, como na abertura do primeiro capítulo da segunda parte, onde se lê: “Circa tre anni dopo gli avvenimenti su esposti [...]”<sup>53</sup> (p. 125), ou “Eran trascorsi piú di nove anni in simili vicende”<sup>54</sup> (p. 454), para citarmos apenas dois exemplos.

O teórico prossegue, afirmando que as *anisocronias* podem resultar também, ao contrário,

---

<sup>47</sup> “Todos ainda se lembram, como da data de uma revolução histórica, o dia em que [...]”

<sup>48</sup> “Passara-se cerca de um mês depois da visita [...]”

<sup>49</sup> “[...] do dia em que ele foi enterrado até o último dia em que a conheci [...]”

<sup>50</sup> “no verão da sua doença”

<sup>51</sup> “Dois meses haviam passado desde seu regresso à cidade”

<sup>52</sup> “aproximadamente na época em que minha avó faleceu”

<sup>53</sup> “Cerca de três anos depois dos acontecimentos acima expostos, [...]”

<sup>54</sup> “Mais de nove anos passaram-se nessa situação [...]”

do facto de a uma temporalidade diegética curta corresponder uma temporalidade narrativa longa. As descrições e as análises minuciosas de um facto, de uma ação, de um gesto, de um estado de alma, podem gerar um tempo do discurso superior ao tempo da diegese, determinando, com as suas pausas, um ritmo vagaroso da narrativa.” (SILVA, 1976, p. 303)

e arremata: “A um tempo objectivo tão escasso corresponde portanto um tempo psicológico, existencial, bastante dilatado. A extensão do tempo do discurso é gerada pela dimensão deste tempo psicológico” (*Idem*).

Não resta dúvida que, além da dimensão subjetiva de que falamos anteriormente, o tempo adquire, em *M&S*, uma dimensão psíquica, interna às personagens, e que, conseqüentemente, sua “passagem” – sua duração na narrativa – se dilata ou se contrai de acordo com os sentimentos, as experiências e a vida interior dessas personagens. (A esta relatividade do tempo, inclusive, corresponde um aspecto relevante da própria construção dessas personagens, que explicitaremos mais adiante.) Resultam daí mudanças de ritmo na narrativa, impostas por mudanças no estilo que a romancista adota, e que ora se torna mais prolixo, mais ágil, mais leve e mais denso, com mais adjetivação etc., ou, ao contrário, fica mais seco, mais lento, mais ponderado e mais econômico.

O que chama mais atenção, porém, é a maneira como Elsa Morante vai alternando os ritmos entre si, encadeando um no outro sem a menor dificuldade, exercendo um rígido domínio sobre seu leitor. Efetivamente, ora a narrativa vai ficando lenta e cômoda, oferecendo ao leitor a oportunidade para descansar – e até para “cochilar”, segundo Emilio Cecchi (1977; p. 78) –, o que é fundamental, até porque se trata de uma obra de fôlego, com pouco mais de setecentas páginas. Mas, de repente, como notou Garboli, “o vento do romance, que parecia ter amainado durante o inverno, recomeça a soprar com uma força desconhecida e repentina” (1994; p. x), arrastando atrás de si o leitor, que não possui alternativa senão se entregar ao seu domínio, seduzido pelo sortilégio lançado pela sua narrativa.

Com efeito, a segunda parte do romance está recheada de exemplos de mudanças bruscas de ritmo nesses moldes. O primeiro capítulo, como mencionamos acima, inicia-se demonstrando a facilidade com que a romancista

liquida grandes extensões de tempo, relativamente à duração temporal de todo o enredo, com menos de uma linha. É, também, um dos poucos capítulos que começa com uma marcação de tempo objetiva (segundo Norbert Elias, os calendários são instituições fabricadas pelos homens para servir de instrumentos de medição do tempo social – 1998; p. 45) e bem definida: “Una mattina di febbraio”<sup>55</sup> (p. 125). A partir daí, o ritmo da narrativa vai tomando fôlego e passa a ficar mais acelerado novamente, sendo sobrecarregado com a descrição de uma multitude de pequenos incidentes e de nuances pormenorizadas dos estados de espírito dos protagonistas. A qualificação do tempo transforma-se completamente e passamos a encontrar expressões como “in quella notte stessa”<sup>56</sup> (p. 138); “verso le dieci di quella stessa sera”<sup>57</sup> (p. 139); “la mattina dopo”<sup>58</sup> (p. 141); “ogni giorno”<sup>59</sup> (p. 144); “tuttavia, non pasano molti giorni, forse neppure molte ore”<sup>60</sup> (p. 148); “il pomeriggio di ieri”<sup>61</sup> (p. 149); “un giorno”<sup>62</sup>; “un altro giorno”; “un pomeriggio” (todas na p. 166). Enfim, as referências temporais se aproximam uma das outras à medida em que o tempo psicológico se contrai e “passa” rápido, e a narrativa vai assumindo um ritmo impetuoso, caudaloso, que a própria narradora compara ao fluxo de um rio:

Troppo presto arrivava, ogni giorno, l’ora della separazione [...] ella già si protendeva verso il convegno di domani; ma anche domani cadeva rapida, immatura, l’ora di dirsi addio. Come se i due cugini fosser portati da un fiume turbolento, maioso e fantastico, il quale non giungeva mai alla foce.<sup>63</sup> (p. 147)

Com efeito, o ritmo vai aumentando num crescendo constante, fica frenético até atingir o ápice durante o encontro noturno, o último do idílio entre os primos. A partir daí, com a espera vã por Edoardo, que supostamente viria buscá-

---

<sup>55</sup> “Uma manhã de fevereiro”

<sup>56</sup> “naquela noite mesmo”

<sup>57</sup> “por volta das dez horas daquela mesma noite”

<sup>58</sup> “na manhã seguinte”

<sup>59</sup> “a cada dia”

<sup>60</sup> “todavia, não passam muitos dias, talvez sequer muitas horas”

<sup>61</sup> “a tarde de ontem”

<sup>62</sup> “um dia”, “um outro dia”, “uma tarde”

<sup>63</sup> “[...] a cada dia, a hora da separação chegava demasiadamente cedo [...] ela já ansiava pelo encontro de amanhã; mas, também amanhã caía rapidamente, imatura, a hora de dizer adeus. Como se os dois primos fossem arrastados por um rio turbulento, encantador e fantástico, que jamais chegava sua foz.”

la para se casar com Anna, o tempo psíquico se dilata, as horas, os dias e as noites passam a se arrastar. Num único parágrafo de onze linhas, há nada menos que onze referências à passagem do tempo, que assumem formas variadas<sup>64</sup>:

*Poiché l'ora passò, ed egli non apparve, Anna fu quasi certa di non vederlo piú. Tuttavia, durante l'intero pomeriggio fino al tramonto non cessò di spiare dalla finestra e giù dal portone di strada. Piú volte si spinse fin alla via carrozzabile e tornò indietro a precipizio temendo che, nel frattempo, egli venisse a piedi da un'altra parte. Forse, in quel breve intervallo, egli era già salito! Forse, non avendo risposta al suo bussare, attendeva sul pianerottolo! In tale sospetto, ella risaliva di corsa le scale; e questa vicenda la condusse fino al tramonto. Quando si fece buio, Anna divenne certa che suo cugino l'aveva ingannata, beffata, ed era partito dalla città; ma né quella sera, né la notte, né la mattina seguente, ella non ricevette alcun cenno o notizia di lui.*<sup>65</sup> (p. 197)

O sortilégio já foi lançado e o encantamento se dissolve aos poucos, enquanto de forma insidiosa e sorradeira vai se instalando primeiramente a dúvida, e esta se transforma imperceptivelmente e subliminarmente na certeza do abandono. Com efeito, um pouco mais adiante, o parágrafo iniciado com “Molto tardi se levò la luna [...]”<sup>66</sup> (p. 198), marca a virada do estado de espírito de Anna que, a partir daí, não mais se volta para o futuro, porém para o passado, fato marcado na narrativa com o emprego da expressão “come la notte avanti”<sup>67</sup>, ainda dentro do mesmo parágrafo. O fluxo narrativo diminui o ritmo, perde seu ímpeto, o tempo se contrai, quase pára, noite e dia se arrastam, ao ponto de ficarmos confundidos quanto à duração desse tempo. Efetivamente, toda a página seguinte passa a ser construída em torno de expressões como: “ella si protese verso il

---

<sup>64</sup> Evidentemente, os grifos são nossos.

<sup>65</sup> “*Desde o momento em que a hora passou e ele não compareceu, Anna esteve quase certa de não voltar a vê-lo. Todavia, durante a tarde inteira até o pôr do sol, não cessou de espiar pela janela para baixo, para fora do portão da rua. Diversas vezes ela se aventurou até a rua pavimentada e regressou às carreiras, temendo que, entretimentos, ele pudesse estar chegando a pé de outro lugar. Talvez, naquele breve intervalo, ele já tivesse subido! Talvez, não tendo obtido resposta ao bater na porta, estivesse esperando no corredor! Com essa suspeita, ela voltava a subir as escadas correndo; e nisso ficou até o pôr do sol. Quando escureceu, Anna teve certeza de que seu primo a havia enganado, se burlado dela e tinha partido da cidade; mas, nem naquela tarde, nem à noite, nem na manhã seguinte ela recebeu algum sinal ou notícia dele.*”

<sup>66</sup> “A lua nasceu muito tarde [...]”

<sup>67</sup> “como na noite anterior”

pomeriggio”<sup>68</sup>; “quel *lungo* pomeriggio estivo”<sup>69</sup>; “come il giorno prima”<sup>70</sup>; “giunse così la seconda sera, e, come il giorno avanti”<sup>71</sup>; “come la notte avanti”<sup>72</sup>, até ao ponto em que “Anna si stringeva a questo fantasma [...]”<sup>73</sup>, ou seja, já estava aceitando a realidade do abandono, e, então, domado, o fluxo da narrativa retoma a compostura e recolhe-se obedientemente ao seu leito inicial, que é o do romance histórico.

Como afirmamos acima, esse fluxo e refluxo na cadência da narrativa nos dá a sensação de que a diegese seja muito mais longa do que foi, por causa do processo de suspensão do tempo social, entendido aqui como o tempo medido por relógios (que nada mais são do que padrões de medida fixa para servir de quadro de referência e escala de medida a outros processos de caráter social ou físico, segundo Norbert Elias (1998)) e sua conseqüente suplantação pelo tempo psicológico. Passada essa tempestade, entretanto, e para dissipar nossas dúvidas quanto ao tempo diegético transcorrido, a narradora afirma que o cocheiro de Edoardo “tardò un instante a riconoscerla, tanto gravemente ella s’era mutata in meno di quarantott’ore”<sup>74</sup>. (p. 200)

Elsa Morante se mantém firme no propósito de nos fornecer referenciais mais arcaicos, como as estações e as luas, que estão entretecidos em toda trama e são também parcialmente responsáveis pelo tom de deslocamento temporal que o romance apresenta; às vezes, a escritora chega a fazer coincidir as alternâncias no ritmo da narrativa com esses fenômenos, como se estivesse implicando que a influência deles pudesse afetar as personagens. Por exemplo, a dúvida quanto ao abandono transforma-se em certeza depois que a lua surge (p. 198). Mas se, por um lado, isto reforça e sublinha essa sensação de ambigüidade temporal que está no cerne de *M&S* e amarra as personagens à natureza e ao meio que as circunda (notemos que, segundo Bakhtin, como veremos a seguir, as personagens devem

---

<sup>68</sup> “ela [Anna] se arrastou até à tarde”

<sup>69</sup> “aquela *longa* tarde de verão” – O grifo é nosso

<sup>70</sup> “como no dia anterior”

<sup>71</sup> “assim, chegou a segunda noite e, como no dia anterior” [...]

<sup>72</sup> “como na noite anterior”

<sup>73</sup> “Anna se agarrava a este fantasma” [Edoardo]

<sup>74</sup> “demorou um instante para reconhecê-la [Anna], de tanto que seu aspecto tinha mudado gravemente em menos de quarenta e oito horas”.

estar “esculpidas num único bloco com seu meio” (1970, p.145), por outro lado, é através da passagem das estações e dos meses que somos capazes de reconstituir a duração de todo idílio, que, contrariamente à impressão causada por toda essa manipulação, foi apenas de pouco mais de quatro meses. Com efeito, nessa segunda parte, que começa em “una mattina di febbraio”<sup>75</sup> (p. 125), a romancista nos lança dicas temporais, usando seguidamente expressões como “una mattina primaverile”<sup>76</sup> (p. 154); “l’inverno era passato, s’entrava nella primavera”<sup>77</sup> (p. 165); “venuta la primavera”<sup>78</sup> (p. 170), e culmina em “una notte, verso la fine di giugno”<sup>79</sup> (p. 188), sendo esta última referência completada por “era il tempo della luna calante”<sup>80</sup>.

Na sexta parte do romance – e que é a mais longa de todas, com 158 páginas –, a escritora terá de recorrer mais uma vez a esse tipo de “marcação de tempo” para indicar ao leitor a verdadeira duração diegética de todo o episódio da redação e leitura do epistolário até a morte de Anna. E isto, porque, a exemplo do tratamento que deu ao tempo na segunda parte, Elsa Morante também o manipula aqui por meio da alternância de ritmo no fluxo narrativo, mas principalmente como forma de marcar as etapas do desenvolvimento interior de diferentes protagonistas. Conseqüentemente, o tempo deixa novamente de transcorrer de uma forma uniforme e contínua que possa ser medida objetivamente com o auxílio dos instrumentos de medição do tempo fabricados pelo homem (ELIAS, 1998; p. 39) e adquire os contornos fluidos do tempo psíquico, dilatando-se e contraindo-se e, portanto, exigindo uma “amarração” exterior mais sólida. Assim, o primeiro capítulo inicia-se situando cronologicamente os acontecimentos “Fin dai primi giorni della primavera [...]”<sup>81</sup> (p. 535) e a sexta parte se conclui, numa rara “explicitação” de datas “il dodici d’agosto (era un mercoledì), poco dopo mezzogiorno”<sup>82</sup> (p. 691), com a morte de

---

<sup>75</sup> “uma manhã de fevereiro”

<sup>76</sup> “uma manhã primaveril”

<sup>77</sup> “o inverno tinha passado, adentrava-se na primavera”

<sup>78</sup> “quando chegou a primavera”

<sup>79</sup> “uma noite, por volta do fim de junho”

<sup>80</sup> “era época da lua minguante”

<sup>81</sup> “Desde os primeiros dias da primavera [...]”

<sup>82</sup> “no dia 12 de agosto (era uma quarta-feira), pouco depois do meio-dia”

Anna, depois de onze dias de uma agonia que começou com a morte de Francesco, ocorrida em 31 de julho, o que, no total, perfaz um período de pouco mais de quatro meses.

No que diz respeito a esses onze dias de agonia, representados no nono e último capítulo, dá-se um fato curioso, digno de ser mencionado aqui: a partir da página 688 e nas quatro páginas seguintes, a expressão “undici giorni” (onze dias) aparece nada menos que sete vezes, com uma ligeira variante: “in quei giorni”<sup>83</sup> (no topo da p. 689).

As idas e vindas no tempo cronológico e os fluxos e refluxos da cadência narrativa inconstante, que perpassam a obra como um todo, desnorteiam o leitor e obrigam a Morante a fornecer, quase relutantemente, alguns outros – embora raríssimos – indícios referentes à passagem do tempo e, portanto, à duração total da diegese. Somos informados, para esse efeito, que “volti curiosi spiavano in giú, per vedere le Massia partire dalla casa dove avevano abitato per vent’anni e dove non lasciavano un solo amico”<sup>84</sup> (p. 427), quando do casamento de Anna e Francesco, e, durante a agonia de Anna, que “mai, [...] in dieci anni, alcuno dei vicini aveva passato la nostra soglia”<sup>85</sup> (p. 685). Levando-se em consideração que, no epílogo, também nos é dito que Alessandra (mãe de Francesco) decidiu-se finalmente a empreender “il famoso viaggio che per dodici anni aveva sempre rimandato”<sup>86</sup> (p. 699), para visitar o filho e conhecer a nora e a neta, e que lá chegara três dias após a morte de Anna, ficamos sabendo que esta devia estar com aproximadamente trinta e dois anos quando faleceu. De forma geral, a impressão que temos é que parece que a morte necessite ser situada de forma mais “precisa” para a autora. Assim, também é dito que Elisa tinha 9 anos quando sua avó Cesira morreu, decrépita, embora ainda não tivesse 60 anos (p. 43), e que pouco mais de um ano havia transcorrido entre o falecimento desta e a morte de Anna. Assim, a duração da diegese é bem explicitada, embora a escritora faça questão, contrariando os preceitos do romance histórico, de não determinar o

---

<sup>83</sup> “naqueles dias”

<sup>84</sup> [...] “rostos curiosos espiavam para baixo, para ver as Massia partirem do prédio em que haviam morado por vinte anos e onde não deixavam sequer um amigo.”

<sup>85</sup> “jamais [...] em dez anos, algum dos vizinhos havia transposto o umbral da nossa porta”

<sup>86</sup> “a famosa viagem que, por doze anos, sempre adiara”

momento histórico em que ela se passa. Segundo Aguiar e Silva, essa “recusa da cronologia linear e a introdução no romance de múltiplos planos temporais que se interpenetram e se confundem, constituem uma fundamental linha de rumo do romance coetâneo” (1976; p. 319), e, nunca é demais repetir, a adoção dessas técnicas narrativas também constitui uma forma certa de desestruturar metodicamente o romance histórico por dentro, como fez Elsa Morante.

### **2.3. A construção das personagens**

No que diz respeito ao terceiro elemento-chave a compor o tripé que suporta a narrativa, a construção das personagens constitui, em nosso entender, um traço marcante e característico de *M&S*. Esse tipo de construção revela uma posição radicalmente nova de Elsa Morante, com a qual, muito além do romance histórico, ela também rompeu com o modelo do romance monológico. É importante observar que é justamente essa característica que, usando a terminologia empregada por Calvino em *Perché leggere i classici* (1981, p. 10), possibilita-nos filiar “genealogicamente” as personagens de *M&S* às de *Crime e castigo* ou *Os irmãos Karamazov* de Dostoiévski.

#### **2.3.1- A ruptura com o romance monológico**

Do ponto de vista formal, evidentemente, as personagens da romancista italiana diferenciam-se bastante das de Dostoiévski, inclusive porque, contrariamente às dele, elas possuem biografias e o leitor fica conhecendo pais e mães dos principais protagonistas. (O que não as impede, como suas congêneres russas, de viverem e se entregarem completamente ao que sentem no momento

presente, como se estivessem suspensas num tempo interior só delas). E se, como as do mestre russo, são desenraizadas, o são de outra forma: querem aparentar o que não são, criando diferentes planos de si mesmas.

Não é, pois, no nível formal que precisamos procurar a similaridade entre as personagens desses dois escritores. O fato que leva o leitor a estabelecer uma conexão entre esses autores ultrapassa a questão da velha dicotomia entre personagens *planas* e personagens *modeladas ou redondas*, como foi formulada, por exemplo, por Aguiar e Silva (1976, p. 282):

As personagens modeladas oferecem uma complexidade muito acentuada [... que] corresponde a multiplicidade de traços. [...] Às personagens de Dickens [...] opõem-se as personagens de Dostoievski, densas enigmáticas, contraditórias, rebeldes às definições cômodas que podemos encontrar na cristalização das fórmulas. Os heróis de Stendhal, de Tolstoi, de James Joyce, etc., são igualmente personagens *modeladas*.

Esta última afirmação demonstra claramente que, à incompreensão geral da crítica diante de *M&S* que descrevemos no primeiro capítulo, ainda pode-se somar a famosa queixa dirigida por Bakhtin à crítica de sua época, de que ela não entendera a *essência* da construção das personagens de Dostoievski, limitando-se a discutir suas características filosóficas e suas concepções ideológicas e sempre “tentando desenvolver suas opiniões em sistemas acabados” (BAKHTIN, 1970, p.31) e, com isto, “monologizando” seus romances. Como seus congêneres italianos, esses críticos não perceberam que a intenção artística do autor era criar “a pluralidade de vozes e de consciências independentes e distintas, uma autêntica polifonia de vozes autônomas” (p.32).

O divisor de águas aqui, portanto, não é o fato de as personagens precisarem ser complexas, dinâmicas, ou contraditórias para que o leitor possa se ver refletido nelas, porém o *modo* como foram construídas essas personagens e que implica uma posição radicalmente nova do autor. Com efeito, no enfoque polifônico adotado por Morante e Dostoievski, as personagens possuem necessariamente uma apurada consciência de si; elas são sempre inacabadas (inconclusíveis, para utilizar a terminologia de Bakhtin), estão em constante

transformação física e psicológica e constituem sempre um ponto de vista particular e integral sobre o mundo, tendo opiniões sobre tudo e formando verdadeiros universos *per se*, e é nestas características *vivas* da polifonia que o leitor se reconhece. Essas personagens-consciências estabelecem e mantêm um diálogo permanente com as outras personagens enquanto sujeitos de seus próprios discursos, donos de suas próprias vozes autônomas e que não se fundem jamais, o que vem a contrastar com os heróis de Tolstoi ou Stendhal, que são finitos e determinados de uma vez por todas, meros objetos do discurso dos seus autores.

Segundo Bakhtin, “na visão artística de Dostoievski, a categoria essencial não é o devir, porém a *coexistência* e a *interação*” (1970, p. 60), ou seja, tratava-se de perceber e mostrar os diferentes pontos de vistas do mundo em sua simultaneidade. É preciso que se perceba esses heróis, esculpidos “num mesmo bloco com seu mundo objetivo” (p. 145), como consciências autônomas, verdadeiros universos em si, que “se desenvolvem num mesmo nível, em justaposição ou confrontando-se, em consonância (sem estarem fusionados) ou permanecendo irremediavelmente antagonistas; como a harmonia eterna de vozes distintas, ou como discussão interminável e sem solução” (p. 64). É preciso salientar que essas múltiplas consciências e os seus respectivos universos são autônomos, e não podem ser considerados como pedaços de um único universo pertencente ao romancista e iluminado pela única e exclusiva consciência do autor.

De passagem, não podemos deixar de observar, no que tange à comparação da construção da polifonia na literatura com a da fuga na música – tão cara a Mikhail Bakhtin –, que *M&S* guarda mais semelhanças com a polifonia da fuga do que as obras de Dostoievski, porque como o próprio crítico explica, na fuga, as vozes são apresentadas isoladamente num primeiro momento e só depois se juntam, mesclando-se, porém sem se fundir jamais, o que corresponde exatamente à técnica empregada por sua autora na construção do seu romance, ao passo que em Dostoievski elas são introduzidas já mescladas.

Voltando para o terreno da literatura, Elsa Morante teceu *M&S* como um quebra-cabeça, num jogo de encaixe em que todas as personagens estão interligadas, intrincadas, se definindo, reforçando ou contrastando mutuamente num diálogo incessante e infinito, de tal maneira que qualquer tentativa de isolar apenas uma personagem, de desvencilhá-la da emaranhada convivência com os outros caracteres está antecipadamente fadada ao fracasso, pois significaria necessariamente reduzi-la, empobrecê-la imediata e irremediavelmente, deturpando sua identidade e impossibilitando sua compreensão – enfim, equivaleria a torná-la monológica. Construídas num jogo constante de referências recíprocas, essas personagens atormentadas e complexas se movem em universos próprios, constituídos de mundos nebulosos, em equilíbrio instável entre a insanidade e a mentira, entre amor e ódio, entre a vida e a morte, e em que tudo se mistura, tudo é frágil e precário, nada é o que parece e a realidade cede lugar à pura imaginação fantástica ou ao delírio. Por sua vez, esses universos autônomos ora se sobrepõem, coincidindo parcialmente, ora se chocam e se repelem violentamente, ora se conjugam ou formam interseções, se definindo e redefinindo permanentemente nesse processo ininterrupto e interminável.

Na verdade, dizer, como fizemos acima, que Elsa Morante constrói ou cria personagens é uma expressão extremamente redutora do trabalho da autora, a não ser que entendamos a expressão criar não como “conceber, imaginar, inventar ou elaborar”, porém como “cultivar”, ou como “crescer em convívio com alguém”. Pois efetivamente, em *M&S*, a escritora urde um substrato social rico que abrange diversos universos, cada um com suas características, especificidades, peculiaridades e regras próprias, dos quais então nascem e emergem autonomamente e espontaneamente diversos caracteres, que nada têm da bidimensionalidade, da lhanura e da estática que costumam caracterizar as personagens de ficção. Pelo contrário, apresentam todas as qualidades de pessoas em carne e osso, a começar pelo fato de terem profunda consciência de si enquanto indivíduos, de possuírem um ponto de vista exclusivo sobre o mundo que os rodeia, de se encontrarem em processo de evolução permanente e, portanto, de serem necessariamente contraditórias e volúveis. Mas, acima de

tudo, é na instabilidade e inconclusividade desses caracteres que nós, leitores, nos reconhecemos: no fato de permanecerem sempre inconclusos, inacabados, podendo se transformar radicalmente a qualquer momento. É oportuno lembrarmos, de passagem, que a relatividade da duração do tempo subjetivo que discutimos anteriormente está baseada justamente na “variabilidade” das personagens e constitui um elemento de verossimilhança.

Coerentemente com essa sua posição dialógica, só resta à autora contrapor sua própria consciência às das personagens num nível de paridade. Assim, ela não trata suas personagens como objetos silenciosos, não projeta nelas sua própria consciência, nem as transforma em objetos do seu próprio discurso. Pelo contrário, a romancista se coloca numa relação de igualdade com as personagens que cria (ou recria, como queria Bakhtin) como seres independentes de si mesma e as considera como outros sujeitos, outros “eus” investidos de uma forte consciência individual, que ela não procura definir à revelia das próprias personagens: ela deixa que elas próprias se definam e se revelem livremente e mutuamente no diálogo com as outras “personagens-consciências”, e que elas criem, assim, sua própria voz, sua própria individualidade e as suas próprias contradições.

Ademais, é através desse diálogo, dessa interação entre as diferentes consciências, que Elsa Morante gera uma pluralidade de dimensões ou planos de uma mesma personagem, como se fossem máscaras às quais correspondem diferentes níveis de discurso, sendo que esses planos comportam, pelo menos, a autoconsciência da personagem, a imagem que cada personagem projeta de si (ou pensa projetar de si) em cada uma das outras personagens e a imagem que cada uma dessas outras consciências-personagens tem efetivamente dela, e que, logicamente, na maior parte das vezes não coincidem. Assim, à guisa de exemplo da construção da personagem com recortes contraditórios que partem dos pontos de vista de outras personagens, tomaremos o caso de Anna, sobre a qual, além das posições óbvias da narradora e do marido, que a idolatram, embora não sejam coincidentes entre si, ouvimos *en passant* a opinião de Restivo, - que viajava com Francesco no dia do acidente e que ventila não somente seu próprio

juízo, porém também o senso comum entre os outros colegas de trabalho de Francesco, que: “la giudicavano per nulla attraente: una gigantessa pallida, male infagottata, e per di piú cosí malevola e scostante e dura di cuore da non giustificare affatto ai loro occhi le gelose apprensioni del marito”<sup>87</sup> (p. 701), bem como a avaliação pouco lisonjeadora no monólogo interior do cocheiro de Edoardo, que se regozija com sua desgraça e a despreza por achar que ela é uma desqualificada metida a burguesa:

“Vi sta bene, signorina mia, cosí imparerete a mettervi coi signori, voi che, malgrado le arie che vi date, siete una disgraziata peggio di me, perché certo in quella vostra sudicia borsetta c'è dentro molto meno che nel mio portamonete. Cretede forse che basti, per esser signora, camminare in quel modo severo, senza degnare nessuno d'un'occhiata, come se tutti gli altri fossero vermi? E i cocchieri, i sottoposti, considerarli come se non esistessero, come se fossero cose, non uomini battezzati anche loro? In tanti mesi, è questa la prima volta che vi abbassate a guardarmi, perché avete bisogno di me.”<sup>88</sup> (p. 201)

Também nos deparamos, a todo momento, com o comportamento hostil e ultrajado da vizinhança, bem como com a atitude mental instável de Rosaria a seu respeito, que varia, ao longo do romance, entre desdém e comiseração, passando pelo ciúme e mil outros movimentos sutis da alma. Nunca é demais salientar que a justaposição destas várias dimensões revela muitas contradições, de cunho social, cultural e ideológico, que também são um aspecto interessante e

---

<sup>87</sup> “juíavam-na nada atraente: uma gigante pálida, mal arrumada e, acima de tudo, tão malévola e inconstante e de coração tão duro que, aos olhos deles, as apreensões ciumentas do marido não eram absolutamente justificadas”.

<sup>88</sup> “Está bem feito para você, minha senhorita, assim aprenderá a não se meter com os senhores, você que, apesar de se dar tantos ares, é uma infeliz pior do que eu, já que, certamente, há muito menos dinheiro em sua bolsinha suja do que na minha carteira. Você talvez acha que baste, para ser senhora, caminhar daquele modo severo, sem dignar-se a lançar uma olhada a ninguém, como se todos os outros fossem vermes? E os cocheiros, os subalternos, você os considera como se não existissem, como se fossem coisas e não homens batizados também? Em tantos meses, esta é a primeira vez que você se rebaixa a olhar para mim, porque precisa de mim.”

fundamental da obra, e que nos remetem aos questionamentos existenciais do Moscarda de Pirandello, em *Uno, nessuno e centomila*.

Não podemos deixar de observar, também, que o tratamento conferido ao epistolário de *M&S* é análogo ao usado para a construção das personagens, já que nos são apresentados ângulos contraditórios a seu respeito, dependendo dos pontos de vista das diferentes personagens. Assim, para Augusta, filha de Concetta, as cartas representavam uma verdadeira tábua de salvação, pois evitavam que a matriarca enlouquecesse de dor com a morte do filho, o que acabaria por sobrecarregá-la. Para Anna, evidentemente, eram missivas de amor e motivo de orgulho, bem como garantia de admissão ao palácio Cerentano, do qual fora expulsa na juventude. Para Concetta, a correspondência era mais que uma prova de vida: era prova da subjugação de Anna ao filho, que a mãe desfrutava com júbilo sádico. De fato, como a narradora, a anciã percebia nas cartas uma transfiguração do amor, já que o primo da correspondência se mostrava violento, cruel e irascível com Anna.

A matéria-prima a partir da qual Elsa Morante engendra sua trama é justamente a superposição, justaposição e a interseção das várias vozes e dos seus vários níveis de discursos, sendo que é essa interação entre consciências plenas e autônomas que revela, a partir dos pontos de articulação entre elas, as grandes deformações e contradições em torno das quais as diferentes personagens constroem os seus discursos e que correspondem à diversidade dos universos e dos grupos sociais aos quais elas pertencem. Segundo Bakhtin, a multiplicidade de planos e as relações contraditórias entre eles não eram extraídas por Dostoievski dos “espíritos, mas do universo social objetivo [...] e refletiam um estado de sociedade” (1970, p. 60).

Seja como for, em *M&S*, a polifonia se caracteriza justamente pela natureza ampla e multifacetada do universo romanesco, em que a romancista recria a riqueza dos seres e dos caracteres humanos por meio da multiplicidade de planos, de vozes e de consciências independentes, que convivem e interagem entre si, ocasionalmente até coincidindo, sem nunca poder se misturar ou fundir completamente, mas, ao contrário, mantendo sempre sua própria individualidade.

Outros aspectos em que a prosa de Elsa Morante em *M&S* apresenta traços em comum com os romances de Dostoievski poderiam ser mencionados, mas há duas características que chamam particularmente atenção. A primeira é que as personagens se encontram sempre no limiar da crise, vivendo à beira da catástrofe, ou no momento da decisão suprema. Segundo Bakhtin, isto se deve porque num

universo em que a dominante da imagem humana é a consciência de si e em que a intriga essencial é a interação das consciências autônomas, [...] Dostoievski precisa representar [...] as *crises*, as *rupturas* em suas vidas; em suma, ele retrata suas vidas num *limiar* (1970, p.114).<sup>89</sup>

Num outro trecho que poderia perfeitamente ser aplicado a Elsa Morante, Bakhtin explicita, comentando o epíteto de “talento cruel” que fora atribuído ao romancista russo por um crítico:

Essas torturas morais que Dostoievski inflige às suas personagens para arrancar-lhes a palavra sobre si mesmos, a de sua autoconsciência levada ao paroxismo, possibilitando dissolver tudo o que está reificado, objetivado, tudo o que é estável e definitivo, tudo o que é exterior e neutro na representação do ser humano. (1970, p. 90)

Já a segunda característica, estreitamente ligada à primeira, é uma das condições necessárias, a premissa até, para que o dialogismo e a polifonia possam existir: a questão da simultaneidade dos acontecimentos, a confluência dos discursos, o cotejamento de universos diferentes, a confrontação das óticas sobre o mundo. E isto é lógico, pois se o que interessa é mostrar o momento em que os heróis tomam consciência de si e o processo de crise que culmina na ruptura que os leva a tomar a decisão suprema, e se eles próprios se definem através do diálogo entre os diversos universos que giram em torno das personagens, é preciso que haja coincidência no tempo, que tudo seja trazido obrigatoriamente para o convívio do momento presente, pois não pode haver diálogo nem no passado, nem no futuro.

---

<sup>89</sup> Os grifos são do Bakhtin.

Neste contexto, Bakhtin observava que, em Dostoievski, este era o motivo

pelo qual suas personagens não possuem recordações, não possuem biografias no sentido de um passado completamente superado. Não guardam do seu passado senão o que para elas não deixou de ser atual e que é vivenciado como um presente [...] Cada ato das personagens se situa no presente e, neste aspecto, não é predeterminado: é pensado e representado pelo autor como um ato livre. (1970, p. 62)

Embora conheçamos a biografia completa de todas as personagens de *M&S*, é evidente que os protagonistas só guardam do passado os elementos não resolvidos e que, portanto, continuam presentes, a incomodar. Isto é particularmente verdadeiro no que diz respeito a Elisa que, enquanto personagem da história narrada é tratada como pouco mais que um objeto. Contudo, é através do ato de narrar (presente) que a narradora se (re)insere na história como outra personagem com plenos direitos, inclusive o de tecer comentários sobre a personagem de Elisa (como na longa tirada das páginas 489-488) e de interpretar os fatos ocorridos então, mas com os olhos do presente e assim trazendo os acontecimentos para o presente para serem analisados, numa analogia clara ao discurso psicanalítico, como dissemos anteriormente.

Até agora, mencionamos apenas as semelhanças entre a prosa de Dostoievski e *M&S*, entretanto, existe uma aparente diferença que chama atenção e que procuraremos analisar sucintamente a seguir: o epílogo. Com efeito, Elsa Morante, cumpre o ritual do modelo que “adotou” e segue a fórmula de praxe, incluindo em seu romance uma parte intitulada Epílogo, em que as coisas normalmente se precipitam e as personagens são “fechadas”, o que contraria o próprio princípio do dialogismo. Contudo, esta diferença é meramente formal, de aparência, na medida em que, fiel ao seu intento de desestruturar o gênero, a romancista fecha sem concluir, tomando o cuidado de deixar espaços nebulosos na narrativa, que levam o leitor a se interrogar sobre o verdadeiro fim dos personagens: Francesco se suicidou ou não? Anna morreu de loucura? Ou foi

desgosto, ou arrependimento? Elisa conseguiu o efeito terapêutico que buscava? Saiu do quarto, afinal? Todas estas e muitas outras indagações seriam evidentemente supérfluas num romance monológico que seguisse os preceitos do romance histórico, mas não num romance dialógico, cujo traço fundamental é a inconclusividade das personagens.

Usando da fina ironia que lhe é característica, a escritora se burla do gênero até o fim e, no falso Epílogo, transformado repentinamente em paródia, ficamos até sabendo que o gato Alvaro - que nem é propriamente uma personagem do romance, tendo sido apenas mencionado na falsa Introdução -, não é o primeiro bicho de estimação que a narradora ganhou da sua benfeitora, porém já o terceiro. E somos informados, também, dos nomes e das circunstâncias em que todos morreram:

Al mio primo gatto, di nome Romano, spentosi di vecchiaia, successe il nero Filippo, ucciso in una congiura di portinai. Terzo, e sopra tutti amato, è il qui presente Alvaro, solo mio compagno vivente in questa camera solitaria [...] (p. 704)<sup>90</sup>

Por fim, Bakhtin menciona um estudo da obra de Dostoievski publicado em 1929 por A. V. Lunatcharski, em que o comissário da Instrução Pública descreve a posição do escritor da seguinte maneira:

[...] a independência profunda de certas “vozes” torna-se, por assim dizer, particularmente excitante. Deve-se pressupor, em Dostoievski, [que haja] como uma tendência a situar a discussão dos diferentes problemas da vida no seio de “vozes” extremamente originais, fremindo de paixão, devoradas pelas chamas do fanatismo, ele mesmo deixando-se ficar como *observador* dessas polêmicas convulsivas, aguardando com curiosidade para ver como tudo isso vai acabar, por que rumo o assunto vai enveredar [...] (1970, p. 67)<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> “O meu primeiro gato, de nome Romano, que se apagou de velhice, foi sucedido pelo negro Filippo, morto numa conjuração de porteiros. O terceiro, amado acima de todos, é o Alvaro aqui presente, meu único companheiro vivo neste quarto solitário [...]”

<sup>91</sup> As aspas são do autor, porém o grifo é nosso.

Claro está que esta descrição peca por inverter a situação e transformar o escritor numa figura totalmente passiva, negando-lhe até mesmo sua própria voz, sua própria consciência, seu próprio universo. Lunatcharski exagerou, provavelmente por ter se deixado influenciar por uma famosa carta escrita por Dostoievski - e reproduzida por Paulo Bezerra em seu artigo “Polifonia” (BRAIT, 2005) -, em que o romancista se justifica diante das acusações dos críticos, afirmando, ironicamente:

Ora, *não sou eu quem fala* carregando nas tintas, exagerando [...], mas a personagem de meu romance, Ivan Karamazov. A linguagem é *dele*, o estilo é *dele*, a ênfase é *dele*, *não minha*. É um homem de uma irascibilidade sombria [...]” (2005, p. 196)<sup>92</sup>

Todavia, nós preferimos fazer nossas as palavras de Paulo Bezerra e afirmar, no que diz respeito ao processo criador de Elsa Morante, que ela se reserva “o papel de regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico” (2005, p. 194). E, sem dúvida, sua genialidade consiste justamente em produzir uma perfeita e inexorável coerência interna nas idiossincrasias das personagens e em elaborar uma lógica absolutamente implacável e verossímil que sustenta sua interação e norteia suas escolhas, suas ações e reações, e em traduzir todos os momentos da interdependência dessas consciências e vozes para a linguagem das relações sociais e dos conflitos ideológicos gerados a partir do choque entre as diversas interpretações da realidade, criando assim um espelho de toda sociedade humana. E, segundo Alfonso Berardinelli (1990; p. 48), é exatamente isto que “a crítica acadêmica não compreendeu: que os romances de Elsa Morante constituem uma espécie de enciclopédia temática e formal da narrativa”.

---

<sup>92</sup> Neste caso, o grifo é de Dostoievski.

### 2.3.2. Perfil de uma personagem – Anna Massia

Lamentavelmente, é impossível lidarmos com a totalidade do universo criado por Elsa Morante sem fugirmos do escopo de nossa Dissertação. Efetivamente, para abranger toda sua extraordinária densidade e complexidade, seria necessário empreender um trabalho específico, de maior fôlego, até porque o mundo romanesco de *M&S* precisa de todas as vertentes constituídas pelas personagens individuais para existir enquanto tal, como se se tratasse de uma espécie de “biodiversidade”. Mesmo reconhecendo de antemão a inevitável insuficiência de um trabalho desse tipo, procuraremos isolar uma única personagem, Anna Massia, cientes de que, ademais, será extremamente difícil extraí-la da emaranhada convivência com as outras personagens sem reduzi-la nem empobrecê-la imediatamente e, sobretudo, conservando sua identidade. A escolha de Anna se deve ao fato de que ela serve como uma espécie de fio condutor para toda a narrativa, que gira em torno dela e de seus fantasmas.

Não reproduziremos a trama do romance e não recontaremos aqui toda a trajetória de Anna Massia, limitando-nos aos episódios mais importantes que contribuíram para seu desenvolvimento psicológico. Ademais, abordaremos meramente as facetas das outras personagens na medida em que, ao se chocarem ou interagirem diretamente com a nossa personagem, a moldaram ou influenciaram de alguma maneira.

Cesira, mãe de Anna, era uma professorinha primária pobre e orgulhosa que, por desdenhar a rude sociedade do vilarejo em que nascera, recusara como um insulto todas as honestas propostas de casamento que recebera e se mudara para a cidade. Ali, conheceu e seduziu Teodoro, seu futuro marido, descendente de uma riquíssima família aristocrata, das mais ilustres da cidade.

Desde o início, ela sentira por ele uma sensação de repulsa e se arrepiava só de se apoiar em seu braço; mas, porque nutria a ambição de se tornar uma grande dama, escondeu habilmente sua repugnância e casou-se com ele, apaixonada, como Narciso, pela imagem que fazia de si mesma vestindo roupas suntuosas, e ornamentada de brilhantes e de jóias.

Pouco tempo depois do casamento, entretanto, descobriu que o marido estava falido quando o palacete em que moravam e até mesmo os móveis passaram para as mãos de seus credores. O casal teve que se mudar para um pequeno apartamento num bairro pobre, habitado por operários e pequenos empregados do comércio, costureiras etc. Na medida em que Teodoro não possuía profissão, não restou outra alternativa a Cesira senão começar a dar aulas particulares para prover ao sustento do casal. Além disto, a nobre família repudiou-o em função de seu casamento com uma plebéia, e cortou definitivamente qualquer relação.

Assim, nada mais restou a Cesira de seu belo sonho de ascensão social, senão despeito e um gosto amargo de decepção, sentimentos que ela deixava extravasar durante as frequentes altercações com o marido, que ela acusava de tê-la enganado. Ele, por seu lado, a culpava pela ruptura com seus familiares, afirmando ter se degradado por ela. Foi neste contexto que Anna nasceu, bela, sadia e fisicamente parecida à família paterna.

Muito embora fosse de origem pobre e habitassem um bairro operário, Cesira, mãe de Anna Massia, criou a filha desde pequenininha na aversão aos humildes, no desprezo das classes menos favorecidas e na exaltação sistemática da riqueza, da alta burguesia e da nobreza. Com efeito, Cesira desdenhava seus alunos, que, em sua maioria, eram filhos de pequenos burgueses; irritada pela própria sorte, mostrava-se severa e raivosa com eles. Proibia à filha qualquer contato com eles, e também de fazer amizade com as crianças da vizinhança. Deste modo, inadvertidamente, a infeliz inculcia e alimentava na própria filha o ódio que esta viria a demonstrar, posteriormente, contra a genitora.

Cesira considerava sua filha um transtorno a mais em sua vida já difícil. Ela, que era professora, tomou a decisão de não enviar Anna à escola; ela mesma ensinou a filha a ler, mas negligenciou ministrarlhe os mais rudimentares conhecimentos de gramática. Assim, Anna cresceu solitária, relegada ao ócio, sem contato com a realidade e sem amigos, abandonada sua imaginação e testemunhando as constantes brigas dos pais. Nessas ocasiões, Cesira parecia inebriar-se do veneno de seu próprio ódio contra o marido e era presa de crises de

soluços estéreis e desprovidos de lágrimas, durante as quais ela gritava, descabelava-se, arranhava e batia a si mesma. Depois, passada a crise, se arrumava para sair, escolhendo suas melhores roupas e o chapéu mais vistoso, e levava Anna consigo, descontando sua fúria sobre a criança:

[...] la sua mano nervosa stringeva quella di Anna fino a farle male; e se Anna, pur correndo, non sapeva tener dietro al suo passo frettoloso, Cesira la trascinava, strapazzandola con rimbrotti. (p.59) <sup>93</sup>

Então, Cesira dirigia-se para o bairro mais chique da cidade e, quando parava diante das vitrines para admirar ornamentos que, devido ao seu preço, lhe eram proibidos, o desejo se convertia em cólera, e “stringeva più forte le malmenate dita de Anna, e, magari, figendo una colpa inesistente di lei, le graffiava i polsi con le unghie”.<sup>94</sup> (p. 60). Enfim, Anna, ainda pequena, transformou-se no bode expiatório das desilusões de Cesira.

O aristocrata Teodoro, pai de Anna, amava a filha, na qual reconhecia os traços elegantes e nobres das mulheres de sua estirpe. Assim, a beleza e a graça de Anna o enchiam de orgulho paterno e de casta. Talvez como forma de compensar os desequilíbrios da esposa, ele a acariciava e beijava, inventava para ela mil apelidos carinhosos, tratava-a como rainha. Gostava de vestir Anna como uma boneca e levá-la para passear e, então, tudo girava em torno dela: ele adequava seu passo ao dela, mostrava-lhe praças e monumentos celebrando a glória dos Massia, oferecia-lhe flores, que ele mesmo lhe prendia na cintura, levava-a para lanchar nas melhores confeitarias, fazia-lhe, enfim, todas as vontades.

Num desses passeios, encontraram a tia Concetta Cerentano, irmã mais velha de Teodoro, e seu filho, Edoardo, numa carruagem luxuosa, e Teodoro

---

<sup>93</sup> Todas as traduções de citações são de nossa autoria, pois não existe nenhuma tradução da obra para o português. [...] “a sua mão nervosa apertava a de Anna até machucá-la; e se Anna, mesmo correndo, não conseguisse acompanhar os seus passos apressados, Cesira arrastava-a, maltratando-a com exprobações” [...]

<sup>94</sup> “apertava os dedos maltratados de Anna com mais força e, por vezes, fingindo uma culpa inexistente de sua parte, arranhava-lhe os pulsos com as unhas”.

incitou Anna a acenar para o primo, que revidou o aceno. Então, brincando, Teodoro disse a Anna que Edoardo se tornaria seu marido, para que ela reassumisse o lugar que lhe competia no mundo, por ter nascido nobre. A partir daí, sempre lhe repetiria que ela devia aspirar a um destino digno do ilustre nome dos Massia, recusando a sorte dos humildes, e construiria um verdadeiro mito em torno do primo Edoardo, pelo qual a solitária Anna foi se apaixonando sub-repticiamente.

Portanto, de acordo com os preceitos da psicanálise, entre os abusos de Cesira e a condescendência do pai, é claro que Anna começou a desenvolver um complexo de Electra disfuncional, tomando o partido do pai e tornando-se hostil sua mãe. Convencida de que esta contaminava a família, começou a desprezá-la, reforçada nisto pelas próprias atitudes classistas da mãe, a despeito de ela ser pobre e plebéia de nascimento. Esse sentimento culminou com a morte de Teodoro - após uma longa agonia pela qual Anna culpou Cesira -, que ocasionou uma cena em que a paixão de Anna pelo pai e seu ódio para com a mãe ficaram patentes ao serem verbalizados de forma cristalina:

Adesso tu piangi! [...] Finiscila con le tue commedie! Tu lo odiavi e gli auguravi la morte, e adesso piangi. Mille volte t'udii protestare a mezza voce perché lui viveva [...] non ti vergogni? Ridi, per pietà, ridi invece di piangere, almeno ti crederò sincera! Lui era mio, era mio! E sei tu che me l'hai fatto morire!<sup>95</sup> (p. 110)

O olhar malvado que ela lançou à mãe marca o início do seu domínio sobre a mente confusa de Cesira, que temia o espectro do marido. A partir daquele momento, foi ela quem assumiu o comando e Cesira tornou-se submissa e dócil com Anna, tentando agradá-la, levando-lhe o café da manhã na cama e cozinhando para ambas, sem, no entanto, deixar passar uma ocasião sequer para abusar moralmente da filha, dizendo-lhe ora que ela era magra demais, ou pálida

---

<sup>95</sup> “Agora você chora! [...] Acabe com as suas comédias! Você o odiava e desejava-lhe a morte e, agora, chora. Mil vezes ouvi você protestar a meia voz porque ele estava vivo [...] você não tem vergonha? Ria, por caridade, ria ao invés de chorar, pelo menos eu a creerei sincera! Ele era meu, era meu! E foi você que me fez morrer!”

demais, ora que ela era bonita, mas não possuía aquilo de que os homens gostavam.

Mais um episódio, entretanto, deveria despertar a ira duradoura de Anna contra a mãe: alguns meses depois do falecimento de Teodoro, Cesira, tendo ficado mais doente e fraca dos nervos, teve que reduzir o número de seus alunos e, conseqüentemente, o dinheiro, que já escasseava na época em que o marido vivia, tornou-se insuficiente para prover às humildes necessidades das duas. Então, ela escreveu uma carta constrangedora a cunhada Concetta – suplicando seu auxílio financeiro em nome da filha, então com quatorze anos de idade, e evocando o falecido –, que ela levou pessoalmente ao palacete dos Cerentano, e forçou a filha a acompanhá-la, ocultando-lhe o real motivo da visita. Foi, na verdade, um evento humilhante, já que Concetta, conforme era de se esperar, se recusou a receber as parentes pobres e mal vestidas. Não obstante, mandou um empregado entregar-lhes um envelope contendo uma soma em dinheiro, juntamente com o recado de que poderiam contar, daí em diante, com um valor mensal igual àquele, a ser retirado no endereço que constava dentro do envelope, com a única condição de que as duas mulheres se abstivessem de manter qualquer contato, verbal ou escrito, com a senhora Cerentano ou com sua casa. O curioso é que ela não sentia o menor rancor contra a tia que, de fato, a humilhara: esta lhe parecia ainda totalmente inacessível a qualquer censura, suspensa nos áureos pináculos da glória dos Cerentano. Quem, ao contrário, provocava seu rancor e um desprezo cada vez mais forte era sua mãe, que ela tinha visto se submeter, servil e infame, àquela vergonha que a queimava em seu íntimo.

Uns três anos mais tarde, Anna encontrou-se casualmente na rua com Edoardo, seu primo rico e nobre de parte de pai e em torno do qual Teodoro construía um verdadeiro mito. E, seja porque, por pura falta de outro possível receptáculo para seus devaneios e devoções, Edoardo continuava a ser seu ídolo, seja porque considerava os privilégios de nascimento uma virtude suprema, ela logo se apaixonou por ele, aceitando seu convite a entrar numa confeitaria, fato que, de acordo com os severos costumes da cidade, já bastaria para desonrá-la. Marcaram, então, um encontro para o dia seguinte, dando início a um

relacionamento conturbado. Quando chegou em casa, naquele dia, o primeiro pensamento de Anna foi de triunfo: eis que, a partir daquele dia, sua vida começaria verdadeiramente, estava escrito, era seu direito.

Già il mondo consueto le appariva insopportabile senza quella nuova speranza [...] . Or che aveva respirato nelle sfere del suo grande Cugino, l'aria terrestre la soffocava. [...] Tutti gli abitanti della città, fuor d'Edoardo e di chi gli stava vicino, eran da oggi inferior e servi di Anna. Come accade a un tiranno detronizzato che aspetta di riavere il suo regno, la sfiducia nella propria sorte accresceva il suo odio per loro, e la fede, il suo disprezzo; e, nell'attesa, ella si saziava in cuor suo di superbia e di crudeltà. (p. 135)<sup>96</sup>

Foi no dia seguinte, nos fundos da praça do mercado, portanto, num lugar público, que trocaram o primeiro beijo, depois de que Edoardo acompanhou a prima em casa, de carruagem. A partir daí, passaram a se ver diariamente e Edoardo começou a frequentar a casa de Anna na ausência de Cesira, onde trocavam tórridas carícias. Contudo, entre eles, não se falava em casamento. Anna sabia que, ao se comportar daquela maneira, se expunha ao opróbrio geral e, efetivamente, o idílio dos primos era argumento de maledicências de todos os maldosos que, já anteriormente, odiavam as Massia pelo seu comportamento soberbo. Porém, ao invés de reprimi-la, isso tudo exaltava a mente de Anna, acendendo nela uma espécie de júbilo e orgulho exacerbado. Ela ostentava a relação diante dos vizinhos como prova de que ela era melhor que eles e andava como que num transe e, às vezes, na rua, se punha a correr febrilmente, sem nenhum motivo senão o de dar vazão aos seus sentimentos desenfreados: “Era una fuga exultante, incosciente, e libera da pensieri terrestri: non diversamente, immagino, fuggiranno le anime degli eletti, ascendendo al cielo (p.134)”<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> “Já o mundo habitual parecia-lhe insuportável sem essa nova esperança [...] Agora que tinha respirado nas esferas do seu grande Primo, o ar terreno sufocava-a. [...] Todos os habitantes da cidade, exceto Edoardo e quem ficava ao seu lado, eram, a partir de hoje, inferiores e servos de Anna. Como acontece com tiranos destronados que esperam recuperar seu reino, o desalento em relação à própria sorte ampliava seu ódio por eles, e a fê, seu desprezo; e, entrementes, ela se saciava, em seu íntimo, com soberba e crueldade.”

<sup>97</sup> “Era uma fuga exultante, inconsciente e livre dos pensamentos terrenos: imagino que as almas dos eleitos não fugiram de modo diferente, ascendendo aos céus”

Aos olhos de Anna, o relacionamento com o primo rico e nobre era uma espécie de revanche da vida, um modo de retomar o lugar que ela considerava que lhe pertencia de direito na sociedade, por nascimento; e, também, uma maneira de se vingar da tia Concetta, que cortara relações com as Massia e as humilhara, e que, a seu malgrado, teria que suportar essa relação. Ela também esfregava sua felicidade na cara de sua mãe, que nunca fora favorecida pela sorte, como forma de se valorizar, acendendo seu ciúme, e crescer seu poder sobre ela. Por outro lado, não se pode esquecer que a atração de Anna por Edoardo é incestuosa; afinal, os dois eram primos-irmãos, e se Anna sempre foi muito parecida com seu pai fisicamente, ela e Edoardo eram praticamente idênticos:

[...] per una fantasia di Edoardo, i due cugini si scambiarono l'uno con l'altra i vestiti [...] or, sotto questo travestimento risaltò ai loro sguardi [...] la singolare somiglianza delle loro fattezze. Sotto i panni del cugino, Anna pareva un Edoardo bruno [...] mentre da parte sua, Edoardo vestito da fanciulla poteva esser creduto una bionda gemella di Anna Massia<sup>98</sup> (p.166)

Portanto, Anna, que sempre fora apaixonada pelo pai, transferia para Edoardo esse sentimento, num processo conhecido na psicanálise como deslocamento. Efetivamente, esse relacionamento trazia-lhe de volta um pedaço do pai, do seu mundo, dos seus mitos, de suas histórias, era como um resgate. Por fim, é preciso que se diga que, por não possuir nenhum tipo de vida social e viver praticamente como reclusa, Anna não conhecia mais ninguém que poderia se apaixonar por ela ou por quem ela poderia apaixonar-se.

Por outro lado, esta relação satisfazia o narcisismo de Eduardo, que via a si mesmo na imagem da prima.

Entretanto, Edoardo era como um daqueles deuses do Olimpo que se comprazem em se relacionar com as comuns mortais, e até em ter filhos com elas, porém nem sequer pensam em elevar suas amantes ao seu próprio status de deuses. E mais, Edoardo era lábil, volúvel, fútil e cruel; alimentava em si mesmo

---

<sup>98</sup> “[...] por um capricho de Edoardo, os dois primos trocaram suas vestes entre si [...] ora, sob este disfarce revelou-se aos seus olhos [...] a singular semelhança dos seus traços. Nas roupas do primo, Anna parecia um Edoardo de cabelos castanhos [...] enquanto que, por seu lado, Edoardo vestido de garota podia passar por uma irmã gêmea loura de Anna Massia.”

um sentimento de superioridade e de tirania que não sabia separar do amor; havia nele um imperioso desejo de assujeitar a pessoa amada, que convivia com um medo contínuo de que seu escravo lhe fugisse. Ele se deleitava em torturar Anna constantemente e humilhava-a, misturando nesse veneno doces carícias. Assim, por exemplo, burlava-se de sua pobreza, que ela tentava ferozmente dissimular, chamando-a “povera straccioncella, angelo mio”<sup>99</sup>. (p. 183)

Ciumento, ele afirmava que Anna, apesar de seus ares sérios, era dissimulada e ambígua como todas as outras garotas; perguntava se ela não beijaria qualquer amigo seu, já que o beijara no primeiro encontro; alegava não estar livre para ir visitá-la num determinado dia e passava o dia inteiro vigiando-a para ver se ela saíria sozinha; questionava-a longamente sobre como tinha passado o tempo longe dele, fingindo não acreditar que ela tivesse ficado lendo. Atormentando-se com a idéia de que ela não sofresse o suficiente com sua ausência, ameaçava ficar noivo de uma rica, nobre e imaginária pretendente, que ele lhe descrevia com cruéis e sofisticados detalhes.

As contínuas suspeitas do primo soavam como insultos à pobre Anna que, entretanto, se submetia docilmente a essas humilhações, porque, no fundo, não tendo nunca aprendido a ser feliz, o que ela desejava acima de tudo era o sacrifício de si mesma. Sua vontade própria desaparecia diante do desejo de agradar ao amado. Ela se comprazia em seus tormentos e se consumia em sua paixão. Às vezes, o ciúme ou o despeito fazia-a prorrromper em soluços terríveis e agudos. Então, fingindo surpresa para disfarçar o voluptuoso sabor de piedade que ressentia por ela, Edoardo perguntava: “Anna! Che c’è? Perché piangi così? [...] dimmi, Anna, non sarà forse per caso [...] un poco d’invidia?”<sup>100</sup> (p. 198), ao passo em que, exultante, pensava: “quanto è umiliata e quant’è bella questa superba, questa gelosa.”<sup>101</sup> (p. 153)

---

<sup>99</sup> “Pobre maltrapilhazinha, anjo meu”

<sup>100</sup> “Anna! O que há? Por que chora assim? [...] Diga-me, Anna, não será talvez, por acaso [...] um pouco de inveja?”

<sup>101</sup> “quanto está humilhada e quanto é bela essa orgulhosa, essa ciumenta.”

Mas, normalmente, quando uma ofensa de Edoardo lhe provocava desdém, ela preferia vingar-se sobre si mesma sem sequer pensar em censurá-lo: transformava seu próprio desdém em submissão ainda mais dócil, reprimindo seus sentimentos com violento sofrimento, como quem verga sob os golpes de um chicote.

Certo dia, Edoardo começou a dizer que queria de Anna, antes de abandoná-la definitivamente, um penhor de eterna fidelidade. Talvez ele só tivesse a intenção de ler, nas faces da prima, o efeito provocado por suas ameaças e desfrutar do medo que lhe incutiria. Um dia, chegou carregando um embrulho, por exemplo, que alegou ser um punhal com o qual queria desfigurar seu rosto, para ter certeza de que ninguém mais a amaria, depois dele. Ao que Anna respondeu, com fanatismo, que se tivesse que estar separada dele, nada mais lhe importaria, e muito menos de ser bonita; portanto, se fosse seu desejo, ela se deixaria estropiar e estava pronta a aceitar de suas mãos qualquer sacrifício, sem se rebelar. Ao invés de golpeá-la, ele a beijou. Num outro dia, exigiu que ela lhe desse suas tranças, como prova de seu amor. Como ela concordou, ele a mandou ajoelhar-se e, erguendo ameaçadoramente a tesoura, começou a recitar falsas orações, despertando em Anna a seguinte reação:

[...] Quanto a la docile vittima, essa rideva un debole riso palpitante, e, bianca, sbattendo le palpebre, volgeva gli occhi al suo fatale parrucchiere. Ma, com'essa aspettava, penosamente, il primo colpo di forbici sulle proprie chiome, d'un tratto invece il cugino gettò via le forbici [...] invece di rubarle le trecce, le dette un bacio. <sup>102</sup>(p. 183-4)

Um dia, entretanto, a crueldade do primo chegou a seu ápice, culminando na cerimônia bárbara que descrevemos no início do presente capítulo, em que, encorajado pela própria vítima, Edoardo inflige-lhe uma queimadura no rosto, perto dos lábios. Talvez, Anna tenha pensado que o primo não encontraria a coragem de feri-la e acabaria, como das outras vezes, beijando-a. Ou, talvez, em

---

<sup>102</sup> “no que diz respeito à dócil vítima, ela ria um riso fraco, palpitante e, pálida, pestanejando, virava os olhos para seu cabeleireiro fatal. Mas, enquanto ela aguardava, penosamente, a primeira tesourada em sua própria cabeleira, ao invés disso, o primo atirou repentinamente a tesoura para longe [...] ... ao invés de roubar-lhe as tranças, deu-lhe um beijo.”

seu inconsciente, já estivesse associando o primo à dor e a dor ao amor. O fato é que, depois de um breve momento de hesitação dilatado pelo medo, quando seu implacável e feroz algoz-amante lhe apertou o ferro em brasa sobre a face, próximo à boca, ela involuntariamente urrou de dor, mas ficou feliz com sua queimadura:

Cosí, nei giorni successivi, le piaceva il male cocente della sua piccola piaga. E in seguito, ella spiava con ansia allo specchio l'attenuarsi della minuscola cicatrice, e tremava di vederla sparire pian piano, al modo stesso che le donne vanesie tremano di vedere apparire una ruga.<sup>103</sup> (p. 184)

A partir daquele episódio, paradoxalmente cada vez mais apaixonada, Anna passou a ter aquilo que uma sã consciência classificaria de verdadeiros pesadelos com o primo: sonhava que ele mordida sua face, que a fazia correr atrás de um trem em alta velocidade, anelando por uma simples saudação. O resultado daquele ritual desumano exercia o mesmo efeito sobre ele: quando saíam juntos, não conseguia tirar os olhos daquela ferida, que lhe provocava um sentimento de glória e, ao mesmo tempo, exacerbava sua crueldade:

È mia, è proprio mia. Potrei farne mia moglie, o la mia serva, o disonorarla; potrei coprirla il corpo di bruciateure come questa, batterla, supplizzarla, e lei, così coraggiosa e indocile, si lascerebbe fare qualsiasi cosa da me, mansueta come una coniglia.<sup>104</sup> (p. 188)

O último encontro dos jovens se deu numa noite em que, tendo sido chamada pelo primo quando já estava deitada, Anna desceu à rua de camisola, tendo apenas tido o cuidado de jogar um roupão nos ombros nus. Naquela ocasião, Edoardo, que estava ligeiramente bêbado e febricitante, chamou Anna de noiva, dizendo que tinha ido pedi-la em casamento, mas alertou que ela não devia nutrir ilusões de um dia ser feliz ao viver ao seu lado, uma vez que ele a trancaria

---

<sup>103</sup> “Assim, nos dias seguintes, ela gostava da dor viva da sua pequena chaga. E, em seguida, ela observava ansiosamente a minúscula cicatriz atenuar-se no espelho, e temia de vê-la desaparecer aos pouquinhos, da mesma maneira que as mulheres vaidosas tremem ao ver uma ruga aparecer.”

<sup>104</sup> “É minha, é realmente minha. Poderia fazer dela minha esposa, ou a minha serva, ou desonrá-la; poderia cobrir seu corpo de queimaduras como esta, bater nela, supliciá-la e ela, tão corajosa e indócil, deixaria que eu fizesse qualquer coisa com ela, mansa como uma coelha.”

dentro de casa e não a deixaria continuar a ser bela, já que sua beleza equivaleria para ele a um instrumento de tortura:

Dopo che saremo sposati, io potrò andarmene a passeggio, a visite, a feste, e viaggiare per il mondo; ma tu dovrai stare ad aspettarmi, chiusa in casa. Prima di uscire, incollerò delle strisce di carta alle finestre e alle porte e ci scriverò sopra la mia firma, per accertarmi, al mio ritorno, che tu sei rimasta rinchiusa, e non ti sei neppure affacciata alla finestra. [...] Fino alla tua vecchiaia, tu sarai sempre incinta, o con un bambino in fasce da nutrire. Così, in pochi anni, sarai grassa, deforme, sfatta, e non potrai destare la tentazione in nessun uomo; mentre che io sarò sempre magro, leggero [...] e volerò e scorrazzerò per il mondo, sicuro che tu m'aspetti a casa. Avrò anche delle amanti, ma il mio vero amore sarai tu. [...] quando sarai grassa, invecchiata [...] t'amerò di più, perché ogni volta, guardandoti, penserò che sono stato io a renderti così brutta, da tanto bella che eri da ragazza. Quella bruttezza sarà mia più della tua bellezza [...] <sup>105</sup> (p. 192)

Tendo proferido este discurso, Edoardo arrancou a fita que mantinha a camisola fechada no busto, descobrindo-lhe os seios e, com uma voz que a fez corar, acrescentou:

perché abbassi gli occhi, ora? Forse per contemplare te stessa, o per vergogna ch'io ti vedo? Guàrdati, guàrdati, [...] passa tutta la notte a rimirti, perché domani sarà finita per te, da domani non sarai più l'Anna di prima, sarai una mala femmina, una sporca donnaccia. <sup>106</sup> (p. 194)

E dito isto, apertando-lhe os braços para mantê-la imóvel, beijou-lhe o bico do seio, e partiu, prometendo vir buscá-la no dia seguinte.

---

<sup>105</sup> “Depois de casados, eu poderei ir passear, fazer visitas, ir a festas e viajar pelo mundo; mas você deverá ficar me esperando, trancada dentro de casa. Antes de sair, colarei tiras de papel nas janelas e nas portas e as assinarei, para certificar-me, ao regressar, de que você ficou trancada e sequer se pôs à janela. [...] Até a velhice, você estará sempre grávida, ou com uma criança de colo para amamentar. Assim, dentro de poucos anos, você ficará gorda, deformada, acabada e não poderá chamar atenção de nenhum homem; enquanto eu ficarei sempre magro, esbelto [...] e voarei e percorrerei o mundo, seguro de que você estará me esperando em casa. Também terei amantes, mas você será o meu verdadeiro amor. [...] quando você estiver gorda, envelhecida [...] eu amarei você mais, porque sempre, ao olhar para você, pensarei que fui eu que deixei você tão feia, embora você fosse tão bela quando jovem. Aquela feiúra será mais minha que sua beleza”.

<sup>106</sup> “Por que abaixa os olhos, agora? Talvez seja para contemplar a si mesma, ou é por vergonha de eu estar vendo você? Olhe para você, olhe para você mesma, [...] passe toda a noite observando-se, porque amanhã tudo estará acabado para você, a partir de amanhã, você não será mais a Anna de antes, você será uma meretriz, uma mulherzinha suja.”

Anna voltou para casa como que em transe, mas com a premonição de que não voltaria a vê-lo. E, efetivamente, seu idílio, que durou de fevereiro a junho daquele ano, terminou abrupta e repentinamente aí.

A ruptura do relacionamento provocou sentimentos ambíguos em Cesira: por um lado, sentiu uma alegria perversa pela desilusão de sua filha; por outro lado, a traição a amargurou pela satisfação com que seria recebida pelos vizinhos. Contudo, o que prevalecia era um vago e maligno regozijo, o pérfido triunfo de uma mulher que fracassara em sua própria vida sentimental e se comprazia com o malogro de outra mulher.

Os dois primos só voltariam a se encontrar mais uma vez, quando, alegando querer despedir-se da prima antes de empreender uma longa viagem, Edoardo levou Francesco De Salvi para fazer uma visita na casa dela, contando-lhe que ela era nobre, porém pobre, e que ele poderia compensá-la por sua partida. Na frente de Francesco, apresentado como sendo seu melhor amigo e barão, fez que não sabia de nada e perguntou como Anna se ferira junto dos lábios ao ponto de deixar uma cicatriz, o que provocou na prima um sorriso indefeso e amargurado e um ligeiro tremor, seguido de um profundo rubor. Pouco depois, pretextando outro compromisso, Edoardo levantou-se para partir, mas insistiu que Francesco ficasse mais um pouco. Anna acompanhou-o até a porta e, então, Edoardo segredou-lhe que não voltaria nunca mais para ela e que fora lhe dizer isto porque sentia pena dela; e alegou que ela lhe causava repulsa e chateação, chamando-a de bruxa feia. Logicamente, se tivesse encontrado inimizade ou indiferença por parte de Anna, Eduardo teria mudado de ideia, mas tendo tido a certeza de estar sendo amado ainda e sempre, perdeu totalmente o interesse pela prima. Quando Francesco se despediu, mais tarde, Anna convidou-o a voltar, porque percebeu tratar-se do derradeiro vínculo que a unia ao primo.

A partir daí, Edoardo não cessaria mais de alimentar a admiração que Francesco sentia por Anna, cuja origem aristocrata a tornava ainda mais resplandecente a seus olhos. Ele se dava conta que devia agradecer pela pobreza da moça, fato que lhe concedia uma convivência que teria sido impossível caso ela tivesse sido rica. Passou a fazer-lhe serenatas, que, entretanto, só

faziam crescer o rancor que Anna nutria a seu respeito e que ela percebia como um ultraje ou uma gozação por parte de quem estava querendo usurpar o lugar do primo. Com efeito, a cor escura de sua pele, a aspereza de suas mãos e seu rosto deformado pela varíola não podiam resistir a uma comparação com a beleza de Edoardo e estimulavam nela um verdadeiro sentimento de repulsa. Mas Francesco, insensível e apaixonado, acabou lhe declarando seu amor, provocando profunda ira e um desejo de vingança por parte da moça, que o expulsou sumariamente de sua casa, com maus modos.

Entrementes, Francesco passou a escrever cartas apaixonadas para Anna até que, certo dia, ao chegar em casa, foi surpreendido por uma visita da sua orgulhosa e irascível amada. É preciso dizer aqui que Anna, após a derradeira visita do primo, desistira de qualquer ajuda financeira dos Cerentano, não se sabe bem se por orgulho ferido ou por despeito. Por outro lado, Cesira, cada vez mais doente, tivera que abandonar todos os seus alunos, mal se aguentando de pé. Não obstante a miséria absoluta em que as duas mulheres viviam, Anna não se resolvia a renunciar a seu ócio, alegando não dominar nenhuma profissão. Assim, por falta de outra pessoa a quem pedir auxílio, e por despeito, ela decidiu casar-se com o melhor amigo do primo, o barão Francesco de Salvi, por quem ela só sentia repulsa e desprezo, sentimentos que ela não ocultava dele. Assim, procurou Francesco, dizendo que a mãe dela a empurrara a tal gesto de desespero. E acrescentou que não entendia porque Cesira insistia tanto, já que, de qualquer maneira, tudo estava acabado para ela, e o que lhe importava não era viver, mas encarniçar-se contra seus próximos e entediá-los mortalmente. Ela sempre fora assim e, agora, gastava as últimas forças para se obstinar contra ela, Anna. Esse era o motivo pelo qual ela resolvera se casar com o único homem que a pedira em casamento, que justamente era ele, Francesco. Porém, embora estivesse pedindo ajuda, sua atitude era desdenhosa:

Sono venuta per mettervi alla prova [...] di quanto ripeteste mille volte. - E gli gettò uno sguardo pieno di rancore e d'audacia. Anche il suo tono era bellicoso e tale si mantenne per tutto il suo discorso, quantunque ella fosse interrotta di frequente da un nervoso affanno, e uscisse allora in certe risate di cattiveria donde pareva riattingere coraggio e respiro. Raramente, nel parlare, muoveva gli occhi incupiti, e nei modi ostentava disdegno come chi, pur chiedendo, non si cura dell'esito<sup>107</sup>. (p. 408)

E Francesco, ouvindo esses propósitos, ficava cada vez mais confuso, dividido entre dois sentimentos:

Ad ogni nuovo segno di indifferenza o di avversione da parte di Anna, lo pungeva un dolore aspro e velenoso; ma questo dolore, invece di scacciare la sua tenera pietà la accendeva crudelmente, come un vento gelato su un fuoco [...] Aveva, però una certezza; e, alla fine, il sentimento di questa certezza vinse in lui tutti gli altri. Era il sentimento d'una infernale felicità della quale, nonostante tutto, egli era oggi il padrone. Coi che fino ad un'ora prima gli pareva irraggiungibile, ecco, era venuta a patteggiare con lui, dispettosa, triste schiava: a consegnarsi alla sua perenne padronanza. Egli accetterebbe il patto crudele, pur di averla [...] Sì, era sua questa riottosa, invitta, immacolata signora. Ed egli sperava di non morire prima di lei, per non lasciarla libera della schiavitù.<sup>108</sup> (p.410)

Portanto, a relação que Anna estabeleceu desde o início com Francesco era de ódio e não de amor. Por outro lado, desde o fim do idílio com Edoardo, Anna passava seus dias prostrada no sofá ou na cama, devaneando ou lendo péssimos romances, negligenciando seu aspecto e tendo violentas crises de choro ou de raiva ao ouvir falar no primo:

---

<sup>107</sup> "Eu vim pôr à prova [...] o que você repetiu mil vezes. - E lançou-lhe um olhar repleto de rancor e de audácia. seu tom também era belicoso e se manteve assim durante toda sua fala, embora ela fosse interrompida com frequência por um arfar nervoso e, então, soltasse umas risadas maldosas com as quais parecia recuperar a coragem e o fôlego. Ao falar, raramente movia os olhos tristes e ostentava desdenho em seus modos, como quem, embora pedindo, não estivesse ligando para ter êxito."

<sup>108</sup> "A cada novo sinal de indiferença ou de aversão da parte de Anna, era picado por uma dor áspera e venenosa; mas essa dor, ao invés de eliminar sua tenra piedade, acendia-a cruelmente, como um vento gelado sobre um fogo [...] Porém, ele tinha uma certeza; e, no fim, o sentimento desta certeza venceu nele todos os outros. Era o sentimento de uma felicidade infernal da qual era dono, hoje, apesar de tudo. Ela que, até uma hora antes parecera-lhe inalcançável, pois eis que tinha vindo pactuar com ele, despeitada, triste escrava: entregar-se à sua posse perene. Ele aceitaria o pacto cruel, contanto de poder tê-la [...] Sim, era sua aquela rebelde, invicta e imaculada senhora. E ele esperava não morrer antes dela, para não deixá-la livre da escravidão."

[Anna] doveva essersi da poco levata dal letto, a giudicare dai colori ancora notturni sul suo volto. Gli parve che, dall'ultima volta, si fosse ancor piú consumata; e nei suoi occhi cerchiati, gli parve di scorgere vestigia di pianto. A queste parole [...] ella lo guardò con un certo stupore [...] la vide sbiancarsi in volto [...], i tratti di Anna si indurirono e nei suoi sguardi passarono in un lampo umiliazione e rancore [...] [Anna] senti che non riuscirebbe a vincere l'onda de pianto e di furia che la investiva. <sup>109</sup> (p. 311)

Quando descobriu que os De Salvi não eram barões falidos, porém reles camponeses, Anna não disse nada; recolheu dentro de si os sentimentos de rancor e de desdém pela sua humilde condição de nascimento e pela sua mentira; tais sentimentos seriam destinados a serem exteriorizados mais tarde, aos gritos. A única condição que Anna impusera para o casamento foi que não queria continuar morando na mesma casa em que ela nascera e vivera toda sua vida, e sequer no mesmo bairro. Por seu lado, sabendo que Anna não o amava, Francesco a fez jurar que não amaria nenhum outro homem, e Anna jurou.

Certa vez, vendo a situação miserável em que as Massia se encontravam, Francesco amaldiçoara os Cerentano, que viviam no luxo e deixavam suas parentes à míngua. Mas, ouvindo essas palavras, Anna ficara pálida como se tivesse sido insultada e ordenou que jamais Francesco repetisse esse nome em sua presença. Evidentemente, este pensou que deviam ser muitas as humilhações recebidas da família paterna; o que ele ignorava era que não se tratava somente do sentimento de vingança de uma alma vexada, mas que ela sentia repugnância em ouvir o nome do seu ídolo pronunciado por lábios indignos como os do noivo.

Logo casaram-se no civil, sem pompa e sem festa, desdenhando até organizar uma cerimônia religiosa. A pedido de Anna, que se recusara a adquirir um traje especial para a ocasião e se vestira propositalmente com suas humildes roupas de todo dia, não convidaram ninguém – até mesmo porque nenhum dos dois tinha amigos –, nem mesmo Cesira, mas apenas dois colegas de Francesco

---

<sup>109</sup> “[Anna] devia ter-se levantado da cama pouco antes, a julgar pelas cores ainda soturnas no seu rosto. Pareceu-lhe que, desde a última vez, ela tivesse se consumido ainda mais; e em seus olhos marcados de olheiras, pareceu-lhe perceber vestígios de choro. Ao ouvir essas palavras [...] ela olhou-o com certo estupor [...] viu seu rosto empalidecer [...], as feições de Anna endureceram-se e, num relance, a humilhação e o rancor brilharam em seu olhar [...] [Anna] sentiu que não conseguiria vencer a onda de choro e de fúria que a acometia.”

que serviram de testemunhas; e como a mãe de Francesco fazia questão de ir conhecer a noiva, segundo o desejo explícito de Anna, ela nem sequer foi avisada da data certa da cerimônia. Assim, as Massia abandonaram a casa onde haviam vivido por vinte anos e onde não deixavam um amigo sequer.

Depois do casamento, Francesco teve que largar os estudos em direito e arranjou um emprego como funcionário dos correios. Poucos meses depois, Anna ficou grávida.

Enquanto Cesira esteve viva, Anna se esforçou para estabelecer ou para fingir algum tipo de relação com o marido; saiam juntos sozinhos, deixando Elisa com a avó e demonstravam alguma concórdia quando discutiam entre si despesas domésticas ou assuntos de interesse familiar, questões das quais Cesira era excluída categoricamente. Francesco cantava em voz alta pedaços de óperas, para o deleite de Cesira, Anna e Elisa. Anna mantinha a mãe num quarto, exclusivo para ela e, mesmo na cozinha, sua cadeira era separada dos demais, num cantinho. Ela nunca assumiu abertamente que tivesse asco do marido, provavelmente para não dar o braço a torcer para Cesira de que seu casamento estava falido. Por mais que sentisse ódio para com a mãe, este sentimento era represado, reprimido, cedendo lugar a uma superioridade fria, ostentada como forma de exercer poder e dominar Cesira que, sem embargo, era vista como a lei e, diante dela, Anna se via constrangida a manter as aparências.

Entretanto, tudo mudou com a morte de Cesira. Naquele momento, o equilíbrio precário se rompeu, caiu a barreira que a obrigara a conservar um pouco de lucidez e a incessante e colérica melancolia de Anna, latente até então, prorrrompeu sem encontrar mais nenhum obstáculo, explodindo em frequentes altercações com Francesco, durante as quais jorravam-lhe da boca os piores ultrajes:

Ricordo di avere, bambina, attribuito all'innocuo titolo di *barone* un significato di onta e di delitto, perché [...] mia madre, nell'ira, con una risata strana, gettava tal titolo a mio padre. Così pure, la udii rinfacciargli quei disgraziati sfregi che gli guastavano il viso [...] levando una mano, con occhi scintillanti e mistici, gridava – *Segnato da Dio, non accostarti!* [...] o gli rimproverava il color bruno ch'egli aveva nelle carni e negli occhi, come fosse una infamia: - *Hai l'anima scura come la faccia! Anima nera! Pecora nera!* <sup>110</sup> (p. 444-445)

Os próprios modos de Francesco reforçavam esse tipo de atitude, já que, mesmo quando era vencido pela raiva, era incapaz de retribuir as ofensas da esposa, pela qual continuava apaixonado, e se vingava sobre objetos inanimados, como os móveis e as paredes, e até mesmo sobre sua pessoa, ficando a parecer, deveras, uma alma endiabrada ou um espírito selvagem das sombras. E, presa no meio desta guerra de adultos, Elisa acabava por tomar partido da mãe.

Assim, Anna se perdia irremediavelmente numa revolta sem esperança. Por outro lado, depois da morte da mãe, sua esfera de poder diminuía, restando apenas uma pessoa sobre a qual ela poderia lançar a sombra de seus impulsos funestos: Francesco. E isto porque, repetindo inconscientemente o tipo de relação que Cesira instituíra em relação a Anna, esta não ligava para a própria filha, considerando-a uma espécie de animal sem nenhum direito. Efetivamente, Anna:

soleva trattare i fanciulli come una razza inferiore, una sorta di animali fastidiosi, i quali, incapaci di provvedere a se stessi, costringono gli altri a tale ingrata cura [...] Accudiva ai propri doveri materni con severità brusca, quasi minacciosa. Quando mi ammalavo, la vedevo al mio capezzale accigliata, impaziente, come se l'ammalarsi fosse una colpa. Soleva, inoltre, condurmi dietro a sé dovunque andasse, [...] Perchè, come avviene al solito coi fedeli animali, la compagnia della sua schiava le faceva da riparo e da pretesto, dandole maggiore audacia e sicurezza di sé. Tuttavia, pur traendomi sempre al suo seguito, non di rado pareva dimenticarsi addirittura della mia persona, o considerarla un peso inevitabile, piuttosto che una cosa viva. Così, senza tener conto delle mie piccole forze, mi trascinava per lunghe passeggiate e

---

<sup>110</sup> “Lembro-me, quando criança, de ter atribuído um significado de injúria e de delito ao inócuo título de *barão*, porque [...] minha mãe, quando presa de ira, lançava esse título na cara do meu pai, com uma risada estranha. Do mesmo modo, ouvi-a censurá-lo por aquelas marcas desgraçadas que lhe desvirtuavam o rosto [...] erguendo uma mão, com olhos cintilantes e místicos, ela gritava – *Marcado por Deus, não se aproxime!* [...] ou o repreendia pela cor escura da sua pele e dos seus olhos, como se fosse uma infâmia: - *Você tem a alma escura como o rosto! Alma negra! Ovelha negra!*”

cammini, senza rivolgermi la parola mai. Né io, tanto timore m'incuteva, osavo ribellarmi: reprimevo anzi fino i sospiri e i gemiti di stanchezza. [...] Avvertivo il disprezzo di lei per la piccolezza e frivolezza di noi bambini: e mi vergognavo di giocare, sperando oscuramente, col rinunciarvi, d'acquistare stima ai suoi occhi. <sup>111</sup> (p. 440-41)

De modo geral, Anna era incapaz de amar e tratava as únicas duas pessoas que a amavam e idolatravam no mundo, Francesco e Elisa, como dois escravos, totalmente à sua mercê. Efetivamente, ela é descrita pela sua rival, a amante secreta de Francesco, como: “ [...] un infame, con cuore di pietra, incapace di amare, peggio che una bestia [...]”<sup>112</sup> (p. 644)

Ainda assim, ambos se esforçavam imensamente para merecer alguma demonstração de afeto ou de estima, e se submetiam docilmente às suas vontades e humores:

la sua sgarbata, arida severità mi teneva, davanti a lei, in un perpetuo stato di trepidazione e sommissione. Ma, strano a dirsi, un tale stato non mi era odioso, anzi, io di continuo anelavo alla vicinanza della mia tiranna. È un fatto che i miei batticuori, al suo cospetto, non eran causati soltanto dalla paura; ma da una brama inguaribile, sebbene sempre delusa, di conquistare la sua stima, anzi, addirittura, la sua ammirazione. Niente, però, valeva... <sup>113</sup>(pp. 442)

---

<sup>111</sup> “costumava tratar as crianças como uma raça inferior, uma espécie de animais enfadonhos que, incapazes de bastar a si mesmos, obrigam os outros a dispensar-lhes esses cuidados ingratos [...] Cumpria seus deveres maternos com uma severidade brusca, quase ameaçadora. Quando eu ficava doente, via-a ficar aborrecida à minha cabeceira, impaciente, como se estar adoentada fosse uma culpa. Ademais, ela costumava me levar junto de si para toda parte [...] porque, como sói acontecer com os animais fieis, a companhia da sua escrava servia-lhe de escudo e pretexto, conferindo-lhe maior audácia e segurança. Contudo, embora me levasse sempre consigo, não raro parecia até esquecer-se da minha pessoa ou considerar-me como um fardo inevitável, ao invés de uma coisa viva. Assim, sem levar em consideração as minhas forças diminutas, arrastava-me em longos passeios e caminhadas, sem jamais dirigir-me a palavra. E eu, de tanto temor que ela me incutia, nem ousava rebelar-me: antes, eu reprimia até os suspiros e os gemidos de cansaço. [...] Eu percebia o desprezo que ela tinha pela pequenez e a frivolidade de nós, crianças; e envergonhava-me de brincar, esperando obscuramente adquirir estima aos seus olhos ao renunciar de fazê-lo.”

<sup>112</sup> “[...] uma infame, com coração de pedra, incapaz de amar, pior que um animal [...]”

<sup>113</sup> “a sua severidade grosseira e árida mantinha-me, em sua presença, num estado perpétuo de trepidação e submissão. Mas, por estranho que possa parecer, tal estado não me era odioso, pelo contrário, eu ansiava pela proximidade da minha tirana. O fato é que as minhas palpitações a seu respeito não eram causadas somente pelo medo; porém, por um desejo imperioso e incurável, embora sempre frustrado, de conquistar sua estima, ou até mesmo sua admiração. Nada, entretanto, valia...”

Desde a primeira infância da filha, o casal começou a dormir separado: Anna com Elisa na cama de casal, e Francesco no sofá da sala. Mas Francesco, que continuava perdidamente apaixonado pela mulher, ainda a desejava e, em algumas ocasiões, entrava no quarto sem fazer barulho, e se deixava ficar ali, olhando-a dormir. Certa vez encontrou-a acordada ainda e conseguiu atraí-la para a sala consigo. A partir daí, a hostilidade de Anna para com o marido assumiu um novo aspecto, mais difícil de suportar porque não encontrava desafogo: já não explodia, como antigamente, em violentas altercações, que não deixavam de ser um sinal de vida. Ela passou a evitar a presença do marido, esquivando-se à sua conversa, temendo seu contato, mesmo quando inocente.

Quando la necessità la costringeva in una stanza medesima con lui, rimaneva muta, o, interrogata, rispondeva senza guardarlo, con frasi rapide e un accento selvatico e impetuoso che tradiva sempre un'intima riluttanza: come se le costasse una ferita, un oltraggio, ogni volta, lasciare l'amato silenzio. [...] si sarebbe detto che nella persona di lui [...] in quella voce, ella riconoscesse ogni volta l'effigie di chi sa quale onta, o minaccia, o dolorosa rovina. La presenza, la vista di lui non erano che la vivente apparizione di tali reminiscenze e presagi: davanti ai quali ella indietreggiava piena di ripulsa.<sup>114</sup> (p. 493-494)

Mas, fiel aos seus sentimentos, Francesco, com seu modo desajeitado, acabava piorando as coisas com o intuito de melhorá-las: procurava chegar mais cedo em casa, fazia dívidas para comprar presentes para sua amada, tentava prolongar as conversações e, quando Anna se esquivava, ele a seguia com os olhos humilhados e submissos, deixando transparecer toda paixão que sentia por ela. Por fim, ele surpreendeu a mulher com ingressos em lugares nobres para ir assistir à ópera *Aida*, em apresentação de gala, e a presenteou com uma jóia e meias de seda. A dura inimizade de Anna se derreteu à vista do brilho das gemas. Entretanto, ao chegar ao teatro, foram barrados porque era exigido traje a rigor.

---

<sup>114</sup> “Quando a necessidade a constringia a permanecer no mesmo quarto que ele, ela ficava muda ou, quando perguntada, respondia sem olhar para ele, com frases rápidas e um tom selvagem e impetuoso que denunciava sempre uma relutância íntima: como se, a cada vez, abandonar o amado silêncio lhe causasse uma ferida, um ultraje. [...] parecia que, na pessoa dele [...], naquela voz, ela reconhecesse a cada vez a imagem de sabe-se lá que vergonha ou ameaça, ou dolorosa perdição. A presença e a visão dele não eram senão a aparição viva de tais reminiscências e presságios, diante dos quais ela retrocedia, cheia de repulsa.”

Embora acabassem por conseguir trocar os bilhetes e assistir ao espetáculo – em lugares menos nobres onde eram aceitos trajes de passeio – em companhia de um colega de trabalho de Francesco e de sua irmã, encontrados por acaso, o frustrado ingresso desencadeou ódio e um profundo despeito no coração orgulhoso de Anna. Ela se manteve imóvel durante todo o espetáculo, insensível à música, ao ambiente solene, à cortesia de seus companheiros, a quem sequer dirigiu a palavra. Não quis sair durante os intervalos e foi somente por soberba que ela logrou dominar seu ímpeto mortal de erguer-se de seu lugar, arrancar as jóias demasiadamente humildes e jogá-las sobre aquela platéia elegante, composta pelos iguais dos Cerentano, da qual ela fora banida. Seu impulso era o de lançar seu desprezo na cara de seus vizinhos, de gritar como um animal raivoso e batido, de arrancar o coração de seu próprio peito altivo, de mortificar o marido.

Essa humilhação foi a gota d'água para seu orgulho ferido. A partir daí, começou a sair o mínimo possível, unicamente para fazer compras, e a permanecer longas horas deitada, sem fazer nada, os olhos fixos, absorta em pensamentos longínquos; seu aspecto como um todo e suas atitudes passaram a denotar algo de inquietante e triste:

Nel suo pallore c'era, adesso, un che di malsano, e gli occhi, sempre scintillanti, apparivano tuttavia di un colore torbido, come se ricevessero la loro luce non dalla mente, ma dai fuochi d'un sangue malato [...] Cio si doveva forse ai veleni dell'insonnia; ella dormiva poco e le sue veglie notturne erano, di più, agitate da non so quali angosce [...] Non credo che piangesse, ma, nella notte, [udivo] rauchi e profondi sospiri, o gemiti strani, quali di una donna orgogliosa che venga ferocemente percossa. [...] assorta nei suoi lamenti [...] spesso girava dolorosamente la testa sul guanciale, mantenendo, però, il corpo supino e immobile [...] Era sua nuova abitudine di consumare lunghe ore nella cameretta della nonna defunta, sul povero lettuccio fornito di un semplice materasso e di una coltre scolorita. La maggior parte del tempo, lo trascorrevva sveglia, senza leggere, né cucire, né occuparsi in nessun modo. [...] Torpida, esangue, ella fissava i grandi occhi cerchiati sui fiori della tappezzeria. <sup>115</sup> (p. 500-501)

---

<sup>115</sup> “Em sua palidez havia, agora, algo de doentio, e os olhos, sempre cintilantes, pareciam, contudo, ter uma cor turva, como se recebessem sua luz não da mente, porém dos fogos de um sangue doente [...] Isto talvez se devesse aos venenos da insônia; ela dormia pouco e suas vigílias noturnas, além do mais, eram agitadas por

Pouco tempo depois, no início da primavera, Anna voltou a sair e começou a ir passear pela parte antiga da cidade. Esses passeios lhe causavam enorme ansiedade e ela empalidecia já no momento em que costumava se arrumar para sair. Caminhava velozmente, sem parar, e seus passos denotavam algo de convulso. Certo dia, ela estacou na frente de uma pracinha circular e, os olhos fixos num palacete, antiga morada dos Cerentano, foi presa de grande comoção:

Le vidi montare alla fronte un rossore di sofferenza; e dopo ebbe una specie di singulto: non saprei dire se infantile risata di trionfo, o scossa di pianto nervoso. [...] Ella se ne stava ferma, e tutta tremante, un sorriso spaventato sui labbri; e teneva fisso uno sguardo temerario, quase allucinato [...] Trascorsero così alcuni minuti di quiete e di solitudine [...] Immobile all'imbocco della piazza, ella aveva adesso nella persona un'attitudine d'abbandono e di riposo. Riuniva placidamente sul grembo le mani [...] E negli occhi spalancati, che non lasciavano di mirar il palazzetto di fronte, le si era acceso un lagrimoso splendore. <sup>116</sup> (p. 537)

Repentinamente, sua tia Concetta e a filha Augusta saíram do palacete, ambas trajando luto, seguidas de uma empregada. Anna ficou pasma olhando os trajes das senhoras, assumiu por um instante uma expressão de dúvida e, então, uma cor terrosa invadiu-lhe o rosto e em seus olhos ardeu uma espécie de horror. Indagando do porteiro, descobriu que Concetta vestia o luto de seu filho Edoardo. Presa de terror, regressou para casa correndo, ofegante, e assim que chegou, se jogou sobre a cama:

---

não sei quais angústias [...] Não acho que chorasse, mas, à noite, [eu ouvia] suspiros roucos e profundos, ou estranhos gemidos, como de uma mulher orgulhosa que esteja sendo agredida ferozmente. [...] Absorta em suas lamentações [...] com frequência girava dolorosamente a cabeça sobre o travesseiro, mantendo, porém, o corpo ereto e imóvel [...] Adquiriu o novo costume de gastar longas horas no quartinho da avó falecida, sobre a pobre caminha guarnecida de um simples colchão e uma coberta descorada. Passava a maior parte do tempo acordada, sem ler, nem costurar, nem se ocupar de nenhuma maneira. [...] Entorpecida, exangue, ela mantinha os grandes olhos marcados por olheiras fixos sobre as flores do papel de parede.”

<sup>116</sup> “Vi subir-lhe às faces um rubor de sofrimento; e, depois, teve uma espécie de solução, não saberia dizer se era uma risada infantil de triunfo ou um ímpeto de choro nervoso. [...] Ela ficou parada e tremendo toda, com um sorriso assustado nos lábios; e mantinha o olhar temerário fixo, quase alucinado [...] Passaram-se assim alguns minutos de tranquilidade e solidão [...] Imóvel na abertura da praça, em sua pessoa se via, agora, uma atitude de abandono e de repouso. Juntava placidamente as mãos no colo [...] E um lacrimoso esplendor acendera-se em seus olhos arregalados, que não deixavam de mirar o palacete sua frente.”

Tutta in sudore, ella giaceva di traverso sulla coperta, coi denti che le battevano, e i grandi occhi aperti e impauriti. Il suo respiro affannoso si andava diradando; ma d'improvviso ella si drizzò a sedere sul letto e portando i due pugni alla bocca prese a gridare, con un accento isterico e selvaggio. <sup>117</sup> (p. 540)

No dia seguinte, depois de ter percorrido incessantemente o quarto de um lado para outro como uma fera enjaulada, ajoelhou-se como se fosse rezar, mas seu semblante raivoso e descomposto contrastava a atitude de seu corpo. De repente, ela exclamou:

Edoardo! Dove sei? Rispondimi, Edoardo mio. Vogliono farmi credere che tu non esisti [...] vogliono farmi credere che sei uno scheletro, m'hanno mandato a cercarti in mezzo alle croci. O amore mio, non sottometterti! Ricordati di Anna! Svegliami da questo sogno! <sup>118</sup> (p. 543-544)

E, tomando Elisa como testemunha, afirmou que queria vender sua alma ao demônio, em troca de poder acordar daquele pesadelo e reencontrar Edoardo. Naquele dia, retornaram ao palacete dos Cerentano e aguardaram. Ao sair de casa e se deparar com Anna, Concetta reconheceu-a imediatamente e, tratando-a com familiaridade, perguntou-lhe se ela tinha notícias dele, se ele lhe tinha escrito. Anna estremeceu, seu rosto ficou rubro, ela sorriu e murmurou que sim, que ele tinha escrito para ela. Ao ouvir que Anna não trouxera a carta consigo, a velha pareceu fixar sua atenção num pensamento qualquer e um clarão de razão atravessou seu olhar. Mas, como se esta luz fosse justamente a coisa mais temível, a filha de Concetta, Augusta, interveio e fez Anna prometer que lhe levaria no dia seguinte. “Allora, la speranza colorò di una tinta violacea le gote della vecchia, nel suo sguardo rifattosi incosciente splendette una disumana passione...” <sup>119</sup> (p. 549).

---

<sup>117</sup> “Toda suada, ela jazia de través sobre a colcha, com os dentes que batiam e os grandes olhos abertos e assustados. sua respiração ofegante ia se acalmando; mas, de repente, ela se ergueu, sentando-se na cama e, levando os dois punhos à boca, começou a gritar num tom histérico e selvagem.”

<sup>118</sup> “Edoardo! Onde você está? Responda-me, meu Edoardo. Querem me fazer crer que você não existe [...] querem me fazer crer que você é um esqueleto, mandaram-me procurá-lo no meio das cruzes. Meu amor, não se submeta! Lembre-se de Anna! Acorde-me deste sonho!”

<sup>119</sup> “Então, a esperança tingiu as faces da velha de uma cor violácea; em seu olhar, novamente inconsciente, brilhou uma paixão desumana...”

Augusta mandou a empregada explicar a Anna que Concetta não possuía mais consciência da realidade, e que, por caridade, ela deveria evitar, durante sua visita, qualquer discurso inoportuno ou imprudente e deveria se comportar de maneira a não estragar, ou melhor, a alimentar a ilusão da velha de que seu filho continuava vivo.

A partir daí, Anna se encarregaria de redigir tal correspondência e de lê-la para a tia.

Naquele dia, Anna passou a noite toda escrevendo, totalmente esquecida de si, como que em transe, sentada à mesinha no quarto da falecida avó Cesira. Traçava as letras vagorosamente, mas parecia que seu espírito corresse impetuosamente na frente e que ela devesse refreá-lo a duras penas. Com efeito, interrompia-se com um suspiro ou com um lamento de angústia reprimida e suas mãos tremiam terrivelmente.

Mentre scriveva, poi, le salivan dalla gola suoni rauchi, palpitanti, ch'io dapprima credetti dei singhiozzi; ma erano invece delle risa soffocate, come se le cose che scriveva le svegliassero un timido compiacimento. <sup>120</sup> (p. 556)

Ao terminar a carta, beijou sofregamente as folhas e, depois, continuou beijando as próprias mãos, alisando febrilmente seus braços com suas faces e murmurando: “É Anna, é sua Anna”, com os olhos radiantes.

Daí em diante, sempre acompanhada de Elisa, Anna, que outrora fora banida vergonhosa e sumariamente do palacete dos Cerentano, visitaria sua tia pelo menos duas vezes por semana, para lhe levar as falsas cartas do primo, escritas por si mesma durante as longas vigílias solitárias em que Francesco trabalhava nos trens noturnos.

Quando escrevia, as pupilas de Anna dilatavam-se, adquirindo um brilho extraordinário, seus lábios se entreabriam e se tingiam de vermelho, ao passo em que um rubor lhe subia às faces. Naqueles momentos, a pena deslizava rápida

---

<sup>120</sup> “Enquanto escrevia, então, subiam-lhe da garganta sons roucos, palpitanes, que inicialmente eu julguei serem soluços; porém, eram risadas sufocadas, como se as coisas que escrevia despertassem nela uma tímida satisfação.”

sobre o papel e se podia perceber que ela se encontrava muito longe do seu verdadeiro eu, perdida entre devaneios e lembranças. Frequentemente, lágrimas escorriam-lhe pelo rosto e ela interrompia sua tarefa para encobri-lo com as mãos, rindo loucamente, como se algo lhe causasse vergonha e, ao mesmo tempo, uma grande alegria. Entretanto, às vezes, essa espécie de êxtase se alternava bruscamente com súbitas e profundas tristezas e, então, ela se levantava à noite, irrequieta, revirando os olhos iracundos e marcados, e se encolhia no chão do quartinho da Cesira, o rosto macerado e pálido, debatendo-se em raivosos soluços estéreis.

Não obstante, Anna nunca se mostrava taciturna quando estavam de visita no palacete, a despeito das frequentes mudanças de humor de Concetta, que vivia perdida no tempo, confundindo o passado com o presente, ora falando como se seu filho fosse ainda criança, ora se referindo a ele como um belo jovem cobiçado pelas mulheres, ora mencionando detalhes de seu velório. Mas, dando mostra de grande persistência como nunca antes em sua vida, Anna procurava dominar sua índole soberba e rebelde, chegando a abrir mão de expressar suas próprias opiniões e aversões, sempre que corriam o risco de contrariar a pobre louca. Efetivamente, Anna, que sempre fora tão dura e obstinada com os outros, se mostrava doce e quase humilde diante de Concetta. Porém, na verdade, o que impelia Anna até o palacete de sua tia não era meramente um sentimento altruísta de compaixão. Sua paixão por Edoardo era demasiadamente exasperada para que pudesse guardá-la totalmente para si, sem confiá-la a alguém. Ela precisava de um público para dar rédea solta às suas fantasias com o primo e qual plateia melhor poderia encontrar que uma velha louca que nutria sistematicamente, como ela própria, a negação do destino de Edoardo? Involuntariamente, Concetta fornecia um motivo para a manutenção da correspondência com o primo – supostamente, o de manter a ilusão de que seu filho estava vivo – que satisfazia uma necessidade íntima de Anna, de criar uma relação imaginária e de se vangloriar do amor de um amante que já não existia e que, em vida, a havia repudiado.

Na realidade, o fato de ser destinatária das cartas lhe conferia um poder todo especial sobre Concetta: além de ter a satisfação de ser aceita para conviver na casa dos parentes nobres que a haviam odiado, repellido e humilhado, ela gozava de prestígio junto à tia por ser superior às outras pessoas, como “amante” do filho dileto. E se ela se rebaixava diante de Concetta ao se submeter aos humores da velha, carregava consigo seu amuleto, dentro da bolsa: e se sentia recompensada de qualquer mortificação ou desgosto no momento exato em que, extraída a última falsa carta de Edoardo, escrita para si mesma durante a noite, a lia em voz alta para a tia:

[...] e leggendole a Concetta godeva il piacere incantevole (non ultimo, certo, fra i piaceri dell'amore), di mostrare ad un'altra donna in qual misura lei, Anna, era amata. Or le lettere, per questo medesimo motivo, sembravan più adatte a provocare le gelosie di donna Concetta; ma la mente di costei non pareva discernere una precisa destinataria di quella corrispondenza. Solo in una maniera inconsequente e labile Concetta pareva rendersi conto che le parole capaci di deliziarla eran rivolte alla più detestata, alla più temuta delle sue rivali. [...] Obliando ogni discordia, e straniate da se stesse, Concetta ed Anna non eran più se non una doppia incarnazione della loro chimera unica. <sup>121</sup>(pp. 583-584)

Então, em que consistia o teor dessa correspondência, para que fosse capaz de apoderar-se do espírito de ambas as mulheres e escravizá-lo e, assim, sutilar a realidade?

Bem, do ponto de vista da caligrafia, a escrita dos dois primos era semelhante; entretanto, Anna, por jamais ter frequentado a escola e por ter sido sempre preguiçosa demais para aproveitar os ensinamentos da mãe professora, cometia muitos erros de ortografia e de sintaxe, e escrevia sem respeitar regra alguma de gramática, num estilo que, nos dizeres da narradora, imitava o dos

---

<sup>121</sup> “[...] e lendo-as para Concetta, gozava do prazer encantador (não inferior, decerto, entre os prazeres do amor) de mostrar a outra mulher em que medida ela, Anna, era amada. Mas as cartas, por este mesmo motivo, pareciam mais adequadas para provocar os ciúmes de dona Concetta; porém, a mente dela não parecia distinguir uma destinatária precisa daquela correspondência. Concetta só parecia se dar conta de uma maneira inconsequente e lábil de que as palavras capazes de deliciá-la eram dirigidas à mais detestada, à mais temida das suas rivais. [...] Olvidando todas as discórdias e alheadas de si mesmas, Concetta e Anna não formavam senão uma dupla encarnação de sua única quimera.”

romances de folhetim. Já no que tange a seu conteúdo, as cartas eram indubitavelmente o fruto de uma mente doentia e atormentada, entregue totalmente à amargura de uma paixão incondicional, porém não correspondida, uma espécie de válvula de escape para a angustiosa desilusão amorosa de sua autora.

Non si vergogna di mostrarsi maligno, dissoluto e perverso (non di rado argomenti crudeli, e perfino infami, vi son trattati con un tono che diremmo ingenuo se la parola non fosse fuor di luogo) [...] Il fatto è che questi saggi epistolari non soltanto mancano di bellezza e di allegria, ma, in più luoghi, sono espressione di bruttezza, malinconia e tetra crudeltà. Essi paiono uno scherno e un stravolgimento maligno e i loro argomenti sono, il più delle volte, quase un'amara, deforme contraffazione di tutto quanto fece sempre il piacere e la grazia degli amanti. Piuttosto che accordo e felicità, essi spirano quasi sempre martirio, mortificazione e castigo. <sup>122</sup> (p.591)

Muito embora o pretense primo declarasse à sua destinatária um amor desmesurado, todo o teor da correspondência levava a pensar que, na verdade, ele só gostava de si mesmo. Porém, contrariamente a Narciso, ele não se consumia na adoração de si mesmo, mas dela se alimentava. Ao invés de uma esposa, o que esse jovem Adônis desejava ter era uma sacerdotisa para adorá-lo e venerá-lo; uma mulher que o cultuasse como um ídolo e estivesse disposta a abdicar de si mesma e de tudo, até mesmo da própria vida, caso ele assim decidisse. E, para atrair sua vítima, ele não hesitava em lançar mão de corrupção, ostentando ouros, pedras preciosas e outros esplendores, aos quais sabia que Anna não era capaz de resistir. Em contrapartida, exortava a prima a acabar com tudo para se juntar a ele, queria induzi-la a se tornar sua igual, como se isto não equivallesse a morrer. Desafogando seu ciúme doentio, instigava Anna a todo tipo de danação, demandadas a título de provas de amor, como de se livrar do marido

---

<sup>122</sup> “Não se vergonha de mostrar-se maligno, dissoluto e perverso (não raro, argumentos cruéis, e até infames, são tratados ali com um tom que chamaríamos de ingênuo se esta expressão não estivesse inadequada) [...] O fato é que esses ensaios epistolares não somente carecem de beleza e de alegria, porém, em diversos trechos, são a expressão mesma de feiúra, malinconia e crueldade medonha. Eles parecem um escárnio e um desvirtuamento maligno e seus argumentos são, na maior parte das vezes, quase uma contrafação de tudo o que sempre caracterizou o prazer e a graça dos amantes. Ao invés de concordância e felicidade, eles inspiram quase sempre martírio, mortificação e castigo.”

ou de queimar seu próprio peito entre os dois seios com um ferro de frisar, para não mais poder usar vestidos decotados. Exigia dela sacrifícios bárbaros e cruéis como o de ferir a palma de sua mão e escrever o nome de ambos com seu sangue; ordenava-lhe longos jejuns, ou o corte de seus lindos cabelos como penitência para sabe-se lá quais ofensas.

Entretanto, em troca de tantas exigências, renúncias e sacrifícios, em momento algum o primo acenava com a vida desejável, o futuro radioso, ou a felicidade partilhada cuja miragem, poder-se-ia supor, lhe teria tornado fácil a conquista definitiva do coração da amada. Não, em toda correspondência, não há nem sombra de alusão a um idílio, à aspiração à plenitude da alma, à satisfação de desejos, sejam eles corporais ou espirituais. Ao invés disso, o primo traçava um porvir sombrio, uma existência a ser vivida nas trevas, na solidão e na clausura. Descrevemos anteriormente como Edoardo imaginava a residência do casal, quando falamos da abordagem ligeiramente sadomasoquista acenada em *M&S*.

Não obstante, com o prosseguir da correspondência, Anna ia transformando-se, tornando-se mais bonita do que já fora. Seu rosto adquiria frescor, suas faces pálidas tingiam-se levemente de vermelho e as íris cinzentas e reluzentes cercavam-se de um halo azulado, da cor do céu. Até mesmo seu modo de ser se modificara: seu rancor e o antigo desprezo que nutria pelos outros pareciam ter se dissolvido; ela ficara mais indulgente, ostentava quase alegria. Sua voz assumira um som palpitante, quente, sensível, com modulações doces. Ademais, ela parecia ansiosa para perdoar as culpas de todos e comunicar-se com todos, inclusive com os bichos, chegando a acariciar gatos na rua. Em relação a Elisa, demonstrava cumplicidade e indulgência, indo ao extremo de brincar com ela. Diante de Francesco, mostrava um distanciamento altivo e quase irônico, mas já não o ódio que sentia anteriormente. Sua aspereza costumeira transformara-se numa espécie de condescendência benevolente e distraída, como se ninguém pudesse alcançá-la ou prejudicá-la ali onde ela vivia em seu mundo imaginário, onde mantinha seu próprio tesouro, que ostentava como um certo privilégio oculto e invisível. Quando o marido falava com ela, o rosto de Anna

revelava um sorriso ambíguo, entre a indiferença e o espanto, parecido ao sorriso de uma morta.

A partir daí, entretanto, Anna começou a mudar também suas atitudes em relação a seus deveres domésticos. Deixava-se ficar na cama até tarde, descuidando da limpeza da casa e deixando até as compras ao encargo da filha. Não parecia possuir mais nenhum interesse, nem força, nem vontade, a não ser pela sua paixão secreta, e passava dias inteiros seminua, deitada sobre a cama desfeita, devaneando e sorrindo em sua sonolência, com os olhos bem abertos e úmidos, ansiando pelo cair da noite. Então,

[...] col buio, una vita violenta entrava in lei. Si sarebbe detto ch'ella personificava una forza intensa, a cui, come fiamme, si tendevano dalla penombra tutte le cose; ma nel tempo stesso si aveva il senso che, al pari d'una fragile corda vibrante, ella potesse spezzarsi ad ogni minuto. Diventava irrequeta, avventata, facile alla risa e al pianto; i suoi capelli, allorché si pettinava avanti di coricarsi, crepitavano sotto il pettine, dando un piccolo e fatuo sfavillio. <sup>123</sup> (p. 605)

Certa noite, Elisa foi acordada pelo pranto dorido e agudo de Anna, que, encorujada no chão ao lado da cama, segundo seu costume, invocava o nome do primo, e, acusando-o de atormentá-la, lhe pedia piedade e suplicava-o obstinadamente de materializar-se:

- lo credo in te! Credo in te! Credo che tu puoi tutto ciò che vuole il tuo capriccio! - Ella accusava il suo diletto perché, dopo aver avuto da lei tante prove di fede, non si manifestava ancora, e non le svelava la propria figura, finendo questa lunga attesa ch'ella non sopportava più. E poi, con accenti da strega, lo chiamava e lo richiamava per nome. [...] Ecco, ella era qui, lo aspettava: ch'egli si mostrasse, si mostrasse almeno per un minuto, magari sotto un aspetto fantastico, incorporeo, come un'allucinazione della vista! E se non voleva mostrarsi, le usasse la carità, allora, di toglierle il giusto uso dei sensi, così che i suoi propri nervi, e gli occhi e l'udito si

---

<sup>123</sup> “Com a escuridão, uma vida violenta entrava nela. Parecia que ela personificava uma força intensa para a qual todas as coisas tendiam, como chamas, vindo da penumbra; porém, ao mesmo tempo, tinha-se a impressão de que, como uma frágil corda vibrante, ela poderia quebrar-se a qualquer momento. Tornava-se irrequieta, arrojada, de riso e choro fácil; seus cabelos, quando ela se penteava antes de deitar-se, crepitavam sob o pente, emitindo uma cintilação ligeira e fátua.”

facesser gioco di lei, suscitandole apparizioni menzognere. Ella voleva esser l'ingannatrice di se stessa; e lusingarsi e innamorarsi d'una finzione, vaneggiando dietro le invenzioni della sua propria mente! Si, voleva credere al non vero ed esser cieca alla realtà che le era insopportabile nel suo squallore da quando lui l'aveva esaltata con la sua promessa!  
<sup>124</sup> (p. 605-606)

Naquele período, obedecendo às ordens do primo, Anna andara vagando pelos locais em que outrora haviam vivido seu romance e, em certos momentos, ela tivera a sensação de vê-lo, como uma miragem, numa ilusão tão real que correria ao seu encontro e quase pudera sentir o sabor de sua boca, a frescura de seu terno de linho e o som de sua voz. Essas quimeras convertiam-se em seu pior castigo, já que, ao se oferecer dessa maneira, na verdade, Edoardo se lhe negava. E isto a fazia recordar que a barreira que os separava era a atual diversidade de seus estados e que a existência de seu próprio corpo atuava como uma muralha a impedir-lhe de ver e tocar o amado; então, pedia forças e coragem para destruir esse derradeiro obstáculo sua união.

Foi então que Anna começou a sofrer bruscas e constantes mudanças de humor, passando de um estado de frenética agitação, em que ria sem nenhum motivo e demonstrava emotividade desproporcionada com as causas, para inesperados e violentos acessos de raiva, acompanhados de extenuantes crises de choro. Ora enternecia-se com fragmentos de canções cantarolados por passantes na rua, como se se tratasse de sinfonias maravilhosas, ora assustava-se desmesuradamente com o toque de uma campainha ou o bater de uma porta, ora ficava alerta, acreditando estar ouvindo vozes que a chamavam ou o barulho de passos subindo as escadas. O vício da iracúndia e os ataques de cólera

---

<sup>124</sup> “- Eu creio em você! Creio em você! Creio que você pode tudo o que seu capricho quiser! - Ela acusava seu dileto porque, depois de ter obtido dela tantas provas de fé, ele ainda não se manifestara e não lhe desvelara sua própria figura, terminando com esta longa espera que ela já não suportava mais. E depois, com entoações de bruxa, ela chamava-o e voltava a chamar pelo nome. [...] Então, ela estava aqui, esperando-o; que ele se mostrasse, se mostrasse pelo menos por um minuto, talvez sob um aspecto fantástico, incorpóreo, como uma alucinação da visão! E, se ele não quisesse se mostrar, então que lhe demonstrasse caridade, retirando-lhe a capacidade de usar corretamente os sentidos, de tal maneira que seus próprios nervos, bem como os olhos e os ouvidos, a enganassem, suscitando-lhe aparições falsas. Ela queria ser a enganadora de si mesma, e iludir-se e enamorar-se de uma ficção, delirando de acordo com as invenções da sua própria mente! Sim, ela queria crer no que não era verdade e estar cega para a realidade que lhe era insuportável em sua sordidez, desde que ele a exaltara com sua promessa!”

voltaram a perturbá-la e ela se irritava extremamente por um nada, especialmente contra Francesco. Durante as altercações que se seguiam, ela se deixava vencer frequentemente por um choro inconsolável, ao qual se abandonava com sofreguidão. Em outras ocasiões, provocava o marido com uma expressão despudorada.

Una compiacenza misteriosa apparve in ogni sua movenza, come se uno, invisibile a noi, fosse sempre là a sussurrarle nell'orecchio le lodi delle sue bellezze, e lei, costretta a tacere, per divieto, questo suo romanzo incantevole, godesse di lasciare, almeno, indovinare la sua gloria. Ogni suo gesto era un subdolo tradimento dei suoi segreti, e aludeva a chi sa quali peccati o trionfi. [...] Il suo fosco, ombroso pudore dinanzi a mio padre, parve d'improvviso caduto, ed ella non ebbe più alcun ritegno di spogliarsi e di acconciarsi in presenza di lui, ma anzi ostentava in questi atti una noncuranza provocatrice, e un languore maligno, quasi un piacere della spudoratezza [...] Ostentava sovente le sue bianchissime spalle, e il petto mezzo scoperto, con l'aria di dire a mio padre: 'Vedi quanto son bella. E sono amata. E ti odio.' E spesso prorrompeva senza ragione in risate morbide e squillanti [...] <sup>125</sup> (p. 610)

Certa noite, Anna propôs a Francesco saírem para dar uma volta pelo parque de diversões estabelecido na praça, levando consigo Elisa. É preciso que se diga que essa foi a única vez, na lembrança da narradora, que os três saíram juntos, já que Anna sempre demonstrara desprezar as diversões baratas e populares do bairro. Naquela noite, porém, parecia ser presa de uma exaltação que transfigurava todas as coisas a seu redor, encantando-a. Ela caminhava ereta e com um passo voluptuoso e inebriado, como se estivesse num baile, e sua beleza exaltada atraía os olhares dos transeúntes. No caminho de volta, Francesco apertou-lhe o braço e Anna, ao contrário do que teria feito

---

<sup>125</sup> “Uma misteriosa complacência apareceu em todas as suas expressões, como se alguém, invisível para nós, estivesse sempre sussurrando ao seu ouvido elogios sua formosura e ela, obrigada a calar-se, por uma questão de compostura, sobre esse seu romance encantador, se regozijasse em deixar pelo menos adivinhar sua glória. Cada gesto seu era uma tração astuciosa dos seus segredos e aludia a sabe-se lá quais pecados ou triunfos. [...] seu pudor triste e sombrio para com o meu pai pareceu ter se esvaecido repentinamente e ela não teve mais nenhuma reserva em desnudar-se e arrumar-se na presença dele; antes, ostentava nesses atos uma displicência provocadora e uma languidez maligna, quase como um prazer da desfaçatez [...] Ostentava frequentemente seus ombros alvíssimos e o peito meio descoberto, com o ar de dizer ao meu pai: ‘Veja quanto sou bela. E sou amada. E odeio você.’ E com frequência, prorrompia sem motivo em risadas lascivas e ressonantes [...]”

normalmente, não o repeliu, mas se apoiou ao seu ombro. Chegando em casa, abraçou-a e ela, com um movimento de abandono, fechou os olhos, acariciando seu rosto e seu pescoço. Então, Francesco lançou um breve grito de triunfo e arrastou Anna consigo para o quarto.

Anna passou o resto da noite acordada, sentada na cama ou em pé num canto do quarto, como se estivesse de castigo, pálida e com o semblante duro e severo, porém em silêncio. Evidentemente, contivera-se para que Francesco não a ouvisse chorar, pois, assim que este saiu para trabalhar, desatou num choro convulsivo, acompanhado de soluços pungentes, e refugiou-se no quatinho da Cesira, trancando a porta.

Di tanto in tanto, ella interrompeva i suoi singhiozzi e con una voce monotona, crudele, come recitando una perfida litania, si dava ad accusar se stessa, ripetendo in mille modi d'esser colpevole, d'esser indegna, di meritare ogni oltraggio e ogni castigo. Poi, come se le sue proprie accuse le dimostrassero con sempre maggiore istanza la gravità della sua colpa, di nuovo prorompeva nel suo pianto aspro e isterico, invocando il nome del cugino e scongiurandolo di non condannarla. [...] una cosa, mi apparve sicura: e cioè, che quella notte era stato commesso un affronto, e oltrepassato un limite che non si doveva varcare; e che Edoardo, il nostro nume, era offeso, il suo grazioso, incorporeo volto respingeva mia madre con atti di dolore e di sdegno, e le negava il perdono. <sup>126</sup> (p. 616-617)

Como ocorre frequentemente com os adultos que foram abusados durante a infância, Anna tendia a reproduzir o tratamento que recebera de Cesira, e, quando não ignorava totalmente Elisa, maltratava-a. Assim, quando Elisa, chorando assustada, bateu à porta do quatinho para consolar sua mãe e ser consolada por ela,

---

<sup>126</sup> “De vez em quando, ela interrompia os seus soluços e, com uma voz monótona e cruel, como quem recita uma pérfida ladainha, desandava a acusar a si mesma, repetindo, de mil maneiras diferentes, que era culpada, que era indigna, que merecia qualquer ultraje e qualquer castigo. Depois, como se suas próprias acusações lhe demonstrassem a gravidade de sua culpa com uma firmeza cada vez maior, ela voltava a prorromper num pranto ríspido e histérico, invocando o nome do primo e suplicando-o para não condená-la. [...] uma coisa me pareceu certa: a saber, de que naquela noite havia sido cometida uma afronta e que se tinha ultrapassado um limite que não se devia cruzar; e que Edoardo, o nosso nume, estava ofendido e que seu vulto gracioso e incorpóreo repelia mia mãe com atos de dor e de desdém, e negava-lhe o perdão.”

[...] udii mia madre balzare contro l'uscio e gridarmi di là da esso, con voce minacciosa e stridula: - Che fai qui? Via, tornatene a letto, vagabonda, intrigante. Non voglio più vederti, brutta genia dei De Salvi. Vattene, se non vuoi ch'io di rompa il viso! <sup>127</sup> (p. 617)

Na manhã seguinte, as belíssimas tranças de Anna haviam sido cortadas, dando lugar a mechas curtas, semeadas de cabelos brancos. Seu rosto estava descorado e, ostentando uma expressão maligna, em voz baixa e com acentos fanáticos, ela explicou a Elisa que o primo Ihe havia imposto certos sacrifícios para puni-la de suas culpas. E isto, porque efetivamente ela o traíra e profanara a relação, o noivado entre eles, encobrimdo-o de vergonha; e, agora, devia submeter-se a qualquer castigo que ele comandasse. As tranças deviam ser levadas para a casa de Concetta e expostas no quarto de Edoardo como oferta votiva, à guisa de humilhação, e ela devia se prostrar e beijar os pés da tia, confessando ser uma prostituta sem vergonha, e suplicar o perdão da velha. E, dizendo isto, ela chorava, ostentando, porém, ao invés de contrição, um ar de profunda exaltação. E acrescentou que o primo Ihe infligiria novas penitências, como a de dormir sozinha no quarto de Cesira, sem colchão nem travesseiro, sobre as ferragens expostas da cama.

Em relação a Francesco, Anna voltou a assumir a atitude fechada, áspera e contida dos piores tempos e declarou que o odiava. Ele respondeu que não se importava de ser odiado, mas que ela cometera um erro ao casar-se com ele, e que, sendo sua esposa, ele faria com ela o que bem entendesse, de acordo com seu direito. Essa reivindicação de seus direitos de esposo pareceu ser exatamente a deixa que ela esperava para explodir e cometer uma transgressão: “revelou” que já não era sua mulher, que amava outro a quem sempre amara desde que nascera.

- Tu non hai più diritti su di me [...] io t'ho sempre odiato, e ti sposai per necessità, ma ora nessuna cosa mi è più necessaria. Io sono in casa tua, si, è vero: ebbene, se vuoi,

---

<sup>127</sup> “ [...] ouvi minha mãe lançar-se contra a porta e gritar para mim pelo outro lado, com voz ameaçadora e estridente: - O quê está fazendo aqui? Vá, volte para a cama, vagabonda, intrigante. Não quero mais ver você, sua feia descendente dos De Salvi. Vá embora, se não quiser que eu quebre sua cara!”

scacciami, abbandonami sulla strada. Oppure vattene di qui, non curarti della mia sorte, ma lasciami, non accostarti a me. [...] Sbagliai sposandoti, è vero, ma adesso è finita. Voglio esser gettata sulla strada! La mia persona non t'appartiene, io non sono più tua moglie! [...] Ascolta quel che ti dico, e uccidimi pure se credi: io amo lui, lui è il mio marito, e il mio amante! <sup>128</sup> (p. 621-622)

Evidentemente, esta revelação fornece a medida exata do estado de ânimo provocador e da loucura de Anna. Uma confissão deste tipo seria inusitada até mesmo por parte de uma mulher adúltera; maior estranheza ainda causava na boca de alguém que se acusava de uma culpa que, do ponto de vista formal, não cometera. E, em meio a gargalhadas, ela repetia ao marido que ele devia matá-la por ela ter um amante, e demonstrava um terrível prazer em destacar esta palavra, que, a cada vez, causava um sobressalto em Francesco.

Por um lado, paradoxalmente, esta confissão ampliava o poder que ela tinha sobre o marido, já que lhe garantia a faculdade de espezinhá-lo e fazê-lo sofrer, inclusive como forma se vingar pelo ato sexual do qual se arrependera, muito embora a ele consentira. Por outro lado, o ciúme despertado em Francesco encarnava o espírito de Edoardo, e servia a Anna como genuína confirmação da existência de sua relação pecaminosa com o primo, que se transformava, assim, num amante vivo. Entretanto, é preciso salientar que, ao se proclamar adúltera, se quisesse, Anna poderia ter oferecido as cartas do primo como prova de seu romance, coisa que jamais fez, preferindo escondê-las zelosamente e alimentar a dúvida que torturava seu marido.

Outro aspecto importante é que Anna, a essa altura, já percebia seu próprio corpo como um empecilho à relação com o primo, uma barreira física que lhe impedia de unir-se a ele e consumir a paixão que a abrasava e, portanto, como um inimigo:

---

<sup>128</sup> “- Você não tem mais direitos sobre mim [...] eu sempre odiei você e casei com você por necessidade, mas agora nada mais me é necessário. Eu estou na sua casa, sim, é verdade; pois bem, se quiser, expulse-me, abandone-me na rua. Ou então, vá embora daqui, não ligue para a minha sorte, mas deixe-me, não encoste em mim. [...] Errei ao casar com você, é verdade, mas, agora, acabou-se. Quero ser atirada para a rua! Minha pessoa não lhe pertence, eu não sou mais sua mulher! [...] Ouça o que eu estou lhe dizendo, e mate-me, se achar por bem: eu amo a ele, ele é o meu marido e o meu amante!”

[...] ella non ignorava che solo una cosa, e cioè la diversità presente delle loro due persone, la separava ancora da Edoardo. Cio ch'ella doveva odiare, era il suo proprio corpo, giacché era questo il muro che le impediva di vedere e di toccare il cugino; e basterebbe distruggere questo solo ostacolo per unirsi a lui. In verità, ella odiava il proprio corpo ed era spesso tentata, come le suggeriva il suo angelo, di liberarsene con le proprie mani; ma era una vigliacca, le mancava la forza al momento della decisione.<sup>129</sup> (p. 607)

Nesse contexto, a confissão pode ser vista como uma tentativa de provocar Francesco a assassiná-la, transferindo para ele a responsabilidade de fazer aquilo que ela não possuía coragem suficiente para realizar: tirar-se a vida.

Mas a auto-acusação de Anna provocava em Francesco duas atitudes absolutamente contraditórias: Ora indignava-se, acusando-a de ser uma prostituta desavergonhada e insultando-a nos piores modos, e ameaçava trancafiá-la dentro de casa e matá-la; ora mudava de humor e encarniçava-se contra si mesmo, ultrajando-se com imprecizações grotescas e obscenas, e negava até mesmo a possibilidade de Anna ter cometido a falta de que se inculpava. Então, sentindo prazer pelas amargas consequências de suas declarações, Anna costumava provocá-lo chamando-o de velhaco e afirmava que o que lhe faltava não era a certeza da ofensa, mas a coragem de vingar-se pela sua desonra. E assumia um comportamento despudorado, como se estivesse fazendo propostas não de morte, mas de amor.

De uma maneira ou outra, Francesco, que sempre fora tão assíduo ao trabalho, faltava e deixava-se ficar em casa por dias a fio, transformando sua morada numa prisão familiar. Deu para falar sozinho a meia-voz, muito rápido, erguendo repentinamente o tom, irritado ou enfático, e em seu discurso incompreensível podia-se ouvir a entonação de perguntas e respostas, de tal maneira que parecia estar dialogando com alguém, muito embora não se ouvisse outra voz que não sua própria.

---

<sup>129</sup> “Ela não ignorava que somente uma coisa, isto é, a diversidade presente de suas duas pessoas, é que a separava ainda de Edoardo. O que ela devia odiar era seu próprio corpo, já que ele era a barreira que impedia-a de ver e de tocar o primo. E bastaria-lhe destruir este único obstáculo para unir-se a ele. Na verdade, ela odiava seu próprio corpo e frequentemente tinha a tentação de libertar-se dele com as próprias mãos, como seu anjo lhe sugeria; porém, ela era covarde, no momento decisivo, faltava-lhe a força de fazê-lo.”

Com algumas variantes, essa situação foi se arrastando até o dia 31 de julho, quando Francesco faleceu em consequência de ferimentos sofridos durante um acidente de trabalho, em que foi atropelado pelo trem postal em que trabalhava.

Naquele dia, ao regressar em casa após ter ido resolver assuntos relacionados com a morte do marido, Anna estava envelhecida e irreconhecível, seu aspecto físico passou a denotar a decadência de seu estado mental: estava ofegante, seu rosto e seus braços ostentavam uma palidez quase artificial, seus lábios descorados se entreabriam e os olhos se dilatavam numa expressão indefesa, repleta de horror e de medo.

Fra i ricci in disordine, le sue fattezze apparivan devastate, il naso affilato, cereo come quello d'una morta, le labbra rilasciate e anelanti. E gli occhi si dilatavano in una espressione indifesa, piena d'orrore e di paura. [...] il corpo di Anna, della piú bella fra tutte le donne, aveva in realtà perduto ogni avvenenza e, deformato dalla grassezza, invecchiato precocemente, non era altro che una rovina. [...] Un altro motivo di pietà fu il vedere [...] qua e là sul povero corpo delle piccole piaghe. Forse, per via che aveva dormito sui nudi ferri del letto, ubbidendo al voto fatto al Cugino; o forse per causa di qualche altra penitenza che s'era inflitta in onore di lui. <sup>130</sup> (p. 682-83)

Ao se deparar com Rosaria e descobrir que esta era amante de Francesco, Anna ouviu seu discurso – que parecia estranhamente ao que ela própria fizera à Cesira, quando da morte de seu pai - sem esboçar a menor reação.

[...] tu non mi conosci, già, ma io si, ti conosco, brutta assassina! Sei tu quella che ha ammazzato il mio Francesco! Si, mio, mio, non tuo! Tu non hai nessun diritto! Sei tu che l'hai fatto morire. S'egli fosse stato il mio sposo, non l'avrei mandato a dannarsi la vita sui treni giorno e notte. Lui si dannava per te, per farti vivere da signora, e tu, invece di gratitudine, gli portavi odio, lo scacciavi

---

<sup>130</sup> “Entre os caracóis em desalinho, seus traços pareciam devastados, o nariz adelgado, céreo como o de uma morta, os lábios frouxos e anelantes. E os olhos dilatavam-se numa expressão indefesa, cheia de horror e de medo. [...] na realidade, o corpo de Anna, da mais bela entre todas as mulheres, tinha perdido toda a formosura e, deformado pela obesidade, envelhecido precocemente, não era outra coisa senão uma ruína. [...] Outro motivo de piedade foi ver [...] pequenas chagas, aqui e acolá sobre o pobre corpo. Talvez, por ter dormido sobre as ferragens nuas da cama, obedecendo à promessa feita ao Primo; ou, talvez, por causa de outra penitência qualquer que ela tivesse se infligido em sua honra.”

come un appestato. E che cos'avevi per crederti da più di lui? [...] Tu avresti dovuto baciá-la terra por dove lui passava, che non lo ritroverai più un altro Francesco. Io le so, le so tutte as tuas cattiverias, perché, devias saperlo, *signora mia*, tuo marido veniva qui, fra estas braccias mie, a sfogare o coração! E io oggi sono a casa tua por dirtelo em faccia, sulla tua faccia senza fede né batismo, que tu l'hai fatto morire de veneno, l'hai voluto morto! E trionfa, adesso. Mas devrestis salire sulla forca, por o male que facestis...<sup>131</sup> (p. 682-3)

A esta altura, Rosaria interrompeu seu sermão, desarmada pela passividade da rival. De fato, esta última, parecendo retrair-se num isolamento feroz, com as pupilas ausentes fixadas numa visão solitária e medonha, começou a dizer, numa voz delgada e fria, contorcendo as mãos:

Si... è vero ... è vero ... sono stata io... l'ho assassinato ... sono un'assassina, è vero... E adesso son sola, ... son sola, non ho più marido, non ho più nessuno. Lui m'amava, lui solo m'amava, e io l'ho respinto per amare uno spettro. E adesso non ho più nessuno, son sola. Francesco! Francesco mio!<sup>132</sup> (p. 683)

E continuou a chamá-lo, até que uma vermelhidão malsã lhe subiu à face e sua mão que, minutos antes estava gelada, ficou ardente. Ao aproximar-se dela, Rosaria notou que estava com febre e, presa de um instinto de compaixão, ajudou-a a tirar a roupa e a deitar-se. Anna não tardou a mergulhar num estupor inconsciente, no qual começou a discursar incoerentemente de si, de Edoardo e de Augusta, demonstrando não reconhecer mais a si mesma e confundir sua própria identidade com a da tia Concetta. Como se se referisse a outra pessoa,

---

<sup>131</sup> “[...] Você não me conhece, pois é, mas eu sim que te conheço, sua assassina nojenta! Você foi quem matou o meu Francesco! Sim, meu, meu, não seu! Você não tem direito algum! Foi você que o fez morrer. Se ele tivesse sido meu esposo, eu não o teria mandado danar-se a vida nos três dias e noites. Ele danava-se por você, para fazer você viver como uma senhora, e você, ao invés de gratidão, tinha ódio por ele, fugia dele como se tivesse com peste. E o que você tinha para se achar melhor do que ele? [...] Você deveria ter beijado o chão por onde ele pisava; você não vai encontrar outro Francesco. Eu sei, sei de todas as suas maldades porque, você deve saber, *minha senhora*, seu marido vinha aqui, entre estes braços meus, para desafogar o coração! E hoje eu estou aqui em sua casa para dizer isto na sua cara, na sua cara sem fé nem piedade, que você o fez morrer de veneno, você queria que ele morresse! E, agora, triunfe. Mas você deveria ser enforcada, pelo mal que você fez...”

<sup>132</sup> “Sim ... é verdade ... é verdade ... fui eu ... eu o assassinei ... eu sou uma assassina, é verdade ... E, agora, estou sozinha, ... estou sozinha, não tenho mais marido, não tenho mais ninguém. Ele me amava, ele somente me amava, e eu o rechacei para amar um espectro. E, agora, não tenho mais ninguém, estou sozinha. Francesco! Meu Francesco!”

mencionava Anna Massia, ora exaltando-a, ora maldizendo-a. Passou a misturar os presentes com os ausentes, os vivos com os mortos; por fim, perdeu totalmente a noção do tempo e ignorava o lugar onde se encontrava. A agonia de Anna durou onze dias, durante os quais ela não cessou de delirar.

[...] né altro era il suo male, né d'altro essa moriva, che del suo delirio. In verità, il suo veleno mortale nasceva da quei medesimi, fantastici vapori donde prima, nelle nostre care veglie notturne, le fioriva l'idillio e l'estasi; e dei quali, simili ad astri melanconici nel loro alone, van cinti i principali personaggi della nostra dinastia. Donde nascevano, infatti, le smanie della lunatica Cesira? [...] E non furono quei vapori medesimi che, addensatisi, calarono un fitto riparo nero intorno alla dolorante Concetta? [...] quei vapori lunari ed erràtici sono i soli numi della mia epopea familiare, e Anna, la più bella, rimase fedele ad essi fino alla fine, e offerse la propria anima ad essi. <sup>133</sup> (p. 689)

Por fim, deitada em seu leito de morte, mesmo estando consciente de que o fim se aproximava, a infeliz não perdeu a derradeira oportunidade de vexar sua filha, única pessoa no mundo a amá-la incondicionalmente ainda e, em meio a um ataque de riso nada lisonjeador, pronunciou diversas vezes o nome de Elisa, como se se tratasse da mais cômica das personagens; depois, apertou fugazmente sua mão, dando mostras de tê-la reconhecido.

Somente então, sucumbindo à armadilha do pesadelo que ela mesma havia inventado como forma de tornar sua vida mais suportável e lhe conferir algum conteúdo, morreu como um verdadeiro trapo humano, o corpo deformado, coberto de chagas. Esperemos que seu espírito atormentado tenha enfim podido encontrar refrigério.

---

<sup>133</sup> “[...] nem outro era seu mal, nem de outra coisa ela morria, que de seu delírio. Na verdade, seu veneno mortal nascia daqueles mesmos vapores fantásticos de onde, antes, durante as nossas queridas vigílias noturnas, florescia para ela o idílio e o êxtase; e dos quais, tais como astros melancólicos em seu halo, estão cercados as principais personagens da nossa dinastia. De onde provinham, com efeito, as aflições da lunática Cesira? [...] E não foram esses mesmos vapores que, tendo se adensado, lançaram um espesso refúgio negro em torno da dolente Concetta? [...] aqueles vapores lunares e erráticos são os únicos gênios da minha epopéia familiar, e Anna, a mais bela, permaneceu-lhes fiel até o fim e ofereceu-lhes a própria alma.”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos observar, o Novecentos caracterizou-se pela mudança no modo de perceber o mundo, capitaneada pelo avanço das ciências sociais e humanas e, sobretudo, da psicanálise. Efetivamente, os novos instrumentos epistemológicos que começaram a ser disponibilizados então foram utilizados para questionar os conhecimentos produzidos pelas gerações precedentes e estabelecer novos sistemas perceptivos, que implicaram a ruptura do universo cognitivo vigente. Isto colocou em crise as certezas que haviam embalado a tradição consolidada anteriormente, resultando num novo universo embasado numa nova visão do mundo. Como um novo modo de perceber a realidade se traduz necessariamente numa nova maneira de representar essa realidade e as experiências literárias são formas de conhecimento do mundo, a literatura não podia ficar de fora dessa verdadeira reviravolta cognitiva: assim, neste campo, também, a regra passou a ser a experimentação de novas formas e de novos valores linguísticos e estilísticos, dentre os quais podemos destacar a consolidação do romance, gênero até então considerado menor e que passou a ser identificado com a literatura moderna.

Neste contexto, extrapolando a prática adotada por de Pasolini em seu ofício de crítico e alicerçando-nos na afirmação de Garboli de que a Morante “não deixa transparecer modelos”, tendo “nascido de si mesma”, afirmamos que, embora não tenha sido compreendida e, portanto, ainda não tenha sido incluída no cânone novecentista, Elsa Morante merece ser considerada um novo paradigma para sua época. E isto, porque a obra em tela foi elaborada sob o marco da inovação e da ruptura dentro da própria ruptura configurada pelo neorrealismo diante da tradição literária. Com efeito, com *Menzogna e sortilegio*, ao retomar paradoxalmente o modelo do romance histórico e desestruturá-lo sistemática e deliberadamente pelo lado de dentro, a romancista abriu uma dimensão inteiramente nova na discussão das formas literárias, demonstrando

que os gêneros literários não podem ser definidos inteiramente pela forma que adotam.

Dentre os mecanismos inovadores empregados pela genial romancista para conseguir realizar seu intento, podemos destacar, como vimos, a convivência de gêneros literários distintos e não compatíveis com a rígida estrutura do romance histórico, a manipulação sistemática do tempo e do espaço, a elaboração do seu romance como um quebra-cabeça, e a construção das suas personagens sob a ótica da polifonia e do dialogismo. Ocorre que esta teoria começou a ser elaborada na Rússia por Bakhtin a partir de sua tese de doutorado “Problemas da obra de Dostoievski”, defendida em 1929 e que foi publicada pela primeira vez em 1941. Somente em 1963, este trabalho seria ampliado e revisado para uma segunda edição, em Moscou, sob o título *Problemas da poética de Dostoievski*. Isto prova que, embora seguramente Elsa Morante tivesse lido Dostoievski, ela certamente não poderia ter tomado conhecimento das teorias de Bakhtin.

Devido ao tempo limitado de que dispúnhamos para elaborar a presente Dissertação, imposto principalmente pelo compromisso assumido, ao sermos agraciados por uma bolsa do CNPq, de concluirmos a pesquisa em 24 meses, e em virtude de estarmos trilhando um caminho ainda totalmente inédito e, portanto, bastante laborioso, alguns aspectos fundamentais da obra não puderam ser aprofundados e outros, lamentavelmente, nem sequer foram abordados.

Assim, em *Menzogna e sortilegio*, observamos que, além de se pautar pelo diálogo e pela interação entre as diferentes consciências-personagens, Elsa Morante gera uma pluralidade de dimensões ou planos de uma mesma personagem, como se fossem máscaras às quais correspondem diferentes níveis de discurso, sendo que esses planos comportam, pelo menos, a autoconsciência da personagem, a imagem que cada personagem projeta de si (ou pensa projetar de si) em cada uma das outras personagens e a imagem que cada uma dessas outras consciências-personagens tem efetivamente dela, e que, logicamente, na maior parte das vezes não coincidem. Ou seja, a romancista adota recortes contraditórios que partem dos pontos de vista de outras personagens. Nunca é

demais salientar que a justaposição destas várias dimensões revela muitas contradições, de cunho social, cultural e ideológico, que também são um aspecto interessante e fundamental da obra, e que nos remetem aos questionamentos existenciais do Moscarda de Pirandello, em *Uno, nessuno e centomila*. Seguindo esta linha, ainda seria preciso caracterizar os planos narrativos do romance *Menzogna e sortilegio* de Elsa Morante a partir do conceito de simulacro, tal como foi retomado da antiguidade e atualizado por Pirandello, e estudar a construção e articulação do conflito gerado pela superposição, justaposição ou interseção dos vários níveis autônomos de realidade, tomando como base *L'umorismo*.

Outro aspecto de *Menzogna e sortilegio* que observamos durante nossa pesquisa e carece ser aprofundado é que, além dos planos correspondentes às várias personagens, existem na estrutura da obra vários níveis diferentes, que se sobrepõem como camadas arqueológicas. No que diz respeito à manipulação do tempo, por exemplo, verificamos que num “micronível”, somos sempre confrontados com o tempo psíquico das personagens, que se dilata e se contrai de acordo com seu estado de espírito. No macro, há a questão do romance não fornecer nenhum referencial histórico concreto, de não ser situado em nenhum tempo “fixo”. Ainda existe, contudo, um plano acima disso, por assim dizer “exterior” à obra, que é a falsa retomada do modelo oitocentista pela escritora.

Este jogo de espelhos verificado entre os vários níveis de um mesmo aspecto também pode ser aplicado à polifonia. No que tange ao micronível, isto é, ao dos personagens, mostramos a atitude dialógica adotada por Elsa Morante em sua construção, que resultou numa população de consciências com vozes autônomas e independentes umas das outras e inseridas cada uma em seu próprio universo, e que não constituem um pedaço do universo da autora. Pelos motivos expostos acima, não tivemos condições de verificar de que modo a polifonia se realiza no macronível e no plano exterior à obra, lacunas graves que será preciso preencher oportunamente. Para tanto, seria possível adotar, à guisa de bússola, a linha desenvolvida por Bakhtin em seus estudos sobre a polifonia na obra de Dostoievski e os trabalhos posteriores de Caryl Emerson sobre polifonia no primeiro caso, e a linha da intertextualidade desenvolvida por Julia Kristeva e

Laurent Jenny, respectivamente em *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*, e *Estratégia da forma*.

Outros possíveis estudos incluem: a incidência do fantástico em *Menzogna e sortilegio*; a adoção do enfoque psicanalítico; e o tratamento do espaço.

Também é absolutamente imprescindível proceder a uma tradução da obra em português, para preencher a lacuna existente no universo dos leitores de língua portuguesa.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. **La poétique de Dostoievski**. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BERARDINELLI, Alfonso. **Tra il libro e la vita**. Situazioni della letteratura contemporanea. Turim: Bollati Boringhieri, 1990.

BERARDINELLI, Alfonso. **Não incentivem o romance e outros ensaios**. São Paulo: Nova Alexandria / Humanitas Editorial, 2007.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (organização). **Bakhtin. Conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

CALVINO, Italo. **Perché leggere i classici**. Milão: Mondadori, 1981.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 6ª ed., 1981.

CECCHI, Emilio. **Di giorno in giorno**. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954). Milão: Aldo Garzanti Editore, 1977.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Primeira reimp. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CORBIN, Alain et al. **História do corpo: da Revolução à Grande Guerra**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

DISTANTE, Carmelo e SIMONETTI, Flora. **Antologia della letteratura italiana**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2008.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

EMERSON, Caryl. **Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Editora DIFEL, 2003.

FERRUCCI, Carlo. **La letteratura dell'utopia**. Sociologia del romanzo contemporaneo. Milão: Mursia, 1984.

GARBOLI, Cesare. "Introduzione". In: MORANTE, Elsa. **Menzogna e sortilegio**. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1994.

\_\_\_\_\_. **La stanza separata**. Milão: Libri Scheiwiller, 2008.

LAVAGETTO, Mario. **La cicatrice di Montaigne**. Sulla bugia in letteratura. Turim: Einaudi, 1992.

\_\_\_\_\_. **Freud, la letteratura e altro**. Turim: Einaudi, 1985.

MANGANELLI, Giorgio. **La letteratura come menzogna**. Milão: Adelphi Edizioni, 1985.

MARINI, Marcelle. A crítica psicanalítica. In: BERGEZ, Daniel, et al. **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MORANTE, Elsa. **Menzogna e sortilegio**. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1994.

PASOLINI, Pier Paolo. **Descrizioni di descrizioni**. A cura di Graziella Chiaricossi. Milão: Garzanti Editore, 2006.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Editora Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo 1. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1994.

ROSA, Alberto Asor. I fondamenti epistemologici della letteratura italiana del Novecento. In: ROSA, Alberto Asor. **Letteratura italiana del novecento**. Bilancio di un secolo. Turim: Einaudi, 2000.

SEGRE, Cesare. **Tempo di bilanci**. La fine del Novecento. Turim: Einaudi, 2005.

SGORLON, Carlo. **Invito alla lettura di Elsa Morante**. Milão: Ugo Mursia Editore, 1972.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 2007.

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

ZANCAN, Marina. Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura. In: ROSA, Alberto Asor. **Letteratura italiana del novecento**. Bilancio di un secolo. Turim: Einaudi, 2000.

ZINGARELLI, Nicola. **Vocabolario della lingua italiana**. Bolonha: Zanichelli Editore, 2007.

**Sites visitados:**

<http://www.emsf.rai.it/interviste/interviste.asp?d=499> - Entrevista com Alberto Asor Rosa. Data do download: 19.07.08.

[www.italica.rai.it/index.php?categoria=biografie&scheda=elsa\\_morante](http://www.italica.rai.it/index.php?categoria=biografie&scheda=elsa_morante)  
data do acesso: 16.11.07

[www.italialibri.net/autori/morantee.html](http://www.italialibri.net/autori/morantee.html)  
data de acesso: 16.11.07

**ANEXO – Brevíssima biografia de Elsa Morante**

Elsa Morante nasceu em 18 de agosto de 1912, em Roma, fruto de uma relação extraconjugal de Irma Poggibonsi, professora elementar, com Francesco Lo Monaco. Não obstante, foi criada na casa de Augusto Morante, marido de Irma e professor num reformatório para menores, que a registrou. Ao terminar o colégio, saiu da casa de seus pais e passou a viver sozinha, sustentando-se com aulas particulares de italiano e latim e com colaborações sistemáticas em jornais e revistas, entre outros, *I diritti della scuola*, *Il meridiano di Roma*, *Il popolo di Roma*, *Oggi*, *Il selvaggio* e *Il corriere dei Piccoli*. Entretanto, a falta de meios financeiros obrigou-a a abandonar logo a faculdade de letras. Mais tarde, parte da sua vasta produção “jornalística” seria reunida no livro *Il gioco segreto*, publicado em 1941.

Elsa começou a escrever seu primeiro romance, *Menzogna e sortilegio*, em 1943, interrompendo-o para seguir seu marido, Alberto Moravia - com quem se casara em 1941 -, no exílio, nas montanhas de Fondi, na Ciociaria, ao qual fora condenado por antifascismo. *Menzogna e sortilegio* foi publicado somente em 1948, chamando a atenção geral e valendo-lhe o prêmio Viareggio. Nele, a Morante se afastou nitidamente do modelo neo-realista vigente na época e marcou sua predileção pelo mágico e pelo fantástico, que ela aliou a uma profunda imaginação.

A partir daí, com a melhora de sua situação econômica, Morante cessou sua colaboração com a mídia impressa e passou a produzir somente livros; sua atividade literária não mais conservou o aspecto da rapidez e da fluidez característico dos seus anos de formação, cedendo lugar a uma romancista minuciosa, atenta à menor palavra e incansável revisora de seus próprios textos.

Até o fim da vida – morreu de infarto em 1985 – Elsa publicaria outros três romances, *L'isola di Arturo*, com o qual ganhou o prêmio Strega em 1957, *La Storia* (1974) e *Aracoeli* (1982), que lhe valeria o prêmio Médici de 1984, além de poesias (*Alibi* – de 1958 e *Il mondo salvato dai ragazzini* – de 1968) e contos (*Lo scialle andaluso* – 1963), bem como as dolorosas e torturadas páginas de sua “autobiografia profissional”, intitulada *Pro o contro la bomba atômica*, de 1965.

# 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](#)