



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

SÉRGIO GABRIEL MUKNICKA

**A PERSONAGEM FEMININA EM CONTOS DE
ALBERTO MORAVIA:**
Il paradiso e Boh

ARARAQUARA – SP
2017

SÉRGIO GABRIEL MUKNICKA

**A PERSONAGEM FEMININA EM CONTOS DE
ALBERTO MORA VIA:**
Il paradiso e Boh

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Claudia Fernanda de Campos Mauro
Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – SP
2017

Muknicka, Sergio
A personagem feminina em contos de Alberto
Moravia: Il paradiso e Boh / Sergio Muknicka – 2017
133 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Claudia Fernanda de Campos Mauro

1. Literatura italiana. 2. Moravia, Alberto. 3.
Narrativa. 4. Conto. 5. Personagem feminina. I.
Título.

SÉRGIO GABRIEL MUKNICKA

A PERSONAGEM FEMININA EM CONTOS DE ALBERTO MORAVIA:

Il paradiso e Boh

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cláudia Fernanda de Campos Mauro

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 26/05/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof.^a Dr.^a Cláudia Fernanda de Campos Mauro
UNESP/Araraquara – SP

Membro Titular: Prof. Dr. Ivair Carlos Castelan
UNESP/Araraquara – SP

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Fernanda Aquino Sylvestre
Universidade Federal de Uberlândia – MG

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Àqueles que já foram salvos duma selva escura por um pouco de *virtute e canoscenza*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu pai, à minha mãe, às minhas irmãs e a meu cunhado por terem sempre tomado conta de mim, fazendo com que eu me sentisse amado e protegido, podendo dar o melhor de mim, pelo menos em alguns momentos.

Agradeço aos meus amigos em especial àqueles que, entre copos, conversas e cigarros, dispuseram-se tão diligentemente a auxiliar-me; ajudando-me a burilar as arestas do trabalho e a enriquecer meus conteúdos.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Cláudia Fernanda de Campos Mauro, minha orientadora, pelo longo caminho juntos e por todo o processo de orientação.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Maria Célia de M. Leonel pela leitura acurada e pelos valiosos conselhos ao longo da escrita de parte deste trabalho.

Agradeço ao Prof. Dr. Ivair C. Castelan, à Prof.^a Dr.^a Silvia T. Zangrandi e à Prof.^a Dr.^a Fernanda A. Sylvestre pelas profícuas contribuições tanto por meio de suas leituras e comentários acerca do texto quanto pelas relevantes indicações bibliográficas.

Agradeço, também, a meus professores da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, uma vez que contribuíram imensamente para minha formação.

Agradeço, por fim, à CAPES pelo apoio financeiro, sem o qual a conclusão desta pesquisa teria sido impossível.

La preda che si morde
la coda...

La preda
che in vortice si fa preda
di sé...

La preda àtona
e instabile...

La preda
che sull'acqua friabile
del monte (sulla parete
incrinata del lago) esplose
vitrea nell'occhio e – nera –
rende cieca la mira...

La preda che si aggira
nel vacuo...

La pantera
nebulosa (*felis
nebulosa*), che attira
chi la respinge, e azzera
chi la sfida...

La preda
monstruosa...

La preda
che in continuo suicida
in continuo colpisce
(fallisce) la sua ombra...

La preda
(un letame? una rosa?)
che tutti abbiamo in petto, e
nemmeno
le febbri di dicembre (i campi
morti d'agosto) portano
sotto tiro...

La preda
evanescente...

La preda
mansueta e atroce
(vivida!) che nelle ore
del profitto (nelle ore
della perdita) appare
(s'inselva) nella nostra voce.

(CAPRONI, Giorgio)

RESUMO

Este estudo tem por finalidade analisar a personagem feminina em contos dos livros *Il paradiso* (1970) e *Boh* (1976) do autor italiano Alberto Moravia (1907-1990), escritor romano que concebeu sua obra tanto em prosa (contos, novelas e romances) como em peças de teatro e em roteiros cinematográficos. Ademais, outro objetivo precípua da pesquisa foi a tradução na íntegra de treze contos destas coletâneas, porquanto não há traduções para o português brasileiros deste *corpus*. Como embasamento teórico, utilizaram-se as questões convocadas por Gérard Genette em *Discours du récit* (2007), por Lilia Croceni em *La donna nella narrativa de A. Moravia* (1964) e por Antonio Candido em *A personagem de ficção* (1987). É imprescindível ressaltar que, em todos os contos, as personagens femininas são narradoras autodieéticas (GENETTE, 1972). Estas obras foram escolhidas, pois seus contos trazem à tona questões fulcrais no que diz respeito à poética moraviana. Como exemplo, pode-se citar a lassitude do indivíduo frente à realidade vivida, o corpo como mercadoria e objeto de consumo, o fetichismo de objetos, a hipocrisia social, o sexo, a revolta e a angústia existencial. As personagens protagonistas dos contos escolhidos debatem-se até o último momento para tentar lidar com as situações intrincadas de suas vidas. Entretanto, ao fim e ao cabo, tudo é reduzido a uma visão de mundo apática e desencantada. Por meio da convencionalização (CANDIDO, 1987), Moravia conseguiu expor a psicologia nevrótica de suas protagonistas, retratando-as como figuras cínicas e distantes. A linguagem, simples e desprovida de ornamentos tanto linguísticos quanto estruturais, é reflexo disso. Acredita-se, todavia, que o tom de oralidade, às vezes bastante marcado nos contos, pode ser lido como a confissão elegíaca dessas personagens que desfrutam da posição privilegiada – embora não totalmente confiável – dum narrador autodieético que, por meio da focalização interna fixa (GENETTE, 1972), pode ficcionalizar à vontade suas histórias por meio do discurso em primeira pessoa. Ressalta-se que o uso desse recurso faz com que toda a narração fique subordinada à visão do próprio narrador. Ao longo das narrativas, observou-se que o autor transferiu seu pensamento intelectual para a personagem feminina (MAURO *apud* ASOR ROSA, 2001) que, refletindo sobre si mesma, lucubra acerca das mazelas da existência humana. Diferentemente das personagens de obras de fôlego do autor, como Mariagrazia de *Gli indifferenti* (1929) ou Cecilia de *La noia* (1960), as personagens destes contos não mais aparecem para dar apoio à figura do intelectual masculino, mas fazem-se ouvir por meio de suas próprias narrações, expondo seus dramas de forma bastante teatralizada.

Palavras-chave: Literatura italiana. Alberto Moravia. Narrativa. Conto. Personagem feminina.

RIASSUNTO

Questo studio si pone l'obiettivo di fare un'analisi dei personaggi femminili nei racconti dei libri *Il paradiso* (1970) e *Boh* (1976) dello scrittore italiano Alberto Moravia (1907-1990), artista romano che ha concepito la sua opera sia in prosa (racconti, romanzi brevi e romanzi lunghi) sia in opere teatrali e sceneggiature. Inoltre, un altro obiettivo primario dello studio era la traduzione complessiva di tredici racconti di queste collane; poiché non ci sono traduzioni in portoghese brasiliano di questo *corpus*. Come base teorica, sono stati utilizzati, tra altri testi, il *Discours du récit* (2007) da Gérard Genette, *La donna nella narrazione di A. Moravia* (1964) da Lilia Crocenzi e da Antonio Candido *A personagem de ficção* (1987). È essenziale notare che, in tutti i racconti, i personaggi femminili sono narratori autodiegetici (GENETTE, 1972). Queste collane sono state scelte perché i loro racconti suscitano questioni prementi per quanto riguarda la poetica dell'opera moraviana. Ad esempio, si può citare la stanchezza dell'individuo di fronte alla realtà, il corpo ridotto ad oggetto da consumazione, il feticismo degli oggetti, l'ipocrisia sociale, il sesso, la rivolta e l'angoscia esistenziale. Le protagoniste dei racconti scelti lottano fino all'ultimo momento per cercare di affrontare le situazioni intricate della loro vita. Benché luttino, tutto è ridotto alla fine ad una visione svogliata e disincantata del mondo. Attraverso il concetto di *convencionalização* (CANDIDO, 1987), Moravia riuscì ad esporre la psicologia nevrotica delle sue protagoniste, rappresentandole come donne ciniche e distanti. La lingua, "l'italiano moraviano" dell'uso medio, è un riflesso di questo. Nonostante ci si parli in un linguaggio semplice e privo degli ornamenti siano al livello linguistico che al livello strutturale, si vuole considerare il tono dell'oralità, talvolta piuttosto marcato nei racconti, come una confessione elegiaca di questi personaggi che sfruttano la posizione privilegiata – anche se non totalmente affidabile – di un narratore in prima persona il quale, attraverso la focalizzazione interna (GENETTE, 1972), può favoleggiare quanto ne vuole su dei suoi intrecci. Si deve anche sottolineare che l'uso di questa tecnica narrativa sottomette l'intera narrazione alla visione del narratore. È stato osservato che l'autore ha trasferito, in queste opere, il suo pensiero intellettuale al personaggio femminile (MAURO *apud* ASOR ROSA, 2001) che, riflettendo su se stesso, ragiona sui mali dell'esistenza umana. Diversi dai personaggi di opere già consacrate dell'autore, come la Mariagrazia de *Gli indifferenti* (1929) o la Cecilia de *La noia* (1960), i personaggi di questi racconti non si prestano più a sostenere la figura del intellettuale maschile, ma si fanno sentire attraverso le proprie narrazioni, esponendo i loro drammi con atteggiamenti piuttosto teatrali.

Parole chiave: Letteratura italiana. Alberto Moravia. Narrativa. Racconto. Personaggio femminile.

ABSTRACT

This study consists of an analysis of the female character in a few short-stories from the books *Il paradiso* (1970) and *Boh* (1976) by the Italian writer Alberto Moravia (1907-1990), who conceived his work both in prose (short-stories, novellas and novels) as in plays and film scripts. Furthermore, another primary objective of the research was the complete translation of thirteen short stories from these books, inasmuch as there are no Brazilian Portuguese translations of this *corpus*. As theoretical bases, it was used Gérard Genette's *Discours du récit* (2007), Lilia Crocenzi's *La donna nella narrativa A. Moravia* (1964) and Antonio Candido's *A personagem de ficção* (1987). It is essential to emphasize that in all the short-stories the female characters are homo-diegetic narrators (Genette, 1972). These books were chosen because their stories shed light on some key themes regarding Moravia's poetics. For instance, most of stories contain thematic cores as the lassitude of the individual towards reality, the body seen as a product and an object of consumption, fetishism, social hypocrisy, sex, anger and angst. The protagonists struggle until the last moment trying to deal with the intricate situations of their lives. Nonetheless, at the end of the day, everything is reduced to a vision of an apathetic and disenchanting world. Through *convencionalização* (CANDIDO, 1987), Moravia could expose the neurotic psychology of his protagonists, portraying them as cynical and distant women. The simple structured language, nearly deprived of ornaments, also reflects this distance. It is believed, notwithstanding, that the oral tone, sometimes rather prominent in some of the short-stories can be understood as the elegiac confessions of these characters who enjoy the privileged position of homo-diegetic narrators who, through an internally focalized perspective (Genette, 1972), can fictionalize at will their stories. It is noteworthy that the use of this narrative technique provides the reader only with the narrator's own point of view. Besides, it was also observed that Moravia transferred his intellectual thought to the female characters (MAURO *apud* ASOR ROSA, 2001) who, thinking of themselves, ponder about their existences. Unlike other Moravian characters, such as Mariagrazia from *Gli indifferenti* (1929) or Cecilia from *La noia* (1960), these paper-women no longer seem to support the male intellectual figure. On the contrary, they make themselves heard through their own stories, exposing their dramas with a great amount of theatricality.

Keywords: Italian literature. Alberto Moravia. Narrative. Short-story. Female character.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – Alberto Moravia: para uma poética no feminino	12
CAPÍTULO II – <i>Il paradiso</i> (1970): um passeio pelo carrossel de espelhos	16
O duplo especular	16
A mulher destrinchada.....	24
A cisão da existência	31
“Vendida e comprada”.....	36
“Cinzeiro”	43
“A orgia”.....	47
“Os consumos”	51
“Os produtos”	55
“Viva Verdi”	59
CAPÍTULO III – <i>Boh</i> (1976): uma estética do mascaramento	63
A ação da linguagem	63
A lassitude do indivíduo	66
<i>Gli indifferenti</i> como matriz temática do desdobramento da personagem	73
“Temporal e raio”	76
“A vida às costas”	81
“Falar para viver”	85
“O supercorpo”	90
“Uma mulher bastante comum”	95
“A coisa mais terrível da vida”	100
“O corpo de bronze”	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	119
APÊNDICES – TABELAS	121
APÊNDICE A – Conteúdos relativos ao volume de contos <i>Il paradiso</i> (1970)	122
APÊNDICE B – Conteúdos relativos ao volume de contos <i>Boh</i> (1976).....	123
ANEXOS – IMAGENS	124

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado é composta por três capítulos, um apêndice e um anexo. Neste estudo, propusemo-nos tanto a uma investigação sobre as personagens femininas dos livros de contos *Il paradiso* (1970) e *Boh* (1976) do escritor italiano Alberto Moravia (1907-1990) como a tradução – inédita e integral – de treze contos destas duas obras.

Com esta pesquisa, almejamos verificar primeiramente como se deu a construção do narrador presente nos contos de *Il paradiso* (1970) e *Boh* (1976), para que pudéssemos, então, elaborar um perfil da figura feminina concebida por Moravia nestas obras. Segundamente, esperamos, por meio de nossa tradução, dar ao leitor brasileiro acesso a uma pequena amostra deste material literário tão rico, que é a produção contística moraviana da década de 70.

Cabe ressaltar, antes de qualquer coisa, que estas duas coletâneas, juntamente com *Un'altra vita* (1973), são obras pouco estudadas pela crítica especializada e compõem, como, apropriadamente, ressaltado por Mascaretti (2007, p. 5), uma “trilogia no feminino”.

Ressaltamos, ainda, que, apesar de a teórica referir-se a esse vultoso *corpus* como “trilogia”, a coletânea *Un'altra vita* (1973) não fez parte integrante da pesquisa. Caso fosse incluída, não haveria tempo suficiente nem para uma análise cuidada nem, quiçá, para a tradução dos contos mais interessantes. Contudo, é relevante salientar que a leitura deste volume foi levada em consideração ao procedermos com as análises e traduções dos contos pertencentes aos livros escolhidos.

Devido, outrossim, à extensão destes dois volumes, *Il paradiso* (1970) com trinta e quatro contos e *Boh* (1976) com trinta, propôs-se novamente um recorte. Em consequência disto, os contos a serem trabalhados especificamente neste trabalho são: “Venduta e comprata”, “Portacenera”, “L'orgia”, “I consumi”, “I prodotti”, “Viva Verdi”, extraídos do livro *Il paradiso* (1970), e “Temporale e fulmine”, “La vita addosso”, “Parlare per vivere”, “Il supercorpo”, “Una donna piuttosto comune”, “La cosa più terribile della vita” e “Corpo di bronzo”, retirados da coletânea *Boh* (1976). Frisamos que no corpo do trabalho os contos aparecem com os títulos já traduzidos para o português.

Ademais, é mister informar que as narrativas utilizadas neste texto não se encontram traduzidas para o português brasileiro – até a finalização desta pesquisa,

evidentemente. Faz-se necessário esclarecer também que, ao longo da pesquisa, deparamo-nos com traduções dos livros *Il paradiso* e *Un'altra vita* pela editora portuguesa Publicações Europa-América. Os livros saíram com os títulos *O paraíso* e *Uma outra vida* e foram publicados na Póvoa de Varzim, respectivamente, em abril de 1974 e julho de 1975, ambos como volumes da *Coleção século XX*, sendo *O paraíso* o de número 122 e *Uma outra vida* o de número 133.

A tradução de *O paraíso*, comprovada pela ficha catalográfica do volume, ficou sob a incumbência de Carmen Gonzalez. Em *Uma outra vida*, no entanto, não encontramos menção sobre quem fora o tradutor responsável por esta obra. Frisamos, além disso, que nestas traduções não há nenhum estudo crítico (prefácio, introdução, posfácio) nem acerca das narrativas nem acerca da poética do autor.

Elaboramos a tradução integral dos treze contos anteriormente mencionados, em vista da distância histórica das traduções portuguesas e da escassez de material traduzido para o português brasileiro, bem como a falta de uma crítica em língua portuguesa deste *corpus* moraviano.

O capítulo primeiro, “Alberto Moravia: para uma poética no feminino”, discorre brevemente acerca de quem foi o autor e de que forma organiza-se sua poética. Já o segundo e terceiro capítulos, respectivamente: “*Il paradiso* (1970): um passeio pelo carrossel de espelhos” e “*Boh* (1976): uma estética do mascaramento” trazem em si as análises literárias e ao fim de cada um deles as traduções dos contos.

Logo após as referências bibliográficas a bibliografia consultada, apresentamos um apêndice com duas tabelas, cuja finalidade é servir de guia ao leitor tanto sobre a extensão das obras estudadas como às opções de tradução dos títulos dos contos ao longo deste trabalho. Neste apêndice há o número de contos, seus títulos em italiano, a extensão em páginas de cada um deles e a opção tradutória que escolhemos ao verter o título para o português.

Por fim, há um anexo com reproduções de pinturas citadas ao longo das considerações finais, pois acreditamos que as artes dialogam constantemente, podendo, sim, complementar-se, cada uma delas a sua maneira. Neste caso, a pintura aparece para completar a imagética elaborada por Moravia ao longo da produção escolhida para estudo.

CAPÍTULO I – Alberto Moravia: para uma poética no feminino

Alberto Pincherle nasceu em Roma em 28 de novembro de 1907. Com nove anos adoeceu, contraindo tuberculose óssea. O diploma ginasial, seu único título de estudos, obteve *a mala pena*. Apesar de seu pouco estudo formal, Moravia lia muito durante todo o período em que permaneceu acamado devido à doença. Todo esse tempo de convalescença e, por conseguinte, de leituras contribuiu imensamente para a formação literária do escritor. “Recebia um pacote de livros por semana e lia, em média, um livro a cada dois dias.” (MORAVIA, 2008, p. 191, tradução nossa).¹

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

Com *Gli indifferenti* (1929), Alberto Moravia publicou uma obra repleta de traços que, posteriormente, viriam a ser classificados como características do existencialismo, como em *Sem saída* (1944) de Jean-Paul Sartre, ou, até mesmo, em *O estrangeiro* (1942) de Albert Camus.

Parece que o prosador romano fez uso da filosofia existencialista antes mesmo que o próprio termo fosse cunhado. Talvez não tão ironicamente, na medida em que, uma de suas maiores influências literárias foi Dostoiévski, um dos precursores do pensamento existencialista. Como afirma Alberico Sala (1964) citado por Edoardo Sanguinetti (2010):

Na água destilada da nossa literatura, Moravia lançou a áspera história de seu primeiro livro, uma história, dir-se-ia, mais inspirada do que pensada, já que o próprio autor não se deu conta, logo de início, de ter escrito o primeiro romance existencialista [...]. (SALA apud SANGUINETTI, 2010, p. 2, tradução nossa).²

Ao homem – de acordo com a filosofia existencialista – é dada a chance de, em qualquer momento de sua vida, recriar-se, reinventar-se, uma vez que ele tem total controle sobre seu destino e suas ações. Devido a esta supremacia do livre arbítrio, o herói existencialista sente-se rejeitado, pois não consegue integrar-se ao mundo de que

¹ “Ricevevo un pacco di libri ogni settimana e leggevo in media un libro ogni due giorni.”¹ (MORAVIA, 2008, p. 191).

² “Nell’acqua distillata della nostra letteratura, Moravia gettò l’aspra storia del suo primo libro, una storia si direbbe più ispirata che pensata, perché l’autore stesso non si rese subito conto di aver scritto il primo libro esistenzialista [...]” (SALA apud SANGUINETTI, 2010, p. 2).

faz parte. Isto é, esse indivíduo não consegue tomar muitas das decisões que o mundo externo exige dele: “Fiz muitas coisas, mas não terminei nenhuma.” (MORAVIA, 1970, p.117, tradução nossa).³

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

[...] meu dia foi parecido com um cinzeiro, que um fumante compulsivo encheu, depois de muitas horas, de pontas de cigarros, algumas longas, algumas curtas e algumas, inclusive, apenas chamuscadas. O meu dia está cheio de ações deixadas pela metade ou por um quarto [...] (MORAVIA, 1970, p. 118, tradução nossa).⁴

Para navegar eficientemente por esse universo de absurdos, o existencialismo prega que o homem deve agir sobre o mundo, empunhando as rédeas da própria vida. No entanto, ele deve guiar suas ações sendo consciente da falsidade que o rodeia, caso realmente almeje alcançar um senso duradouro de significado e propósito para sua existência. Isso não, necessariamente, ocorre nos contos moravianos, pois as personagens sucumbem à atmosfera existencialista sempre repleta de hipocrisia social e ganância financeira: “Em seguida, falam com seriedade de alguma coisa que só pode ser o dinheiro. Que coisa pode haver de realmente sério entre gente assim, se não o dinheiro?” (MORAVIA, 1970, p. 129, tradução nossa)⁵. Os temas tipicamente moravianos centram-se no indivíduo e na importância da luta entre o homem e a realidade em que ele vive.

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

Todavia, o que se faz superficialmente ver por meio do discurso é uma narrativa de grande simplicidade estrutural. Percebe-se isso nas palavras do crítico Cesare Segre:

³ “Ho fatto una quantità di cose; ma non ne ho portate a termine nessuna.” (MORAVIA, 1970, p.117).

⁴ “[...] la mia giornata è stata simile a un portacenere che un fumatore nevrotico abbia riempito in molte ore di tante cicche quali lunghe, quali corte e quali addirittura appena bruciacchiate. La mia giornata è piena di azioni lasciate a metà o a un quarto [...]” (MORAVIA, 1970, p. 118).

⁵ “Parlano quindi con serietà di qualche cosa che non può che essere il denaro. Che cosa ci può essere di serio, infatti, fra gente simile, se non il denaro?” (MORAVIA, 1970, p. 129).

“Ele continuou usando a sua linguagem média, porém com uma mão cada vez mais segura.” (SEGRE, 2004, p. 28, tradução nossa)⁶. A linguagem média a que o teórico se refere não é uma linguagem descuidada, mas o italiano *dell'uso medio*, aprendido na escola e difundido pelos meios de comunicação majoritariamente escritos – considerando a época dos primeiros escritos de Moravia.

Em um primeiro momento, os contos apresentar-se-iam como narrativas simples: “[...] Moravia usa uma linguagem cotidiana com muitos diálogos, dedica uma atenção total a ambientes e objetos [...]”. (SEGRE, 2004, p. 28, tradução nossa)⁷. Entretanto, caso as narrativas sejam perscrutadas a fundo (através dos muitos níveis possíveis de leitura que um texto proporciona), é possível perceber que se trata somente de um artifício formal do autor, pois os contos são ricos do ponto de vista da significação. Como postula o crítico italiano Piero Cudini ao discorrer sobre a simplicidade estrutural nos contos do autor,

Tudo é extremamente natural: até a escrita que se articula numa extrema simplicidade de estruturas sintáticas [...] É, obviamente, uma simplicidade construídíssima. Veja-se a cantilena insistente das repetições e retomadas [...] vejam as contínuas simetrias internas, nas quais os verbos vão sempre em dupla e geram paralelismos [...] (CUDINI, 2013, p. 13, tradução nossa).⁸

Esse padrão mencionado pelo teórico também é visto na maioria dos contos estudados. Principalmente no início e no fim das narrativas, a linguagem é estruturada de maneira simples e direta, através de períodos curtos e bem articulados. A título de exemplo, o início dos contos “A coisa mais terrível da vida” e “Temporal e raio”, respectivamente: “Sou uma mulher que vive sozinha e é muito bonita” (MORAVIA, 2008, p. 120, tradução nossa)⁹, “De vez em quando me vêm aquilo que eu, no meu vocabulário privado, chamo de temporais” (MORAVIA, 2008, p. tradução nossa).¹⁰

Além dos inícios e fins dos contos, escritos de maneira seca e privilegiando a frase paratática, tem-se, também, como dito por Cudini (2013, p. 13), a presença

⁶ “Egli continuò a usare il suo linguaggio medio, con mano però sempre più sicura.” (SEGRE, 2004, p. 28).

⁷ “[...] Moravia usa un linguaggio quotidiano con molti dialoghi, dedica un’attenzione totale ad ambienti e oggetti [...]” (SEGRE, 2004, p. 28).

⁸ “Tutto è tremendamente naturale: anche la scrittura, che si articola in una estrema semplicità di strutture sintattiche. [...] È, ovviamente, una semplicità costruitissima. Si veda l’insistenza cantilenante delle ripetizioni e riprese [...] si vedano le continue simmetrie interne, per cui i verbi vanno sempre in coppia e generano continui parallelismi [...]” (CUDINI, 2013, p. 13).

⁹ “Sono una donna che vive sola ed è molto bella.” (MORAVIA, 2008, p. 120).

¹⁰ “Ogni tanto mi vengono quelli che io, nel mio gergo privato, chiamo temporali.” (MORAVIA, 2008, p. 25).

constante de repetições e retomadas, o que faz com que a narrativa crie um ritmo próprio, bastante acelerado. Evidenciou-se que o recurso narrativo do qual se utilizou o autor para compor a maioria dos contos estudados foi o da pausa descritiva (GENETTE, 1972, p. 99). Exemplificando concretamente, pode-se pensar no momento em que a narradora do conto “Vendida e comprada” descreve com minúcia as preferências de seu comprar compulsivo:

A minha preferência era pela roupa mais pessoal, isto é, pelas peças que estão sob as roupas e em contato com a pele: as meias, os sutiãs, as cintas-ligas, as calcinhas, as meias-calças, as luvas, as combinações. Eu tinha gavetas cheias, transbordantes de meias nunca usadas, fechadas em seus saquinhos de celofane; emaranhados de elásticos de todas as cores; montes de sutiãs de tecidos dos mais variados desenhos. Mas as calcinhas pretas, rosa, verdinhas, azul-claras, furadinhas, transparentes, opacas, reforçadas, decoradas com bordados, com laços, simples ou complicadas, de colegial ou de cortesã eram de longe o objeto mais colecionado. (MORAVIA, 1970, p. 26, tradução nossa).¹¹

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

¹¹ “La mia preferenza andava alla roba piú personale, cioè agli indumenti che stanno sotto i vestiti e a contatto con la pelle: le calze, i reggiseni, i reggicalze, gli slip, le calzamaglie, i guanti, le sottane. Avevo cassetti pieni traboccanti di calze mai messe chiuse nei loro sacelli di cellophane; di grovigli di giarrettiere di tutti i colori; di mucchi di reggipetti di stoffe dai piú vari disegni. Ma gli slip neri, rosa, verdini, azzurrognoli, traforati, trasparenti, opachi, rinforzati, ornati di merletti, infiocchettati, semplici o complicati, da educanda o da cortigiana erano di gran lunga l’oggetto piú collezionato.” (MORAVIA, 1970, p. 26).

CAPÍTULO II – *Il paradiso* (1970): um passeio pelo carrossel de espelhos

O duplo especular

No conto “A orgia”, a protagonista – uma mulher casada com um jovem empreendedor e mãe de dois filhos – permanece um dia inteiro olhando para o apartamento que fica em frente ao seu: “Aqui estou eu, como de costume, com a testa contra o vidro da janela, absorta em olhar para a casa em frente.” (MORAVIA, 1970, p. 125, tradução nossa)¹²

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

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

A posição do autor em relação à sua matéria, a distância a partir da qual descreve os factos, são então estabelecidas ao longo do eixo que une narrador e personagem (ou personagens). Problemática que foi repetidamente encarada sob a designação de ‘ponto de vista’. **O narrador pode identificar-se com o protagonista da história e contar-no-la como uma autobiografia**, testemunha de acontecimentos em que esteve envolvido; pode, mantendo-se fora da história, conservar, ainda assim, o ponto de vista do protagonista ou tornar-se, de vez em quando, intérprete dos pensamentos e sentimentos de todas as personagens, e assim por diante. (SEGRE, 1985, p. 276, tradução nossa, negrito nosso).¹³

¹² “Eccomi, come il solito, con la fronte contro il vetro della finestra, assorta a guardare la casa dirimpetto.” (MORAVIA, 1970, p. 125).

¹³ “La posizione dell’autore rispetto alla sua materia, la distanza da cui descrive i fatti, vengono dunque fissate lungo l’asse che congiunge narratore e personaggi(o). Problematica che è stata ripetutamente affrontata sotto l’etichetta del “punto di vista”. **Il narratore può identificarsi col protagonista della storia, e raccontarcela come una autobiografia**; può presentarsi come un personaggio secondario, testimone di vicende in cui è stato implicato; può, restando fuori della storia, mantenere comunque il punto di vista del protagonista, oppure farsi di volta in volta interprete dei pensieri e sentimenti di tutti i personaggi, e così via.” (SEGRE, 1985, p. 276, negrito nosso).

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

Ele chama *heterodiegética* à narrativa em que o narrador está ausente da história narrada; *homodiegética* àquela em que o narrador está presente como personagem (sendo, então, *autodiegética* a narrativa em que o narrador é, não uma personagem qualquer, mas o protagonista). (SEGRE, 1985, p. 276, grifos do autor, tradução nossa).¹⁴

Nos dois livros de contos que compõem o *corpus* da pesquisa – *Il paradiso* de 1970 e *Boh* de 1976 – todas as composições possuem narradoras femininas autodiegéticas. Convém, além do mais, destacar que a coletânea *Un'altra vita* de 1973 também traz trinta e uma histórias cujas narradoras são todas autodiegéticas.

Acredita-se, neste trabalho, que não é tão necessário ater-se obsessivamente a terminologias. Ressalta-se, todavia, que, quando for mencionado o termo “protagonista”, este deverá ser entendido como “narradora autodiegética feminina”, isto é, narradoras homodiegéticas quando protagonistas. Apesar disso, consideram-se, também, os termos “narradora-personagem” e “narradora em primeira pessoa” livres de ambiguidade.

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

Uma mão pousa sobre meu ombro, dou um pulo, porque não previa que meu marido voltasse tão cedo para o almoço. Ouço sua voz que diz: “Mas o que você está olhando, pode-se saber o que você está olhando? Aquele apartamento vazio? E o que pode haver de interessante em três janelas fechadas? A propósito, uma boa notícia: eu o aluguei finalmente, justamente esta manhã. A uma pessoa de absoluta confiança. Ao proprietário da grande exposição de automóveis na praça aqui do lado. É casado e tem três filhos ainda pequenos.” (MORAVIA, 1970, p. 131, tradução nossa).¹⁵

¹⁴ “Egli chiama *eterodiegetico* il racconto in cui il narratore è assente dalla storia narrata; *omodiegetico* quello in cui il narratore vi è presente come personaggio (sarà dunque *autodiegetico* il racconto in cui il narratore è, non personaggio qualsiasi, ma protagonista).” (SEGRE, 1985, p. 276, grifo do autor)

¹⁵ “Una mano si posa sulla mia spalla, faccio un salto, perché non prevedevo che mio marito tornasse così presto per la colazione. Odo la sua voce che dice: ‘Ma che guardi, si può sapere che guardi?’

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

O conto começa com a narradora descrevendo o que vê através do vidro da janela de sua sala de estar: as três janelas do apartamento do último andar no prédio em frente. A protagonista afirma que ela e a mulher do outro apartamento são muito parecidas: “Naquele apartamento mora uma mulher muito parecida comigo. Realmente quase uma sócia.” (MORAVIA, 1970, p. 125, tradução nossa).¹⁶ Contudo, a narradora só evidencia a semelhança física: “É, como eu, alta; como eu, loura; como eu, tem pernas magníficas e nada de peito; como eu, tem um rosto severo e germânico. Aqui, porém, acaba a semelhança.” (MORAVIA, 1970, p. 125, tradução nossa)¹⁷, uma vez que, através das suas observações, a vida das duas mostra-se muito diferente: “Eu, como já disse, sou casada. No meu apartamento, vivem comigo os meus dois filhos, meu marido, a empregada, a governanta suíça.” (MORAVIA, 1970, p. 126)¹⁸, tradução nossa). Já a outra mulher, de acordo com a narradora, dorme, pois está cansada dos excessos de sua vida sentimental: “[...] ela ainda dorme, extenuada pela devassidão, pelos excessos, pelas complicações sentimentais.” (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).¹⁹

Um ponto interessante a ser observado é a descrição das duas salas de estar. A narradora qualifica a sua como: “[...] a sala de estar tradicional e imbecil da boa senhora burguesa de bem que eu sou [...]” (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa)²⁰. Em seguida, ela menciona vários móveis e objetos, estabelecendo, depois, uma comparação

Quell'appartamento vuoto? E che ci può essere di interessante in tre finestre chiuse? A proposito, una buona notizia: l'ho affittato finalmente proprio stamattina. Ad una persona assolutamente di fiducia. Il proprietario della grande esposizione di automobili nella piazza qui accanto. È sposato e ha tre bambini ancora piccoli.” (MORAVIA, 1970, p. 131).

¹⁶ “In quell'appartamento abita una donna molto simile a me. Addirittura quasi una sosia” (MORAVIA, 1970, p. 125).

¹⁷ “È, come me, alta; come me, bionda; come me, ha gambe magnifiche e niente petto; come me, ha un volto severo e germanico. Ma qui si ferma la somiglianza.” (MORAVIA, 1970, p. 125).

¹⁸ “Io, come ho già accennato, sono sposata; nel mio appartamento vivono con me i miei due bambini, mio marito, la domestica, la governanta svizzera.” (MORAVIA, 1970, p. 126).

¹⁹ “[...] lei ancora dorme, stremata dagli stravizi, dagli eccessi, dalle complicazioni sentimentali.” (MORAVIA, 1970, p. 126).

²⁰ “[...] il salotto tradizionale e imbecille della brava signora borghese e perbene che io sono [...]” (MORAVIA, 1970, p. 126).

com a sala da outra mulher. Na sala da narradora: “[...] penduricalhos, abajures, sofazinhos, cadeirinhas, poltroninhas, bibelôs e assim por diante, graciosamente falando.” (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa)²¹, ao passo que na sala da sócia:

A dela, entretanto, é uma cena de teatro para um drama contínuo: um sofá branco, gigantesco, no qual se podem sentar quinze pessoas em fila; uma mesa longa e estreita de aço inoxidável e vidro temperado; poucos enfeites maciços e de grande valor; um quadro informal na parede; um tapete laranja no chão. (MORAVIA, 1970, p. 126, tradução nossa).²²

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

Afirma-se isto, posto que, segundo Cudini (2013, p. 15), Moravia utiliza-se de um “eu-narrador” e da técnica – herdada da ressonância do cinema neorrealista na prosa de Moravia – da *câmera às costas*, que o teórico chamará em italiano de *cinpresa a spalla*. Por meio do auxílio destas reflexões teóricas, podemos inferir, então, que a técnica citada por Cudini funciona perfeitamente com a escolha da focalização interna fixa (GENETTE, 1972, p. 187), permitindo que a protagonista utilize seu olhar, isto é, “sua câmera”, para direcionar completamente a narrativa. Somente ao final, percebe-se que se trata de um devaneio da protagonista. Até então, o uso deste tipo específico de focalização faz com que toda a história fique subordinada à visão da narradora. “Falou-se muito sobre modos de narrar cinematográficos em Moravia.” (CUDINI, 2013, p. 12, tradução nossa)²³, a partir deste narrar cinematográfico, a protagonista constrói, por meio de exposições descritivas e comparativas, a cena que, presumivelmente, vê de sua janela.

²¹ “[...] gingilli, paralumi, divanetti, seggioline, poltroncine, sopramobili e via civettuolmente dicendo.” (MORAVIA, 1970, p. 126).

²² “Il suo, invece, è una scena di teatro per un continuo dramma: divano bianco, gigantesco, da farci sedere quindici persone in fila; tavolo lungo e stretto in acciaio inossidabile e plexiglas; pochi sopramobili massicci e di gran valore; un quadro informale sulla parete; un tappeto arancione sul pavimento.” (MORAVIA, 1970, p. 126).

²³ “Si è parlato spesso di modi cinematografici del narrare moraviano.” (CUDINI, 2013, p. 12).

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

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

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

Mais adiante, percebe-se certo ressentimento, mascarado de indignação, por parte da narradora em relação à orgia de que a sócia participara: “[...] enquanto eu ia ao cinema do bairro, de braço dado com meu marido, para ver o mesmo filme cômico; lá, naquela sala, a minha sócia pintou o diabo a quatro. Que vergonha! Que vergonha!” (MORAVIA, 1970, p. 127, tradução nossa).²⁵

Há a comparação até mesmo no modo de vestir-se. Quando a narradora “vê” sua sócia em um roupão, comenta: “Está de roupão, um lussuosíssimo roupão de pesada seda preta e vermelha, de modelo japonês, muito diferente dos meus roupõezinhos cor-de-rosa ou azuizinhos.” (MORAVIA, 1970, p. 127, tradução nossa)²⁶, chegando a dizer em seguida, com um juízo de valor ou, até mesmo, com certo amargor: “O roupão está aberto, entrevê-se seu corpo de amazona impudica, de valquíria promiscua.”²⁷ (MORAVIA, 1970, p. 127, tradução nossa).

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

²⁵ “Sì, è così, mentre io mi recavo al cinema del quartiere al braccio di mio marito, a vedere uno dei soliti film comico-billanti, là, in quel soggiorno, la mia sosia ne ha fatte di tutti i colori. Vergogna, vergogna!” (MORAVIA, 1970, p. 127).

²⁶ “È in vestaglia, una lussuosissima vestaglia nera e rossa, di tipo giapponese, ben diversa dalle mie vestaglette rosa o azzurrine.” (MORAVIA, 1970, p. 127).

²⁷ “La vestaglia è aperta, si intravede il suo corpo di amazzone impudica, di walkiria promiscua.” (MORAVIA, 1970, p. 127).

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

Em seguida, aproxima-se dela, que já terminou de telefonar e pega-a por um braço. Desaparecem pela porta da direita, que dá no banheiro. Eu sei o que vão fazer: tomar uma ducha juntos. Como são diferentes os meus despertares. Meu marido sai de casa às sete, acordo sozinha, ocupo-me dos meus filhos, não recebo telefonemas e, uma vez no banho, não há nenhum homem que me ensaboe e, também ensaboado, abraça-me sob o chuveiro. (MORAVIA, 1970, p. 127, tradução nossa).²⁸

Logo depois, a narradora exclama condoída: “Sou uma boa senhora, uma mãe de família. Não uma aventureira, umazinha qualquer, como aquela ali.” (MORAVIA, 1970, p. 128, tradução nossa)²⁹, para, em seguida, discorrer sobre a mulher do outro apartamento e seu comportamento com os três amantes. Com o amante fixo – descrito como “[...] um intelectual, magro e pálido de rosto imberbe e olhos frios como aço [...]” (MORAVIA, 1970, p. 127, tradução nossa)³⁰ – a sócia comporta-se submissa e obedientemente; com o segundo amante, o homem com quem ela passara a noite de orgia – descrito pela narradora como atlético, peludo, de cabeleira desgrenhada e “da face satânica” (MORAVIA, 1970, p. 128, tradução nossa)³¹ – a sócia é viciosa e cúmplice; com o último amante, descrito por ela como um jovem estudante, ela é dócil e afetuosa.

Com certa aspereza, a narradora afirmará: “[...] não basta trair, deve-se ainda trair o homem com quem se trai” (MORAVIA, 1970, p. 129, tradução nossa)³², pontuando depois, com certa ironia: “[...] e pensar que eu sou fiel ao meu marido.” (MORAVIA, 1970, p. 129, tradução nossa)³³. Vendo, em seguida, uma conversa entre sua sócia e o amante do rosto satânico, ela discorre: “Que coisa, realmente, pode haver

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

²⁹ “Sono una brava signora, una madre di famiglia, io. Non un’avventuriera, una poco di buono come quella lì.” (MORAVIA, 1970, p. 128).

³⁰ “un intellettuale magro e pallido dal volto glabro e dagli occhi freddi di acciaio [...]” (MORAVIA, 1970, p. 127).

³¹ “[...] dalla faccia satanica [...]” (MORAVIA, 1970, p. 128).

³² “non basta tradire, si deve anche tradire colui con il quale si tradisce [...]” (MORAVIA, 1970, p. 129)

³³ “[...] e pensare che io sono fedele al mio marito.” (MORAVIA, 1970, p. 129).

de sério entre gente assim, se não o dinheiro?” (MORAVIA, 1970, p. 129, tradução nossa).³⁴

A partir de então, a narradora percebe que o apartamento que ela está há tanto tempo observando vai se transformando, pouco a pouco, em uma espécie de fotografia, como ela mesma afirma: “É como uma fotografia que, num lampejo de magnésio da duração de um instante, fixa para sempre uma cena incrível e excessiva.” (MORAVIA, 1970, p. 130, tradução nossa)³⁵. Ela dirá isso, pois a cena que vê causa-lhe certo espanto:

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

Uma característica passível de interpretação nesse conto são todos os momentos em que há uma referência ao olhar: “Avança, para, olha: vê minha sósia que beija o estudante, a mulher vestida de homem que está com as mãos sobre os olhos da minha sósia, o homem da face satânica que observa tudo aquilo, satisfeito, sádico *voyeur*.” (MORAVIA, 1970, p. 130, tradução nossa)³⁷. O olhar compassivo, julgador e até mesmo *voyeur* da protagonista remete a uma câmera ou a uma fotografia, como é dito no conto – sempre observando de maneira pontual e, na maioria das vezes, muito

³⁴ “Che cosa può essere di serio, infatti, fra gente simile, se non il denaro?” (MORAVIA, 1970, p. 129)

³⁵ “È come una fotografia che, in un lampo di magnesio della durata di un attimo, fissa per sempre una scena incredibile ed eccessiva.” (MORAVIA, 1970, p. 130).

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

³⁷ “Avanza, si ferma, guarda: vede la mia sosia, l’uomo dalla faccia satanica che osserva tutto quanto, compiaciuto, sadico, *voyeur*.” (MORAVIA, 1970, p. 130).

pormenorizada. Entretanto, apesar da menção pormenorizada de detalhes físicos e espaciais, a narradora não elabora uma visão psicológica completa da mulher, concebendo-a como alguém cuja essência estaria invariavelmente ligada à transgressão.

No fim do conto, o marido surpreende a dona de casa, perguntando o que havia de tão interessante em três janelas fechadas de um apartamento vazio. Além disso, ele ainda diz que acabara de alugar aquele apartamento para um senhor burguês de muita confiança.

Neste conto, percebemos a mulher burguesa retratada como alguém contido tanto intelectual quanto fisicamente. Além disso, como postulado por Lilia Crocenzi (1964), ver-se-á ao longo da maioria da produção moraviana, nestes contos da década de setenta inclusive, a presença inexpugnável do pessimismo:

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

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

Assim, faz-se, também, necessário levar em consideração o contexto sócio-histórico da publicação das coletâneas de contos. “A orgia” foi publicado na coletânea *Il paradiso* em 1970, período caracterizado por muitos embates e questionamentos teóricos acerca da igualdade entre os gêneros. Pensa-se, neste caso em especial, na revolução sexual e no movimento feminista. No entanto, vê-se ao longo de toda a narrativa que a narradora coloca-se claramente em seu “lugar da memória”, ou seja, ela põe-se no posto histórico de uma mulher abastada que vive em um país cuja economia crescente é fomentada tanto pelo *boom* do pós-guerra quanto pela economia de mercado

³⁸ “Il pessimismo interamente negativo di Moravia verso la vita, verso la possibilità di comunicare, di aderire alla realtà, le ha travolte tutte, e ‘l’accettazione’ moraviana le ha bacate: anche quelle che ci sembravano più intere e compatte.” (CROCENZI, 1964, p. 7).

neoliberal. Todavia, o lugar que a protagonista parece dar indícios de querer ocupar é uma construção do que viria a ser o lugar da memória da mulher pós-anos 70, isto é, um indivíduo mais livre social e sexualmente.

Em suma, pode-se afirmar que Moravia põe em evidência a linguagem que se mostra como artifício. Uma máquina que funciona bem, desde que seja constantemente lubrificada pelos sonhos, equívocos e ambiguidades, sendo concebida de forma aparentemente mimética, ainda que introduza pinceladas do grotesco, da neurose e, neste caso, do onírico.

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

A mulher destrinchada

“Sou uma mulher jovem e bela, mulher de um homem jovem e rico.”³⁹ (MORAVIA, 1970, p. 21, tradução nossa). É desta forma, direta e pontual, que a protagonista descreve-se no início do conto “Vendida e comprada”. Em consonância com a poética moraviana, essa personagem parece ter tudo o que necessita para ser feliz, uma vez que, no universo de Moravia, a ascensão social e a ganância pelo dinheiro permeiam, senão todas, pelo menos a maior parte das obras do autor. No entanto, essa personagem é completamente insatisfeita com sua situação, pois sabe que o marido a trai constantemente, fato que lhe traz grande angústia.

A fim de não ficar em casa pensando em sua triste situação, a protagonista sai todas as tardes para passear pelo centro da cidade, olhar as vitrines das lojas e fazer compras. Ela se vê fascinada em comprar especialmente artigos de vestuário. Compra tanto que, certo dia, percebe-se viciada em comprar roupas. Dirige-se, todos os dias, a inúmeras lojas e compra compulsivamente muitas peças de uma só vez. Isto acontece,

³⁹ “Sono una donna giovane e bella, moglie di un uomo giovane e ricco.” (MORAVIA, 1970, p. 21).

pois a compra tornou-se para ela um ato terapêutico, atenuando-lhe a angústia de todas as tardes, quando se vê sozinha em casa.

[...] loja após loja, eu percorria lentamente as ruas do centro. Nesse ponto, devo notar que no passado eu só sentira enfado e repugnância pelas lojas. Sou uma daquelas mulheres, raras na minha casta, que se vestem com simplicidade, do jeito que vier está bom, para não perder tempo e para não me encontrar na fastidiosa necessidade de fazer uma escolha. [...] Mais do que me vestir, era-me suficiente cobrir-me. Por fim, afeiçoava-me às roupas velhas, talvez porque a compra de novas me entediava. Agora, no entanto, assim de repente, saída sabe-se lá onde, **eu descobria em mim uma vocação de consumidora inveterada.** (MORAVIA, 1970, p. 25, tradução nossa, negrito nosso).⁴⁰

Além de estar viciada em comprar roupas, ela compreende outra característica bem específica de seu vício. Ela compra especialmente aquelas peças que permanecem em maior contato com a pele, isto é, peças íntimas, como sutiãs, ligas, meias-calças e, especialmente, calcinhas.

[...] do meu aflitivo comprar, podia-se distinguir um critério de escolha: eu não comprava [...] qualquer coisa; comprava em muitos exemplares exclusivamente peças de vestuário. A minha preferência era pela roupa mais pessoal, isto é, pelos trajes que estão sob as roupas e em contato com a pele [...] (MORAVIA, 1970, p. 26, tradução nossa).⁴¹

Apesar disso, a protagonista nunca chega a usar o que compra, contenta-se, somente, em comprar, guardando suas aquisições em gavetas cada vez mais cheias de produtos novos, ainda embalados: “Na realidade, a aquisição, eu sabia bem, era o resultado de uma espécie de explosão da angústia há muito tempo comprimida e repelida.” (MORAVIA, 1970, p. 26, tradução nossa).⁴²

Todavia, há um impasse para esta válvula de escape da personagem, isto é, no domingo, dia em que as lojas estão fechadas, a narradora angustia-se ainda mais, pois se

⁴⁰ “[...] negozio dopo negozio, percorrevo lentamente le strade del centro. A questo punto debbo notare che in passato non avevo mai provato per i negozi che fastidio e ripugnanza. Sono una di quelle donne, rare nel mio ceto, che si vestono alla buona, come viene viene, pur di non perdere tempo e di non trovarsi nella noiosa necessità di fare una scelta. [...] Piuttosto che vestirmi, mi era sufficiente ricoprimi. Infine mi affezionavo ai vestiti vecchi, forse perché mi annoiava l’acquisto dei nuovi. Adesso, invece, tutto ad un tratto, spuntata da chissà dove, **mi scoprivo una vocazione di consumatrice accanita.**” (MORAVIA, 1970, p. 25, negrito nosso).

⁴¹ “[...] del mio affannoso comprare, si poteva distinguere un criterio di scelta: non compravo [...] qualsiasi cosa; compravo in molti esemplari esclusivamente dei capi di vestiario. La mia preferenza andava alla roba più personale, cioè agli indumenti che stanno sotto i vestiti e a contatto con la pelle [...]” (MORAVIA, 1970, p. 26).

⁴² “In realtà l’acquisto, lo sentivo bene, era il risultato di una specie di esplosione dell’angoscia troppo a lungo compressa e respinta” (MORAVIA, 1970, p. 26).

vê impossibilitada de pôr seu rito em prática. Ademais, o marido, além de traí-la durante os dias da semana, sai para jogar futebol com os amigos aos domingos, deixando-a, mais uma vez, sozinha em casa, refletindo sobre as traições e a negligência de que é vítima.

Não aguentando mais tal situação, ela tenta vender as roupas que comprara durante a semana para uma revendedora de roupas usadas, mas não consegue, já que a comerciante também não trabalha aos domingos. Ainda mais angustiada, a protagonista tem uma espécie de epifania. Pensa, então, em vender-se como prostituta, uma vez que, se comprar aliviava-lhe tanto o espírito, talvez vender-se também o faria: “Mais tarde, de repente, eu me disse que talvez vender far-me-ia o mesmo efeito benéfico de comprar.”⁴³ (MORAVIA, 1970, p. 28, tradução nossa).

O lampejo desta solução transgressora – recurso extremamente utilizado pelo autor nos contos analisados. Retomaremos esta “epifania moraviana” ao tratarmos dos contos de *Boh* (1976) – fará com que a narradora-personagem saia todos os domingos, vá a uma estradinha afastada da cidade e lá, fingindo-se de prostituta, “venda-se”. Só que tais vendas não acontecem de fato, já que o ato sexual nunca chega a ser consumado, pois, na última hora, em uma dramática cena, ela finge uma forte doença cardíaca cujo mal-estar vai e vem imprecisamente. Os clientes pegam o dinheiro e, assustados, vão embora. Passada essa cena, ela espera um momento, recompõe-se, entra em seu carro e retorna à sua vida em Roma.

Uma vez por semana, entro no meu carro, saio da cidade, me dirijo a uma estrada no campo. [...] Sento na cerca, uma perna balançando no vazio e a outra com o pé apoiado muito em cima, sobre uma barra. Visto invariavelmente uma minissaia sem meia-calça e, sobretudo, sem calcinha. Estou, em suma, nua por baixo e calculei que, nesta posição, qualquer motorista que desemboque da curva, não muito longe, de frente para mim, consiga olhar imediatamente as minhas pernas até à escuridão da virilha. Nunca espero muito [...] (MORAVIA, 1970, p.21-22, tradução nossa).⁴⁴

⁴³ “Poi d’improvviso mi sono detta che forse vendere mi avrebbe fatto lo stesso effetto benefico che comprare” (MORAVIA, 1970, p. 28, tradução nossa).

⁴⁴ “Una volta la settimana, salgo nella mia macchina, esco dall’abitato, mi dirigo verso una certa strada di campagna. [...] Io seggo sopra la staccionata, una gamba penzolante nel vuoto e l’altra con il piede appoggiato molto in su, sopra una sbarra. Indosso invariabilmente una minigonna ma senza calzamaglia e, soprattutto, senza slip. Sono insomma nuda disotto e ho calcolato che in questa posizione qualsiasi automobilista che sbuchi dalla curva poco lontana, di fronte a me, sia in grado di spingere immediatamente il suo sguardo tra le mie gambe su su fino all’oscurità dell’inguine. Non aspetto mai molto [...]” (MORAVIA, 1970, p.21-22).

A partir da leitura, percebe-se a tendência para a reificação da mulher burguesa. Isto é, diante do contexto social da época, a mulher deveria ter seu papel em sociedade bem estabelecido, caso contrário poderia ser considerada – às vezes até mesmo por si própria – como alguém à margem do convívio social. Justamente como a protagonista deste conto, que já não mais se vê no papel de esposa, pois a única maneira de possuir uma vida com sentido (o que se lhe apresentava através da mediação masculina do marido) fora-lhe tirada no momento em que ele parou de procurá-la para o ato sexual. Tal reflexão foi possível com embasamento no próprio texto literário:

[...] no meu relacionamento com meu marido, desde o princípio, para ele, eu não fui mais do que um objeto que esperava ser “usado”, ou se preferir, “consumido”. No nosso caso, o uso, o consumo eram as carícias, os beijos, as relações, os orgasmos. Mas meu marido, depois de apenas dois meses de matrimônio, cessara quase que totalmente de “usar-me”, de “consumir-me”, enfim, de ter prazer comigo. E então, depois de ter-me iludido em ser, para ele, a mulher que se ama, pela primeira vez descobrira que eu só era um objeto que se pode ou não se pode usar, um bem que se pode ou não se pode consumir e que, assim, **não possui uma existência autônoma fora do uso e do consumo.** (MORAVIA, 1970, p.29, tradução nossa, negrito nosso).⁴⁵

Ainda que uma revolução feminista estivesse ocorrendo e esta mulher moraviana começasse a emancipar-se – mesmo que inseguramente – para tomar decisões em relação à sua vida, nota-se que ela ainda depende do marido financeiramente e faz jus aos padrões sociais da época, como o casamento, mesmo quando ele lhe traz grande infelicidade. A culminância desses fatores acarreta, assim, grande angústia existencial presente na psicologia dessa personagem.

Após uma segunda leitura – mais atenta – do conto, nota-se que a aparente simplicidade da personagem protagonista é enganosa, uma vez que, num primeiro momento, pensa-se numa mulher liberal e livre sexualmente. Entretanto, observa-se, ao longo da narrativa, uma mulher angustiada e oprimida pela falta não somente do carinho, mas também da presença do marido. Tal opressão – até hoje, um tema atual – faz com que o leitor facilmente se identifique com a protagonista.

⁴⁵ “[...] nel mio rapporto con mio marito, fin da principio, per lui, non ero stata che un oggetto il quale si aspettava di essere “adoperato”, o se si preferisce “consumato”. Nel nostro caso, l’uso, il consumo, erano le carezze, i baci, gli amplessi, gli orgasmi. Ma mio marito, dopo appena due mesi di matrimonio, aveva cessato quasi del tutto di “adoperarmi”, di consumarmi, insomma di prendere il suo piacere con me. E allora, dopo essermi illusa di essere stata per lui la moglie che si ama, per la prima volta, avevo scoperto che non ero in realtà che un oggetto che si può o non si può adoperare, un bene che si può o non si può consumare e che **comunque non ha una sua esistenza autonoma all’infuori dell’uso e del consumo.**” (MORAVIA, 1970, p. 29, negrito nosso).

De acordo com Antonio Candido, isso ocorre devido à unidade e simplificação estrutural da personagem, o que lhe confere complexidade máxima, pois “ a força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos de sua complexidade é máximo [...] devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu” (CANDIDO, 1987, p. 59).

A fim de causar a desautomatização de seu leitor, o escritor sempre busca algo capaz de “chocá-lo”, fazendo-o, dessa forma, despertar da monotonia de seu dia a dia, sempre em busca, por meio desse procedimento, da reflexão. Logo, não podendo escrever sobre todos os traços da vida humana, o escritor escolhe os aspectos mais significativos do ponto de vista desautomatizador. Os aspectos temáticos presentes nesse conto são as relações amorosas mantidas por aparência, a solidão, a necessidade de expressar-se e de ser valorizado como ser humano dentro do universo sócio-histórico da Itália das décadas de 60-70.

O *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas [...] Nesse ponto tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. [...] E nos comunica essa realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas. (CANDIDO, 1987, p. 63-64).

O conhecimento mais coeso e estrutural citado por Candido provém, primeiramente, da identificação do leitor com a personagem, seguido da desautomatização daquele. Uma suposição para que tais processos cognitivos ocorram tão facilmente é que essa mulher *annoiata*⁴⁶ – típica na ficção moraviana – foi criada de um modo novo e particular. Eis como a classifica Antonio Candido:

Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades por meio da fantasia [...] (CANDIDO, 1987, p. 72).

⁴⁶ “Entediada” (tradução nossa).

Essa personagem – construída com apoio num modelo conhecido – representa tão bem as mazelas da vida burguesa presentes na vida italiana, porque foi elaborada em torno de um ser já conhecido pelo escritor, ou seja, mulheres burguesas com quem o escritor já havia tido contato. Assim, a identificação e empatia do leitor com aquelas personagens tão verossímeis não se torna difícil.

O conhecimento que a narradora tem em relação à própria solidão e ao abandono pelo marido torna-se, eventualmente, um “gatilho” que fará com que ela queira vingar-se dele. Dessa maneira, ela arquiteta a melhor forma para executar tal vingança: traí-lo também. Entretanto, ela não consegue, pois realmente o ama: “[...] com um verdadeiro amor, **apaixonado e exclusivo**” (MORAVIA, 1970, p. 23-24, tradução nossa, negrito nosso).⁴⁷

A narradora, quando se dá conta de que o marido enxergava-a como um objeto, faz a ligação entre as traições dele e sua compulsão por compras. Dessa maneira, ela postulará que se descobrira como um mero objeto. Em seguida, ela narra que as pessoas se cansam dos objetos, como o marido havia se cansado dela, por isso não lhe procurava mais como esposa, não a “usava” mais.

Além disso, a narradora utiliza enfaticamente o verbo *adoperare* (“usar”, “utilizar-se de algo”) exatamente para criar esse sentido do uso, do consumo de algo. No caso dela, pensamos, então, no uso de alguém. Todavia, não se trata somente da nulidade de sua vida sexual (ainda que o sexo seja, em muitos contos, ponto inicial para a reflexão), mas também da solidão das personagens como seres humanos e da negligência de outrem.

*A convencionalização é, basicamente, o trabalho de selecionar os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade duma existência. É o desejo de só expor o que Machado de Assis denomina, no *Brás Cubas*, a “substância da vida”, saltando sobre os acessórios; e cada autor, diz Bennett, possui seus padrões de convencionalização [...] (CANDIDO, 1987, p. 76).*

No conto, a convencionalização da personagem ocorre em relação às roupas íntimas que ela compra e não usa:

A minha preferência era pela roupa mais pessoal, isto é, pelos trajes que estão sob as roupas e em contato com a pele: as meias, os sutiãs, as cintas-ligas, as calcinhas, as meias-calças, as luvas, as combinações. Eu tinha gavetas cheias, transbordantes de meias nunca

⁴⁷ “[...] di vero amore, **appassionato ed esclusivo.**” (MORAVIA, 1970, p. 23-24, negrito nosso).

usadas, fechadas em seus saquinhos de celofane; emaranhados de elásticos de todas as cores; montes de sutiãs de tecidos dos mais variados desenhos. Mas as calcinhas pretas, rosa, verdinhas, azul-claras, furadinhas, transparentes, opacas, reforçadas, decoradas com bordados, com laços, simples ou complicadas, de colegial ou de cortesã eram de longe o objeto mais colecionado. (MORAVIA, 1970, p.26, tradução nossa).⁴⁸

Esse ato de comprar e colecionar mostra-se como o ponto chave do conto, pois além de estabelecer uma relação entre as roupas íntimas compradas e o seu “não-uso”, elucida também o relacionamento entre a mulher traída e o marido desinteressado sexualmente.

Ao final, a personagem não se percebe traída somente por não ser mais desejada pelo marido, ela passa a ver-se também como um objeto do qual o esposo, negligente e desinteressado sexualmente, havia se cansado. Como ela mesma afirma:

Mas dos objetos cansa-se e, então, são repostos ou jogados fora. Assim tinha feito Siro comigo: não me havia operado mais; e eu estava insegura se, agora, devia considerar-me o vaso quebrado que se joga fora no lixo ou o vaso intacto, mas de cujo desenho cansou-se e que se repõe no armário. (MORAVIA, 1970, p. 30, tradução nossa).⁴⁹

Logo em seguida, ela fará a relação entre a compra compulsiva de roupa íntima e as constantes traições do marido:

Para liberar-me da angústia, inconscientemente fingira comigo mesma de ser meu marido; e começara a consumir roupas que, de certo modo, fosse pelo uso a que eram destinadas fosse pela suas formas, podiam simbolizar o meu corpo desprezado. (MORAVIA, 1970, p. 30).⁵⁰

Ao iniciar a leitura, temos, aparentemente, uma mulher um tanto liberal. No entanto, ao percorrer das páginas nota-se, na verdade, uma mulher completamente objetificada. O conto descortina uma mulher obsessiva com compras cujo prazer não é

⁴⁸ “La mia preferenza andava alla roba piú personale, cioè agli indumenti che stanno sotto i vestiti e a contatto con la pelle: le calze, i reggiseni, i reggicalze, gli slip, le calzamaglie, i guanti, le sottane. Avevo cassetti pieni traboccanti di calze mai messe chiuse nei loro sacelli di cellophane; di grovigli di giarrettiere di tutti i colori; di mucchi di reggipetti di stoffe dai piú vari disegni. Ma gli slip neri, rosa, verdini, azzurrognoli, traforati, trasparenti, opachi, rinforzati, ornati di merletti, infiocchettati, semplici o complicati, da educanda o da cortigiana erano di gran lunga l’oggetto piú collezionato.” (MORAVIA, 1970, p. 26).

⁴⁹ “Ma degli oggetti ci si stanca e allora vengono rispolti o gettati via. Così aveva fatto Siro con me: non mi aveva piú adoperata; ed io ero incerta se adesso dovevo considerarmi il vaso rotto che si butta via nella pattumiera oppure il vaso intatto ma il cui disegno ci ha stancato che si ripone nell’armadio.” (MORAVIA, 1970, p. 30).

⁵⁰ “Per liberarmi dell’angoscia, inconsciamente avevo finto con me stessa di essere mio marito; e avevo preso a consumare indumenti che in certo modo, sia per l’uso ai quali erano destinati sia per la loro forma, potevano simboleggiare il mio corpo desprezzato.” (MORAVIA, 1970, p. 30).

extraído da mera compulsão por gastar o dinheiro do marido infiel ou simplesmente por embelezar-se, o prazer da narradora vem do reduzir-se a um corpo virtual, reificado.

A concentração, limitação e obsessão dos traços que caracterizam as personagens se ordenam convenientemente nesse universo, e são aceitos pelo leitor por corresponderem a uma atmosfera mais ampla, que o envolve desde o início do livro (CANDIDO, 1987, p. 76).

O conto pode ser lido como a fetichização da figura feminina, uma vez que ela só se reconhece como indivíduo quando está sendo “utilizada”, isto é, quando mantém algum tipo de relação, neste caso sexual, com o sexo masculino. A dependência do marido e o ranço da submissão ao homem também são apresentados nesse conto de forma muito pontual.

Em seu livro *Amor líquido* (2004), o sociólogo Zygmunt Bauman menciona Leônia, uma das cidades invisíveis de Italo Calvino (1923-1985), onde os habitantes eram consumidores compulsivos do “agora”, isto é, acordavam e vestiam-se com roupas novas, ouviam músicas recém-lançadas e desembulhavam utensílios de suas caixas descartáveis. Em seguida, o estudioso pondera que talvez o verdadeiro desejo dos leonianos seria, ironicamente, não o prazer irrefreável pela novidade, mas, sim, o prazer em expelir, jogar fora, descartar, limpar-se de uma impureza recorrente.

Comparemos, neste ponto, esta mulher moraviana e o indivíduo bauminiano constantemente massacrado pela dúvida entre escolher algo pontual, deixando, por conseguinte, um universo de opções para trás: “[...] desfrutar das doces delícias de um relacionamento evitando, simultaneamente, seus momentos mais amargos e penosos; forçar uma relação a permitir sem desautorizar, [...] satisfazer sem oprimir...” (BAUMAN, 2004, p. 9). Ou seja, uma personagem que quer obter o amor idealizado sem se perder na lida emocional; alguém que almeja riquezas sem comprometer-se com trabalho. E, em suma, alguém que pretende vender-se sem, no entanto, dar-se.

A cisão da existência

“Cinzeiro” começa com a protagonista removendo a maquiagem do rosto no fim do dia. Ao tirar a maquiagem, ela olha-se no espelho do banheiro e, por um momento, surpreende-se com a metade do rosto que já está limpa e a outra que ainda está maquiada. É neste momento que ela atribui à diferença entre os dois lados de seu rosto, metade limpa, metade maquiada, a própria explicação para a incompletude de sua vida:

Estou em pé no banheiro, de frente para o espelho, uma mão suspensa no ar, o tufo de algodão empapado de creme de limpeza, preso entre dois dedos. Limpei metade do rosto, todo o lado esquerdo, da testa ao queixo; mas não me decido em limpar a outra metade. Olho-me e procuro no meu rosto uma explicação para a mórbida irresolução que sempre vai paralisando minha vida cada vez mais. Vejo um olho azul de mulher fatal, todo pintado e escuro; e um olho azul celeste de estudante adolescente; vejo uma bochecha cadavérica e a outra colorida; vejo meia boca vermelho sangue e meia rosa gerânio. No fim, me dou conta que a explicação está mesmo na incompletude da maquiagem que se remete àquela da minha vida. Sei que deveria terminar de limpar meu rosto, mas sinto que, se obedecesse ao meu instinto, iria me deitar com metade do rosto maquiada e metade não. (MORAVIA, 1970, p. 117, tradução nossa).⁵¹

A narradora descreverá sua rotina, comparando-a a um cinzeiro cheio de pontas de cigarros; dirá que seus dias são cheios de ações incompletas, sempre executadas pela metade, tais como bitucas de cigarros meio queimadas e malcheirosas. Ela acorda decidida a fazer o cardápio das refeições do dia, tomar seu café da manhã, ligar para uma amiga e tomar seu banho antes de sair de casa. Entretanto, não consegue terminar nada do que estipulara. Depois de, em vão, tentar comprar livros, roupas, ou tomar um aperitivo num bar, a narradora volta para casa sem ter completado nenhuma de suas vontades.

Além disso, durante o conto, vemos que a protagonista mantém dois amantes: um jovem de dezenove anos e um executivo, rico, e bem mais velho que ela. O jovem é um estudante revolucionário que a procura ou por sexo ou por dinheiro. Como ela sempre o repele fisicamente, ele acaba pedindo-lhe somente dinheiro. Já com o executivo, a narradora-protagonista exerce uma espécie de dominação, porque ela lhe pede uma grande soma em dinheiro e, assim que ele lhe arremessa o dinheiro aos pés, ela vai embora sem nem mesmo tocar o envelope.

A narradora, após voltar a si, sai do banheiro, deita-se ao lado do marido que lê e começa, então, a beijar-lhe a mão, dizendo ser ele a única coisa completa em sua vida. A única coisa que ela consegue realmente levar a fundo. Ele, então, afirma que ela está

⁵¹ “Sto in piedi nel bagno di fronte allo specchio, una mano sospesa per aria, il batuffolo di ovatta intriso di crema detergente stretto tra due dita. Ho pulito metà del viso, tutto il lato sinistro, dalla fronte al mento; ma non mi decido a pulire l'altra metà. Mi guardo e cerco nel mio volto una spiegazione alla morbosa irrisolutezza che sempre più va paralizzando la mia vita. Vedo un occhio azzurro di donna fatale tutto bistrato e cupo e un occhio celeste stoviglia di studentessa adolescente; vedo una guancia cadaverica e l'altra colorita; vedo mezza bocca rosso sangue e mezza rosa geranio. Alla fine mi rendo conto che la spiegazione sta proprio nell'incompiutezza del trucco che rimanda a quella della mia vita. So che dovrei finire di pulirmi la faccia; ma sento che se ubbidissi al mio istinto, andrei a coricarmi con metà della faccia truccata e metà no.” (MORAVIA, 1970, p. 117).

muito distraída, já que se deitara com metade do rosto maquiado, parecendo uma estátua bifronte. Faz-se necessária aqui a citação de Forster (1969, p. 61):

O teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plano pretendendo ser redonda. Possui a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro. (FORSTER, 1969, p.61).

A surpresa do conto ocorre já no final quando notamos que a protagonista é, na verdade, completamente devota ao marido, mesmo tentando manter dois amantes em potencial. Além disso, ela, ainda por cima, considera o esposo a única coisa completa em sua vida.

A narradora parece saber que nem a cultura, nem as roupas, nem a traição liberá-la-ão da angústia que sente, por isso mesmo não demonstra importar-se tanto em levar tais ações até o fim, pois ela se reconhece impotente frente ao poder que o marido exerce sobre ela. E, além do mais, vê-se, ainda que muito brevemente retratada, a percepção do marido em relação à esposa: ele tem-na por um mero objeto – justamente como uma estátua bifronte.

Ao declarar, “Sei que deveria terminar de limpar o rosto; mas sinto que, se obedecesse ao meu instinto, iria deitar com metade do rosto maquiada e metade não” (MORAVIA, 1970, p. 117, tradução nossa)⁵², percebe-se que a narradora, mesmo sem exatamente saber o porquê, sabe ser uma pessoa dividida. Claramente, considera o marido como a parte completa de sua vida. No entanto, ela mantém relações com outros dois homens – o que pode ser interpretado como um exemplo da mulher que se torna independente e passa a questionar o mundo.

A concentração, limitação e obsessão dos traços que caracterizam as personagens se ordenam convenientemente nesse universo, e são aceitos pelo leitor por corresponderem a uma atmosfera mais ampla, que o envolve desde o início do livro (CANDIDO, 1987, p. 76).

A forte identificação entre leitor e personagem ocorre, pois a personagem principal participa ativamente do universo de ação de seu tempo, a ascensão dos executivos industriais e o florescimento da classe média na Itália dos anos 60-70.

⁵² “So che dovrei finire di pulirmi la faccia; ma sento che se ubbidissi al mio istinto, andrei a coricarmi con metà della faccia truccata e metà no.” (MORAVIA, 1970, p. 117).

[...] originada ou não da observação, baseadas de mais ou menos na realidade, a *vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência (CANDIDO, 1987, p. 75).

Só a personagem indecisa não basta, observa-se também que a narradora dá ainda seu ponto de vista sobre o marido negligente: “Infelizmente, em casa, a costureira fatalidade esperava-me. À mesa, a uma frase de meu marido, um pouco seca na verdade, respondi com ressentimento talvez excessivo. Ele me chamou de cretina [...]” (MORAVIA, 1970, p. 120, tradução nossa).⁵³

Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que **a personagem é lógica, embora não mais simples, do que um ser vivo.** (CANDIDO, 1987, p. 59, negrito nosso).

Esta personagem parece mais ordenada devido à frase do marido no final do conto: “Mas você está mesmo distraída. Você tirou a maquiagem só de uma metade do rosto. A outra metade ainda está toda pintada. Parece uma estátua de duas caras.” (MORAVIA, 1970, p. 123, tradução nossa).⁵⁴

Ou seja, esse lapso, posto em evidência pela metade do rosto maquiado, mostra a confusa personalidade da personagem não só em relação às tarefas cotidianas e às possíveis traições, mas também em relação às decisões a serem tomadas por ela mesma. Essa personagem não executa suas próprias decisões até o fim, porque não assume seus atos como indivíduo, pois se anula totalmente ao identificar-se com seu marido, fazendo com que somente ele, controlando a situação, possa dar-lhe uma só personalidade, uma só face, para que ela possa se estabelecer.

No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isso não quer dizer que seja menos profunda;

⁵³ “Purtroppo a casa mi aspettava la solita fatalità. A tavola, ad una frase di mio marito, un po’ secca per la verità, ho risposto con risentimento forse eccessivo. Lui mi ha dato della cretina [...]” (MORAVIA, 1970, p. 120).

⁵⁴ “Ma sei pure distratta. Ti sei tolto il trucco soltanto su una mettà del viso. L’altra mettà è ancora tutta tinta. Sembri una statua bifronte.” (MORAVIA, 1970, p. 123).

mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra [...] (CANDIDO, 1987, p. 59).

Assim, não se pode aprender a amar, tal como não se pode aprender a morrer. E não se pode aprender a arte ilusória — inexistente, embora ardentemente desejada — de evitar suas garras e ficar fora de seu caminho. Chegado o momento, o amor e a morte atacarão — mas não se tem a mínima ideia de quando isso acontecerá. Quando acontecer, vai pegar você desprevenido. Em nossas preocupações diárias, o amor e a morte aparecerão *ab nihilo* — a partir do nada. Evidentemente, todos nós tendemos a nos esforçar muito para extrair alguma experiência desse fato; tentamos estabelecer leis antecedentes, apresentar o princípio infalível de um *post hoc* como se fosse um *propter hoc*, construir uma linhagem que “faça sentido” — e na maioria das vezes obtemos sucesso. Precisamos desse sucesso pelo conforto espiritual que ele nos traz: faz ressurgir, ainda que de forma circular, a fé na regularidade do mundo e na previsibilidade dos eventos, indispensável para a nossa saúde mental. Também evoca uma ilusão de sabedoria conquistada, de aprendizado, e sobretudo de uma sabedoria que se pode aprender, tal como aprendemos a usar os cânones da indução de J. S. Mill, a dirigir automóveis, a comer com pauzinhos em vez de garfos ou a produzir uma impressão favorável em nossos entrevistadores. (BAUMAN, 2004, p. 18).

Como Bauman afirma, também é permitido dizer que, em Moravia, não interessa o plano que a personagem traçou para si, uma vez que a própria poética do autor encarrega-se de sufocar as pretensas tentativas de salvamento empreendidas pelas protagonistas. Também como na citação de Candido, o conhecimento mais coeso e estrutural das personagens de ficção vem da forma estética previamente fixada pelo autor por meio da linguagem.

“Vendida e comprada”⁵⁵

Sou uma mulher jovem e bela, mulher de um homem jovem e rico. Uma vez por semana, entro no meu carro, saio da zona urbana, dirijo-me a uma certa rua no campo. Estaciono o carro em uma valeta e em seguida caminho talvez cem metros. Eis uma clareira em frente a um rústico portãozinho fechado com uma corrente e um cadeado enferrujados. Do outro lado da cerca de ripas, entrevê-se uma propriedade em estado de abandono: mato e arbustos por toda parte, árvores frutíferas com os frutos esparsos por terra a apodrecer, grandes árvores frondosas, jamais podadas, com os ramos e a folhagem secos misturados aos ramos e à folhagem verdes. Sento-me na paliçada, uma perna balançando no vazio e a outra com o pé apoiado muito em cima, sobre uma barra. Visto invariavelmente uma minissaia mas sem meia-calça e, sobretudo, sem calcinha. Estou, em suma, nua por baixo e calculei que, nesta posição, qualquer motorista que desemboque da curva, não muito longe, de frente para mim, consiga olhar imediatamente as minhas pernas até à escuridão da virilha. Nunca espero muito, até porque para dar a entender quem sou, ou melhor, quem finjo ser, finjo fumar um cigarro. E, de fato, nunca se passam mais do que dez minutos até que um automóvel pare e um rosto afogueado estenda-se para fora da janela. Pergunta-me quanto quero; digo-lhe; quase todos aceitam; o carro sob meu conselho é estacionado ao lado da estrada; em seguida pego pela mão o cliente e guio-o ao longo da sebe de sabugueiro até certa trilha que eu mesma abri na sebe. A beira é íngreme, ajudo o homem a subir, depois vou a sua frente por um caminho em que a grama densa (estamos em maio quando a grama está mais viçosa) conserva o rastro de minhas passagens anteriores. Vamos diretamente a uma grande árvore, e eu me deito imediatamente no chão. Ele vai deitar-se sobre mim, mas eu o empurro e digo-lhe que quero o dinheiro adiantado: “Desculpa, uns dias atrás tive uma péssima aventura, um escapou sem me pagar, tenho certeza de que você não faria isso, mas no fim que diferença faz, me pague agora e depois não pense mais nisso” Os homens, quando têm desejo, são bons e dóceis. Não há nenhum que não tire a carteira e não me dê a soma combinada. Depois ele se joga sobre mim e então, bem naquele momento, finjo me sentir mal. Solto um grito, viro-me pela grama, comprimo o coração com uma mão. O homem assustado afasta-se para trás, olha-me. Embora gemendo e comprimindo com uma mão o coração, pego com a outra o

⁵⁵ MORAVIA, A. *Venduta e comprata*. In: _____. *Il paradiso*. Milano: Bompiani, 1970. p.125-131. (tradução nossa)

dinheiro na bolsinha ainda aberta e devolvo-lhe balbuciando: “Sou doente do coração. Mas vá embora. É uma coisa que me acontece de vez em quando e depois passa. Naturalmente nem pensar em fazer amor. Aqui o seu dinheiro, desculpe, mas me deixe, vá.” Imaginem o homem que, por um momento, temeu encontrar-se com uma moribunda nos braços. Não há nenhum deles que não pegue o dinheiro e não vá embora às pressas. Então, assim que estou certa de que ele foi mesmo embora, levanto-me, alcanço a estrada, ando até meu carro, entro nele, volto para casa, em Roma. Como eu disse, celebro esta espécie de rito uma vez por semana. Nunca me aconteceu de encontrar um cliente pela segunda vez. Se um deles me encontra, a recordação do meu súbito mal-estar tira-lhes qualquer desejo de aproximarem-se de mim de novo. E de resto, mesmo que me encontrasse com alguém suficientemente apaixonado para tentar de novo, estou bem decidida a repetir de novo a comédia do mal-estar repentino.

Esta espécie de ritual em certo modo simbólico por meio do qual consigo vender-me sem entregar-me tem uma origem precisa, naturalmente, e eu sei muitíssimo bem qual é. É necessário saber que quando me casei cinco anos atrás com Siro, meu marido, iludia-me que ele me amava como eu o amava: apaixonadamente, exclusivamente. Mas aquela ilusão durou pouco, não mais do que dura uma aventura qualquer. Depois de apenas dois meses do nosso casamento, descobri que ele me enganava, além de tudo de uma maneira muito humilhante para mim, isto é, sem nenhum motivo sentimental particular ou, até mesmo, erótico, assim, como se fazem tantas coisas que sempre foram feitas, por costume, por automatismo. Siro costumava fazer amor com muitas mulheres e não parecia considerar o vínculo conjugal um motivo suficiente para renunciar a este seu hábito.

Naturalmente, eu comecei a sofrer porque, como disse, amava meu marido de um amor verdadeiro, apaixonado e exclusivo. Eu sabia que era traída e muitas vezes pensei, por minha vez, em me vingar traindo-o. Mas, ao que parece, sou incapaz de ser infiel. Naturalmente eu poderia tê-lo deixado. Mas, infelizmente, apesar da traição, continuava amando Siro.

O meu sofrimento tinha um ritmo seu, um método seu, ou melhor, conquistou-os com o tempo. Eu sofria principalmente nas primeiras horas da tarde. De fato, era esta a parte do dia em que não eu tinha nada para fazer; nada a não ser pensar em meu marido e em sua infidelidade.

Não tinha vontade de ver ninguém, não queria me distrair nem me ocupar, não sabia, ao fim das contas, o que fazer comigo mesma. Então, de repente, depois de ter

tentado, em vão, ler um livro do qual me desfazia quase na mesma hora ou de ouvir um disco que eu parava depois dos primeiros giros ou de ver televisão a qual eu apagava após as primeiras imagens, vestia com pressa e fúria um casaco e saía. Entrava no carro e ia até o centro da cidade. O que me atraía lá, na confusão da multidão e do tráfego? Primeiro pensei que fosse, sem mais, a vida, da qual me sentia excluída; depois me dei conta de que a minha atração tinha, no fundo, um objeto bastante preciso. Eram as lojas que me atraíam, suas vitrines cheias de objetos postos à mostra para ser vendidos, sobretudo as lojas de roupas.

Estacionava o carro e, depois, loja após loja, percorria lentamente as ruas do centro. Neste ponto, devo notar que, no passado, só sentira pelas lojas enfado e repugnância. Sou uma daquelas mulheres, raras na minha casta, que se vestem com simplicidade, do jeito que vier está bom, para não perder tempo e para não me encontrar na enfadonha necessidade de fazer uma escolha. Além disso, nunca consegui dar o salto do necessário ao supérfluo, do funcional ao elegante, do decoroso ao luxuoso. Mais do que me vestir, era-me suficiente cobrir-me. Por fim me afeiçoava às roupas velhas, talvez porque me entediasse a compra de novas. Agora, no entanto, assim de repente, saída sabe-se lá de onde, descobria em mim uma vocação de consumidora inveterada. Esta vocação foi-me revelada pelo meu próprio aspecto físico. Aconteceu-me um dia de olhar-me no espelho de um comércio e fiquei surpresa e quase assustada com a mudança ocorrida no meu rosto: sou morena e magra, mas tenho, ou melhor, tinha um rosto oval regular, isto é, sem visíveis desproporções entre a parte superior e a inferior. Pois bem, agora a parte inferior do meu rosto parecia delgada e magra. A boca parecia mais larga, o nariz mais longo. E os olhos, sem dúvida, haviam-me “comido” a cara. De grandes fizeram-se enormes, com uma expressão que nunca me lembrava de ter tido: cúpida, ávida, voraz.

Com aqueles olhos exorbitantes e fascinados inspecionava minuciosamente a vitrine, depois entrava com decisão na loja e comprava. Não comprava um objeto só, digamos uma minissaia, mas cinco, dez objetos todos iguais: cinco, dez minissaias. Procurava conferir-me uma atitude de compradora normal, ereta contra o balcão, as duas mãos sobre a bolsa, os olhares nas mercadorias que as vendedoras mostravam-me. Mas alguma coisa como um mecanismo irrompia repentinamente dentro de mim. Estendia a mão e dizia: “Compro isso, e isso, e isso. Mas deste eu levo quatro. E deste outro, seis.” A minha voz ao mesmo tempo imperiosa e insegura ressoava agressivamente entre a falação e o vai-e-vem das lojas; mais de uma vez surpreendi as

vendedoras trocando olhares de furtivo e irônico entendimento enquanto apressavam-se a me atender.

Na realidade, a compra, eu sabia bem, era o resultado de uma espécie de explosão da angústia há muito tempo comprimida e repelida. Ouvi, uma vez, duas vendedoras, no momento em que eu entrava, falarem-se à meia-voz: “Lá vem a louca”. Erravam, como costumeiramente acontece nesses casos. Não apenas eu não era nem um pouco louca, como também fazia todas aquelas compras, aparentemente desreguladas e caóticas, para não me tornar louca de verdade, com a precisa e consciente intenção de aliviar minha quase insuportável tensão.

Devo dizer que, na indiscriminada voracidade do meu comprar asfixiante, podia-se distinguir um critério de escolha: eu não comprava, olhando bem, qualquer coisa; comprava exclusivamente muitos exemplares de peças de roupa. A minha preferência era pela roupa mais pessoal, quer dizer, pelos trajes que estão sob as roupas e em contato com a pele: as meias, os sutiãs, as cintas-ligas, as calcinhas, as meias-calças, as luvas, as combinações. Eu tinha gavetas cheias, transbordantes de meias nunca usadas, fechadas em seus saquinhos de celofane; emaranhados de elásticos de todas as cores; montes de sutiãs de tecidos dos mais variados desenhos. Mas as calcinhas pretas, rosa, verdinhas, azul-claras, furadinhas, transparentes, opacas, reforçadas, decoradas com bordados, com laços, simples ou complicadas, de colegial ou de cortesã eram de longe o objeto mais colecionado. Imediatamente depois vinham por importância as meias-calças, as meias, os sutiãs. Imaginem agora estas roupas suspensas no vazio na ordem em que geralmente são vestidas e terão o invólucro vazio do corpo feminino, aliás, o mesmo corpo como aparece aos homens no momento breve e, para eles, inebriante, que se interpõe entre a já ocorrida conquista e o sexo iminente. Mas o que realmente significava para mim estas compras? Eu ainda não sabia. Sentia, no entanto, obscuramente que transformava em ritual liberatório a situação acidental e casual que era a origem da minha angústia.

Infelizmente havia um dia em que eu não podia fazer compras e, assim, liberar-me da angústia: o domingo. E, de fato, em confirmação da virtude terapêutica do adquirir, o domingo era para mim um dia assombroso, o pior da semana. Ficava em casa sozinha, porque Siro, quem nos dias úteis me traía, dedicava os domingos à partida de futebol; e eu não sabia o que fazer. Não conseguia ficar parada, ia e vinha pelos cômodos e corredores e sacadas; enquanto isso mordida os lábios, torcia as mãos, queria ter gritado, batido a cabeça contra as paredes, me arrancado os cabelos, rolado pelo

chão. De vez em quando, ia ao guarda-roupa, abria os armários, olhava para a roupa que as gavetas regurgitavam, como se quisesse, contemplando-lhes a misteriosa abundância, remontar à origem da relação, para mim ainda obscura, entre a infidelidade do meu marido e o meu frenesi consumista. Mas a roupa não me dava a resposta que eu procurava. Meu marido me traía: isto era um fato; e eu era uma louca que comprava dez sutiãs de uma vez: isto era outro fato. A relação entre os dois fatos ainda não se revelava.

Um domingo, Siro saiu como sempre para ir ao estádio e eu me senti verdadeiramente à beira da loucura. Mais tarde, de repente, eu me disse que talvez vender far-me-ia o mesmo efeito benéfico de comprar. De onde me veio essa ideia, não sei; provavelmente da reflexão que tanto para vender como para comprar são necessários objetos, isto é, coisas inanimadas das quais se dispõem como se quer por meio do dinheiro. Eu tinha, até então, comprado; porque não tentaria vender? Dependurei-me rápido ao telefone e digitei o número de uma dona de brechó quem há algum tempo oferecera-se para comprar qualquer vestido ou outra roupa de que eu já não precisasse mais. Encontrei-a em sua casa; e mostrou logo interesse ouvindo-me enumerar convulsivamente as numerosas peças do meu enxoval de neurótica. Mas senti o coração parar quando a mulher me disse que hoje, sendo domingo, não arredaria o pé de casa.

Assim, não havia nada que fazer. Não podia comprar nada e não podia vender nada. Vesti, num turbilhão de desespero, o casaco e fui de carro ao centro da cidade como fazia nos outros dias. Estacionei o automóvel e comecei a caminhar ao longo das lojas de uma das ruas mais elegantes da cidade. O comércio estava fechado, mas as vitrines cheias de objetos expostos permitiam longas demoras contemplativas. Era o primeiro domingo, pouca gente passava, era outubro, com o sol de outono que é tão doce em Roma. Então enquanto eu contemplava uma exposição de camisas, senti tocarem-me o braço. Voltei-me e vi um homem nem feio nem bonito, nem jovem nem velho, de fato um homem qualquer de meia idade, que me dava sinal, indicando o carro estacionado não muito longe. Mal o olhei, olhei o carro; em seguida, com a mesma pressa com que costumava fazer minhas compras, aceitei com um gesto de cabeça, indo para o lado dele. Entramos no carro e partimos.

Não trocamos nem uma palavra até termos saído da cidade. Daí, de repente, ele disse: “Gosta das camisas, hein. Hoje é domingo, mas amanhã com o dinheiro que vou te dar daqui a pouco, vai poder comprar até mais de uma” Esta frase fez-me entender

finalmente, como por um estalo repentino de luz, a relação que ligava a infidelidade do meu marido à minha mania por compras.

Enquanto o meu, digamos assim, “cliente” continuava a guiar em silêncio, eu me disse que, no meu relacionamento com meu marido, desde o princípio, para ele, eu não fui mais do que um objeto que esperava ser “usado”, ou se preferir, “consumido”. No nosso caso, o uso, o consumo eram as carícias, os beijos, as relações, os orgasmos. Mas meu marido, depois de apenas dois meses de matrimônio, cessara quase que completamente de “usar-me”, de “consumir-me”, enfim, de ter prazer comigo. E então, depois de ter-me iludido em ser, para ele, a mulher que se ama, pela primeira vez eu descobrira que eu não passava de um objeto que se pode ou não se pode usar, um bem que se pode ou não se pode consumir e que, dessa forma, não possui uma existência autônoma fora do uso e do consumo.

Mas dos objetos cansa-se e, então, são repostos ou jogados fora. Assim Siro fizera comigo: não me usara mais; e eu estava insegura se, agora, devia considerar-me o vaso quebrado que se joga fora no lixo ou, então, o vaso intacto que se repõe no armário, mas de cujo desenho cansou-se.

Naturalmente tudo acontecera fora da minha consciência, no meu inconsciente. Para liberar-me da angústia, inconscientemente fingira comigo mesma de ser meu marido; e começara a consumir roupas que, de certo modo, fosse pelo uso a que eram destinadas fosse por suas formas, podiam simbolizar o meu corpo desprezado. Tornara-me, por fim, consumidora, pois tinha me sentido não consumida. Depois que, por exemplo, meu marido havia parado – como lhe acontecia nos primeiros tempos do nosso amor – de jogar-me na cama, depois do almoço, de rasgar-me a calcinha e fazer amor comigo sem me despir; eu havia comprado dezenas e dezenas de calcinhas. Mas agora, neste automóvel que corria pela Flamínia⁵⁶ levando-me ao lugar onde, como uma mercadoria qualquer comprada em uma loja, seria consumida pelo meu desconhecido comprador, eu voltava a ser o objeto que fui nos primeiros tempos do matrimônio. Não me identificava mais com meu marido, transformando-me em compradora de roupas que simbolizavam o meu corpo. Eu oferecia, ao invés, meu corpo em carne e osso diretamente à venda a um comprador real e de forma alguma simbólico. Todavia, visto

⁵⁶ Via Flamínia: Atualmente é uma estrada consular que liga Roma a Rimini. Feita nos anos 220 a 219 a.C. a mando de Gaio Flaminio Nepote. A Via Flamínia foi por muito tempo a primeira e, depois, a estrada mais importante a ligar Roma ao norte da Itália.

que eu não buscava o prazer, não precisava de dinheiro e provavelmente ainda amava meu marido, contentava-me de fingir a venda, como em uma espécie de ritual.

De súbito, reparei algo de inquietante e de ameaçador no meu companheiro quem, depois da frase sobre as camisas, não tinha mais aberto a boca. Voltei-me um pouco e olhei-o para observá-lo melhor. Dirigia, dir-se-ia, com ferocidade, a cabeça esticada para frente, os olhos cúpidos fixos no asfalto, andando com o carro em alta velocidade, enfiando por ruas e bifurcações como se fossem as minhas pernas abertas. Então, sem se dirigir a mim, ele disse com uma espécie de furor concentrado: “Você é aquela que fez a brincadeira do mal-estar comigo aquela vez. Não me reconhece? Mas dessa vez, com doença ou não, vai ter que fazer amor. Mesmo que morta.”

“Cinzeiro”⁵⁷

Estou em pé no banheiro de frente para o espelho, uma mão suspensa no ar, o tufo de algodão empapado de creme de limpeza preso entre dois dedos. Limpei metade do rosto, todo o lado esquerdo, da testa ao queixo; mas não me decido em limpar a outra metade. Olho-me e procuro no meu rosto uma explicação para a mórbida irresolução que cada vez mais vai paralisando minha vida. Vejo um olho azul de mulher fatal todo pintado e escuro e um olho azul celeste de estudante adolescente; vejo uma bochecha cadavérica e a outra colorida; vejo meia boca vermelho sangue e meia rosa gerânio. No fim me dou conta de que a explicação está mesmo na incompletude da maquiagem que remete àquela da minha vida. Sei que deveria terminar de limpar meu rosto, mas sinto que se obedecesse ao meu instinto, iria me deitar com metade do rosto maquiada e metade não.

Continuo a olhar-me, irresoluta e imóvel; e enquanto isso percorro novamente com a memória o dia que agora está para acabar. Fiz muitas coisas; mas não terminei nenhuma. Para fazer uma comparação, o meu dia foi igual a um cinzeiro que um fumante neurótico enche em muitas horas de muitas bitucas algumas compridas, algumas pequenas e outras nada menos que apenas chamuscadas. O meu dia é cheio de ações deixadas pela metade ou por um quarto; e como as bitucas, estas ações, agora que penso nisto, aparecem-me apagadas, frias e malcheirosas. Comecei a manhã quando a empregada pôs sobre a cama a bandeja de café da manhã. Eu gostaria de: 1) compor o cardápio das duas refeições diárias; 2) ler o jornal; 3) beber uma xícara de chá; 4) comer uma fatia de pão com manteiga e mel; 5) ligar para Clarice, uma amiga minha, para perguntar-lhe sobre um certo endereço. No entanto, depois de um início de discussão sobre o primeiro prato do almoço, dispensei com impaciência a cozinheira dizendo-lhe que ela pensasse nisso. Em seguida servi o chá e passei manteiga no pão, mas só tomei um gole do primeiro e só comi uma mordida do segundo porque, nesse meio tempo, abri o jornal e caí aliás desabei, cabe dizer, na notícia de um delito particularmente estranho. Enfim, o jornal, também, deixei pela metade porque veio-me à mente o telefonema. Mas enquanto digitava o número de Clarice, os olhos pousaram sobre o despertador, ali, na mesinha-de-cabeceira, e vi que era tarde e que, como de costume, eu não tinha tempo. Deixando sobre a cama o chá, o pão, a manteiga, o mel, o jornal e o telefone, corri para o banheiro. Ai de mim, a água, na banheira, esfriou, estava mesmo gelada. Eis-me sob o

⁵⁷ MORAVIA, A. Portacenera. In: _____. *Il paradiso*. Milano: Bompiani, 1970. p.117-123. (tradução nossa)

chuveiro. Mas de repente o telefone toca, corro molhada e meio ensaboada, tarde demais, o telefone não toca mais. Enxuguei-me da melhor forma, maquiei-me, vesti-me com pressa. Já no táxi, todavia, percebi que tinha me esquecido de passar o batom nos lábios.

Agora, era tarde e eu tinha em mente toda uma lista de coisas a fazer. Antes de tudo fui a uma livraria. Há tempos digo-me que eu deveria ter uma cultura; estava mesmo decidida a começar naquela manhã com a compra de pelo menos meia dúzia de livros. Eis-me na livraria entre as bancas, concentrada em folhear os volumes. Bonitinha, elegante, jovem, dei na vista do vendedor galante que só me sussurrava: “Este é o último grande sucesso. Aconselho-lhe este ensaio. Conhece essa coletânea de contos?” Irritada, queria lhe dizer para deixar-me em paz; a cultura eu queria criar sozinha. Mas não houve jeito. Assim, ao fim, quase sem me dar conta, suspendi pelo meio a escolha dos livros, saí da livraria e passei em uma boutique ali perto. Dirão que, mais entendida de minissaias que de livros, teria ali feito as minhas escolhas. Ah não, ah não. Até aqui a vendedora irritou-me: “Este conjunto é o que uma loira como a senhora precisa. O vermelho lhe cai bem. Olha esse lenço, que maravilha. Hoje com a camiseta esportiva fica bem a echarpe de cores pop.” Repentinamente aborreci-me e saí também da boutique.

Fui a um bar, trepei em um banco, pedi um aperitivo. Mas bem naquele momento, eis, lá fora, lá na calçada, passar a cabeça loira de um certo rapazote que mal conheço mas sei por certo, sabe-se lá por quê, que poderia ser amanhã o homem da minha vida. Gritei dilacerantemente: “Rodolfo, Rodolfo” e atirei-me para a rua. Mas já havia desaparecido. Rondei todas as ruas em volta, mas sem resultado. Assim, depois de tudo, até o aperitivo eu não tinha nem bebido nem pagado. Mais uma coisa incompleta, mais uma guimba somente chamuscada no cinzeiro já quase cheio do meu dia. Voltei para casa.

Infelizmente, em casa, esperava-me a costumeira fatalidade. À mesa, a uma frase de meu marido, um pouco seca na verdade, respondi com ressentimento talvez excessivo. Ele me chamou de cretina; e eu que acabara de terminar de comer o primeiro prato, levantei-me e corri para o quarto com a intenção de jogar-me de bruços na cama e ali soluçar rumorosamente até que meu marido viesse pedir-me desculpas. Mas meu marido não se moveu, solucei um pouco e depois adormeci. Dormi cerca de duas horas, quando acordei lembrei que estava quase na hora para voar ao primeiro encontro amoroso do dia. Este meu cortejador tinha dezenove anos e era naturalmente rebelde,

revoltado, revolucionário contestador e desempregado: enfim tudo em ordem. O segundo encontro, contudo, era duas horas depois com um homem dito de negócios, muito rico, que poderia ser meu pai. Naturalmente entre mim e estes dois homens tão diferentes não havia nada, quero dizer nada de completo. Com eles, também, guimbas de situação, bitucas apenas chamuscadas de relacionamentos.

Dirigindo o meu carrinho popular, corri à Praça da Ponte Milvio. Ei-lo ali, o meu rapaz indiferente e violento, apoiado em um plátano, as duas mãos nos bolsos sob o cinturão de fivela grossa, o blusão aberto sobre a malha preta de gola rulê. Entrou de um salto no carro, segui, fomos parar em um campo nos arredores da Avenida Tor di Quinto, um lugarzinho frequentado pelas prostitutas de beira de estrada. Assim que nós estacionamos, ele naturalmente veio para cima de mim. Como sempre, reagi. Lutamos; e depois, justo no momento em que pensava “mas por que não deveria ceder e deixá-lo contente, depois de tudo?”; bem naquele momento, ele se cansou, jogou-se para trás, e mandou-me ao diabo assim: “Você é uma burguesa, burguesinha, burguesícula.” Respondi-lhe que, se eu era burguesa, ele então, filho de um conhecido e estimado advogado, o que era? Mas ele me cortou abruptamente, dizendo-me de supetão: “Dê-me dez mil liras”. “Por quê?” “São coisas minhas. Vai me dar o dinheiro sim ou não?” Eu só tinha cinco mil, ele as pegou, desceu do carro, desapareceu. Passei de novo pela Avenida Tor di Quinto e pareceu-me vislumbrá-lo falando com uma daquelas prostitutas, mas talvez fosse um outro que se parecia com ele. De qualquer forma, também este encontro ficou pela metade. Voltei para Roma.

Faltavam ainda duas horas para meu encontro com o meu cortejador velho e rico, estacionei na Piazza del Popolo, fui correndo fechar-me num cinema. Acreditariam nisso? Estava com uma impaciência nervosa, vi talvez vinte minutos de um filme de faroeste depois me levantei e andei pela avenida até um outro cinema, e ali entrei. No primeiro cinema haviam-me dado nos nervos os cavalos, os cowboys, as pistolas, as carrancas; no segundo, as mulheres nuas com os primeiros planos dos seios, dos quadris, das pernas também me fizeram o mesmo efeito. Saí depois de quinze minutos dali também, fui, bem em frente, à igreja de San Carlo. Ajoelhei-me sobre um banco na penumbra e rezei assim: “Bom Deus, dê-me a graça de encontrar a força para ir até o fim de alguma coisa, mesmo que seja...” Mas a oração também ficou pela metade, porque, de repente, percebi que, se tivesse de ser sincera, devia reconhecer que não havia coisa alguma no mundo que eu desejasse levar até o fim. Ora se não se é sincero na reza, porque então rezar? Levantei-me e saí da igreja.

O escritório do meu cortejador velho e rico não estava muito longe. Subi ao quarto andar de um edifício todo de escritórios. Empurrei uma porta de vidro. O escritório estava iluminado mas completamente vazio. As portas ao longo do corredor estavam abertas, viam-se os bancos das datilógrafas com as máquinas de escrever encapuzadas, as folhas de papel branco e de papel carbono esparsas por todo lado, as cadeiras fora do lugar. Havia um cheiro ruim de fechado, de papelada e de cigarro. No fundo, no último cômodo, vi de relance o meu cortejador. Estava sentado à escrivaninha, curvava a cabeça prateada sobre um jornal aberto. Dissera-me para ir aquela hora, eu lhe fizera a objeção de que aquela hora o escritório estaria deserto; e ele, cínico, respondera-me: “Justamente.” Pronunciei de chofre com voz baixa e tranquila: “Ei”, e ele levantou os olhos do jornal. Antes que falasse, ordenei-lhe: “Jogue o envelope com o cheque, aqui na soleira, senão não entro.” Precisava de uma certa soma de dinheiro e ele me prometera emprestá-la. Ligeiro pegou sobre a mesa o envelope e jogou-o: caiu-me aos pés. Igualmente ligeira eu disse: “Obrigada. Queria somente ver se você iria fazer isso. Adeus.”, e fui embora, deixando-o ali a olhar o seu envelope inútil.

Mas chega, por que prosseguir? O cinzeiro do meu dia está agora até as bordas de bitucas frias e apagadas, por hoje só me resta virá-lo no lixo. Distraidamente, saio do banheiro, volto para o quarto. Meu marido está sentado contra os travesseiros, lê um livro à luz do abajur do criado-mudo. Introduzo-me sob os cobertores ao seu lado, pego-lhe a mão livre, levo-a aos lábios e beijo-a com frenesi. Digo-lhe: “Você é a única coisa inteira, completa da minha vida. A única coisa que levarei até o fim.” Meu marido desvia os olhos do livro, olha-me e então, enquanto continuo a beijar-lhe a mão, ouço-o falar: “Mas você está mesmo distraída. Tirou a maquiagem só de uma metade do rosto. A outra metade ainda está toda pintada. Parece uma estátua de duas caras.”

“A orgia”⁵⁸

Aqui estou eu, como de costume, com a testa contra o vidro da janela, absorta em olhar para a casa em frente. A rua, uma pequena travessa de uma rua mais larga, foi toda construída pelo meu marido, empreendedor jovem e muito ativo. São duas filas de prediozinhos, todos iguais, cor de cacau, de três andares cada um. Meu marido ainda não acabou de vender todos os apartamentos. Na verdade, no primeiro andar do prédio onde moramos, o escritório de vendas ainda está aberto.

O que é que olho, estando de pé, meio escondida pela cortina? Olho para as três janelas do último andar do prediozinho em frente. Duas dão na sala de estar e uma no quarto. Naquele apartamento, mora uma mulher muito parecida comigo; deveras, quase, uma sócia. Ela é, como eu, alta; como eu, loura; como eu, tem pernas magníficas e nada de peito; como eu, tem um rosto severo e germânico. Aqui, porém, acaba a semelhança. Eu, como já disse, sou casada. No meu apartamento, vivem comigo os meus dois filhos, meu marido, a empregada, a governanta suíça. A minha sócia, contudo, vive sozinha.

Desta primeira diferença provêm muitas outras. O que observo, no fundo, olhando todo o dia a sua casa? Observo as diferenças que se passam entre ela e eu.

São onze horas e, como sei já há algum tempo, ela ainda dorme, extenuada pela devassidão, pelos excessos, pelas complicações sentimentais. Mas sua vida está diante dos meus olhos. O brilho dos vidros não me impede de olhar sua sala de estar; e o que vejo é evidente. Sua sala de estar é muito diferente da minha. A minha é a sala tradicional e imbecil da boa senhora burguesa de bem que eu sou: penduricalhos, abajures, sofazinhos, cadeirinhas, poltroninhas, bibelôs e assim por diante, graciosamente falando. A dela, entretanto, é uma cena de teatro para um drama contínuo: um sofá branco, gigantesco, no qual se podem sentar quinze pessoas em fila; uma mesa longa e estreita de aço inoxidável e vidro temperado; poucos enfeites maciços e de grande valor; um quadro informal na parede; um tapete laranja no chão. Eu disse que aquilo que eu vejo é evidente. De fato: a mesa está cheia de frascos, garrafas, copos em grande desordem. Três cinzeiros estão transbordantes de bitucas e de cinza. Pior: notam-se alguns saquinhos de papel abertos, similares àqueles que contêm os pozinhos das farmácias; bem como alguns pratinhos com cubinhos de açúcar. O sofá, agora, parece, e é, na verdade, uma cama desfeita depois de uma frenética noite de sexo:

⁵⁸ MORAVIA, A. L'orgia. In: _____. *Il paradiso*. Milano: Bompiani, 1970. p.125-131. (tradução nossa)

almofadas amarfanhadas, fora do lugar. Sobre um dos braços, um trapo preto: uma meia-calça? Uma combinação?

Logo, não há dúvida, e aqui estamos nós, de novo, naquela sala, ontem à noite, houve uma orgia, uma libertina e escandalosa orgia. A cena está vazia, mas o drama pode ser reconstruído em detalhes: primeiro o álcool (as garrafas, os copos), depois a droga (os saquinhos de papel, os cubinhos de açúcar), por fim o erotismo (as almofadas do sofá, as roupas femininas). Sim, é assim, enquanto eu ia ao cinema do bairro, de braço dado com meu marido, para ver o mesmo filme cômico; lá, naquela sala, a minha sócia pintou o diabo a quatro. Que vergonha! Que vergonha! Mas, por que não se intervém para impedir coisas assim? O fato de não acontecerem em público não é uma boa razão para fecharem-se os olhos.

Lá está ela finalmente, a viciosa, a desenfreada. No fundo da sala, distingo sua figura que avança hesitante, oscilante, em direção à janela. Está de roupão, um luxuosíssimo roupão de pesada seda preta e vermelha, de modelo japonês, muito diferente dos meus roupõezinhos cor-de-rosa ou azuizinhos. O roupão está aberto, entrevê-se seu corpo de amazona impudica, de valquíria promíscua. Boceja, arruma os cabelos com a mão, já aperta entre os dedos um cigarro aceso. Vai até a janela e eu sei por quê. No parapeito da janela, está o telefone. Todas as manhãs, na mesma hora, às onze e meia, seu amante fixo, quem talvez a mantenha; quem, em todos os casos, dirige-a, aconselha-a e usa-a para seus experimentos cerebrais; um intelectual, magro e pálido de rosto imberbe e olhos frios como aço, telefona-lhe para informar-se minuciosamente sobre sua vida. Lá vai ela, então, pegar o gancho do telefone e responder com ar diligente e pontual de uma aluna que responde às perguntas de um professor. Aluna do vício, professor diabólico. Enquanto isso, do fundo da sala, todo nu, menos por uma toalha estreita entorno dos quadris, atlético, peludo, aproxima-se o homem com quem ela passou a noite. Ele logo pega uma das muitas garrafas, e depois entorna no gargalo. Pensem, vodka ou uísque às onze da manhã. Em seguida, aproxima-se dela, que já terminou de telefonar, pega-a por um braço. Desaparecem pela porta da direita, que dá no banheiro. Eu sei o que vão fazer: tomar uma ducha juntos.

Como são diferentes os meus despertares. Meu marido sai de casa às sete, acordo sozinha, ocupo-me dos meus filhos, não recebo telefonemas e, uma vez no banho, não há nenhum homem que me ensaboe e, também ensaboado, abraça-me sob o chuveiro. Sou uma senhora honesta, uma mãe de família. Não uma aventureira, umazinha qualquer, como aquela ali.

Lá estão, ambos vestidos. Ele usa uma túnica indiana, com desenhos estilo caxemira, colarinho fechado; as calças são de veludo preto. Sua face satânica é emoldurada por duas enormes costeletas e por uma cabeleira impetuosa. Ela veste calças de cintura baixa e uma jaqueta curta: a barriga está praticamente de fora. Ela penteou-se, enfeitou-se, maquiou os olhos de preto. Grandes e pesados anéis falsos nos longos dedos de unhas escarlates; correntes em profusão, no pescoço, nos pulsos; uma flor pintada em uma bochecha. Preguiçosa, felina, elegante, vai e vem pela sala, pondo-a em ordem. Ele, enquanto isso, fuma sentado em uma poltrona.

Mas eis o segundo telefonema da manhã. O do terceiro homem. Pontual, como todos os dias, ao meio dia e meia. Ela fala no auscultador e sua expressão muda mais uma vez. Com o homem da face satânica é depravada, cúmplice; com o intelectual que a dirige, obediente, submissa; com o terceiro homem, afetuosa, doce. Quem é o terceiro homem? É um rapaz, um estudante. Eles se amam, o homem da face satânica sabe disso e aprova; o intelectual, por sua vez, na minha opinião, não sabe disso ainda. É, é, complicações viciosas, tortuosas; não basta trair, deve-se ainda trair o homem com quem se trai. E, além disso, com o seu consentimento, com a sua cumplicidade. E pensar que eu sou fiel a meu marido. No máximo, ano passado, em agosto, na praia, um jovem respeitoso e bem educado fez-me a corte. Somente a corte. Nem mesmo um beijo que é um beijo naquela época, não lhe dei.

Ela ri, brinca, comprime o gancho do telefone contra os lábios, num beijo final. Depois, pega de novo o copo e o cigarro e, sem cerimônia, vai-se sentar nos joelhos do homem da face satânica. Longo beijo. Em seguida, falam, com seriedade, de qualquer coisa que só pode ser o dinheiro. Que coisa, realmente, pode haver de sério entre gente assim, se não o dinheiro? Ao fim da discussão, a minha sócia introduz a mão dentro da túnica do homem, tirando uma carteira e desta algumas notas de dez mil. Coloca-as sobre a mesa. Novo beijo, talvez de agradecimento.

Lá, no fundo da sala, a porta se abre, entra o rapaz que lhe telefonou há pouco. Jaqueta aberta, jeans, botas de couro cru, echarpe no pescoço. Cabeça poética, morena, magra, delicada, com alguma coisa de livre e de agressiva. Ela se levanta, pega as notas de dinheiro e, enquanto o abraça e o beija, introduz-lhas na mão. A mão se fecha com as notas e sobe até o bolso, fazendo-as desaparecer. O beijo, no entanto, continua sob os olhos divertidos do homem da face satânica. Que coisa, que coisa. E eu olhando. E eles que não percebem que eu olho. E, a dois passos de mim, uma vida tão diferente da minha. Que coisa, que coisa.

Mas não é o bastante. Eu sei que não é o bastante. Como poderia bastar? Alguém, agora, avança do fundo do aposento. Uma mulher não bonita, com os cabelos curtíssimos, depenados, roídos. A face branca e empoada, a boca vermelha como sangue, os olhos delineados em preto. Vestida como homem, com calças malva e pulôver preto, com ar de um Pierrô envelhecido e podre, quarenta anos, talvez até mais. Enquanto os dois se beijam e o outro impassível, mas talvez não de todo indiferente, observa-os, ela vai por trás da minha sócia e coloca-lhe as mãos sobre os olhos, como se dissesse: “Adivinha quem é.” Graciosíssima ceninha, não há o que dizer. Poderia ser, no fundo, somente a expressão de uma relação de amizade afetuosa entre duas mulheres. Mas há a estranheza do homem do rosto satânico que olha. E, além disso, ainda há o outro, entre as duas mulheres, eu sei com certeza, não me obriguem a dizer.

Mas, eis que, pumba! Lá longe, ao fundo da sala, alguém avança, e quem é? Inevitavelmente, só poderia ser o intelectual do rosto glabro, dos olhos frios como aço. Prossegue, pára, olha: vê minha sócia que beija o estudante, a mulher vestida de homem que está com as mãos sobre os olhos da minha sócia, o homem da face satânica que observa tudo aquilo, satisfeito, sádico voyeur. É como uma fotografia que, num relâmpago de magnésio da duração de um momento, fixa para sempre uma cena incrível e excessiva. O que sucederá agora? Uma explosão de ódio? Ou, como é de se acreditar, um acordo geral, renunciando um amplo sodalício de tipo orgíaco?

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

“Os consumos”⁵⁹

Esta noite tive o sonho seguinte. Estou no carro, na reta de uma autoestrada ladeada por anúncios publicitários. Sou eu quem dirige, meu marido está do meu lado. Eis o outdoor que prefiro. Nele se vê uma mulher sentada em uma poltrona. Veste um pomposo, enorme casaco de pele dourado. O casaco está aberto no quadril e no peito; entende-se que a mulher, por baixo, não tem nada. Meu marido diz que a mulher é uma sem-vergonha; eu respondo-lhe que talvez seja verdade, mas o casaco de pele é bonito. Brusca mudança: agora é meu marido que dirige e eu, sentada, ao lado dele. Saímos da autoestrada, corremos por uma estrada menor, cheia de curvas, que serpenteia entre numerosas colinazinhas lisas e peladas. Em cima de cada colina há uma casa, uma só. Meu marido me diz que está me levando a uma peleira para mulheres sérias e atarefadas como eu: não devo esquecer que sou advogada. Bem, subimos em volta de uma daquelas colinas em direção ao topo onde vejo uma casinha com um negócio no primeiro andar. À porta do negócio está a proprietária, uma mulher de peito volumoso e pés pequenos. Reconheço-a, é a peleira na frente de cujas vitrines passo todos os dias indo ao escritório. Entramos, recebidos pelas mesmas frases lisonjeiras. Mas a loja está vazia. Num canto está o meu casaco de pele dourado e pomposo, mas não é o casaco de pele, é a besta ainda viva, ainda não morta, esfolada, curtida. Assim que me vê, o animal afasta-se para o fundo da loja, arreganhando os dentes brancos e pontiagudos. Tenho muito medo, ponho-me a voar em torno do teto do estabelecimento; em seguida, sempre voando, saio pela porta e fendo o espaço em busca do anúncio da autoestrada. Mas não encontro mais nada, nem autoestrada nem anúncio. Estou nervosa com meu marido; e cheia de saudades do casaco de pele do anúncio. Neste ponto me desperto de sobressalto.

Assim que acordei, o sonho saiu-me da cabeça. Vesti-me, tomei café com meu marido, depois vesti meu sobretudo de corte masculino e saímos juntos e despedimo-nos. Ele foi à sua agência de publicidade; eu, ao meu escritório de advocacia. Sou sócia de um advogado penal; o meu rosto pálido, enérgico, pálido, os meus cabelos curtíssimos, a minha voz rouca, o meu palavreado agressivo ornado de frases do jargão jurídico inspiram confiança nos delinquentes que formam, geralmente, a nossa clientela. Tenho o aspecto quase de um homem; mas de um homem que seja ao mesmo tempo

⁵⁹ MORAVIA, A. I consumi. In: _____. *Il paradiso*. Milano: Bompiani, 1970. p. 133-138. (tradução nossa)

uma mulher: daí a confiança, como em alguém que seja profissionalmente aguerrido e ao mesmo tempo tenha sentimentos, de certo modo, maternos.

Trabalhei até a uma, depois fui almoçar com meu sócio, porque meu marido tinha também um almoço de negócios. Em seguida voltei ao escritório e recomecei a trabalhar. Mas às quatro e meia, hora da abertura do comércio, pulei quase automaticamente da cadeira e saí. Fui, duas ruas mais longe, à loja de peles com que sonhei aquela noite, entrei como um meteoro. A peleira do peito volumoso e dos pés pequenos veio ao meu encontro, dizendo-me: “Então, advogada, decidiu-se finalmente?” E eu respondi: “Sim.” Após cinco minutos, o tempo de assinar o cheque, saí com o caixotão, entrei no carro e fui depressa para casa.

Não havia ninguém; os cômodos estavam imersos na penumbra do precoce crepúsculo invernal. No quarto, abri a caixotão, tirei o casaco de pele, um enorme casacão de pele dourado com pelos cheios e bastos, em tudo similar àquele do outdoor que eu tinha visto no sonho, e vesti-o em frente ao espelho. Desastre! O casaco caiu-me muito mal. A minha pequena cabeça depenada mal emergia do casaco, como a de um rato; o meu corpinho magro e mirrado desaparecia dentro dele, mas o senso da magreza e da graça permanecia o mesmo. Parecia o anúncio da fábrica de borracha: a personagem toda coberta de pneus de automóvel. Olhei-me demoradamente e convenci-me que, definitivamente, nunca o usaria, nunca e nunca. No entanto, sem dúvida, sonhei com ele. Entristecida, perplexa, com o casaco às costas, fui mecanicamente à janela e olhei para fora.

Vivemos no Lungotevere, no último andar, a pouca distância de uma escola cujo alto muro de arrimo defronta por um bom pedaço a rua. Ao pé deste muro, a partir da tarde, encontram-se as prostitutas. Há sempre cinco ou seis, em pé sobre a extremidade da calçada, em fila, como sobre uma ribalta ou sobre a prateleira de uma venda em leilão. Estão todas vestidas de maneira diferente, com cores chamativas e minissaias excessivamente curtas, algumas gordas e baixas, algumas altas e magras, algumas mais ou menos. De vez em quando, um carro, guiado por um homem só, para; uma das mulheres separa-se do grupo, inclina-se, coloca a cabeça dentro da porta. Depois, ou dá a volta no carro e entra; ou entra novamente na fila sobre a calçada. O automóvel parte.

Envolta em meu casaco de pele demasiado pomposo, olhei embasbacada aquele espetáculo para mim tão habitual. Era a hora falsa entre o dia e a noite; a tatuagem violeta e vibrante do letreiro de neon de um posto de gasolina iluminava

cruamente o grupo de prostitutas. Assim, vi tudo com absoluta precisão. O carro do meu marido chegou em alta velocidade; parou de repente com uma freada estridente; uma das mulheres colocou a cabeça pela porta, em seguida deu a volta no carro e entrou. Era uma moça formosa, das pernas robustas. O carro distanciou-se.

Deixei a janela e, assim como estava, com o casaco de pele, fui-me sentar na anticâmara, em frente à porta de casa. Acendi um cigarro e esperei. Não foi necessário muito, menos de uma hora. De repente ouvi a chave girar na fechadura, depois a porta foi aberta com lentidão. Logo vi que tinha um ar desgostoso e amargurado. Tentou brincar: “Você aqui? E o que faz com esse casaco?” Respondi-lhe com minha voz profissional, rouca e agressiva: “Não se preocupe com meu casaco. Vamos lá.” Abatido, seguiu-me. Fomos ao quarto e sentamo-nos na cama, um de frente para o outro. Ataquei-o subitamente: “Pode-se saber por que você fez isso?”

“É o que também me pergunto”

“Haverá, no entanto, uma razão, não?”

“Provavelmente.”

“E então se explique.”

“Bem, via aquela mulher todos os dias. Tinha uma certa maneira de se mostrar; de fazer, por assim dizer, a propaganda de si mesma. Naturalmente, nem me passava pela cabeça parar; você sabe que esse tipo de coisa não me interessa. Mas se vê, como nós persuasores ocultos dizemos, que a imagem dela havia agido dentro de mim de maneira subliminar.”

“Não seja irônico. Sabe o que você é? Um homem corrupto.”

“Aquela mulher soube criar em mim, sem que me desse conta, uma necessidade. Naturalmente, a necessidade de alguma coisa da qual eu não tinha de forma alguma necessidade. Hoje, repentinamente, no momento em que passava na frente daquela calçada, a necessidade se revelou com força irresistível. Você terá percebido que dei uma brusca brecada. Isto indica não só a repentinidade da revelação da necessidade mas também o caráter de todo supérfluo da coisa da qual me pareceu ter necessidade.”

“Para quê serve todo esse luxo de explicações? Para diminuir o sentimento de culpa?”

Estava fora de mim. Vi-o sacudir a cabeça: “Não leve dessa maneira. Estou tentando explicar a você, mas, sobretudo, a mim mesmo que coisa aconteceu realmente.

Vê-se que eu estava obcecado e não o sabia. A persuasão agiu quando eu a menos esperava. Mas é verdade que houve, como dizer? um alarme”

“O quê quer dizer isto?”

“Imagina que sonhei com aquela mulher.”

“Mas quando?”

“Esta noite.”

Estava a ponto de exclamar: “Você também!”; mas me contive a tempo. Agora, no entanto, a discussão tinha-se tornado uma conversa. Continuamos a conversar toda aquela tarde.

“Os produtos”⁶⁰

Começou assim. Numa manhã, pus-me em frente ao espelho, completamente nua, para ver que coisa havia em mim que não ia bem. Vi um corpo de mulher jovem de mãos e pés grandes, de pernas descarnadas, de tórax evidente, de ombros raquíticos. Dirão: um corpo magro, eis tudo. É verdade, mas as curvas que são próprias da beleza feminina, reduzidas a relevos mal pronunciados e, ainda assim, já murchos, indicavam que eu estava destinada a tornar-me uma mulher formosa; e, além disso, como acontece com as plantas quando não são muito regadas, faltou-me a linfa, isto é, a vitalidade. Enfim, não fui bem sucedida.

Isto explicava, no fim das contas, os numerosos malogros da minha vida. Sim, era uma veleidosa. Eu o era como mulher, ao não conseguir nunca convencer meu marido da autenticidade dos meus sentimentos; como mãe, com a minha filha, quem eu ora esquecia até mesmo que existisse ora sufocava de carinhos; como mulher do mundo, não podendo contar nem com um clã de amigos, nem com uma sociedade de estimadores; sobretudo como intelectual: lia, lia, lia, mas depois, quando chegava o momento de dar minha opinião, estava sempre, irremediavelmente, desafinada, defasada, desnorteada.

Olhei-me demoradamente, pensando em todas essas coisas e, em seguida, de súbito, com a longa mão ossuda, dei-me um tapa na testa. Tinha encontrado. Que coisa? O modo de transformar a minha veleidade em afirmação. O meu erro até agora foi crer na vitalidade pura e simples, ou seja, no fundo, na natureza que, segundo alguns, sempre faz bem aquilo que faz. Pois bem, devia desfazer-me desta ilusão, abandonando as incertezas da natureza casual e caprichosa pela infalibilidade da produção planejada. Devia, em suma, ser uma mulher moderna. A modernidade, então, eu a definia deste modo: a vida não era vivida, mas produzida. Chega então, de amor conjugal, de afeto materno, de amizade, de cultura “natural” e “espontânea”. De agora em diante, estas chamadas expressões da minha personalidade, tornar-se-iam “objetos” meticulosamente, racionalmente projetados. E o meu relacionamento com estes manufaturados seria o mesmo que entre o engenheiro e os produtos fabricados com base nos cálculos dele: distanciado, confiante, sereno.

Dito e feito. Fechei-me em meu pequeno escritório e programei cuidadosamente o meu dia, escrevendo em um caderno uma a uma as coisas que devia

⁶⁰ MORAVIA, A. I prodotti. In: _____. *Il paradiso*. Milano: Bompiani, 1970. p.139-144. (tradução nossa)

fazer e as horas e o modo. Começando pelo meu marido, jovem médico de belo aspecto, apaixonado pela sua profissão e já fornido de numerosa clientela feminina, eu me disse que não devia levar, de forma alguma, em consideração o visível arrefecimento do seu sentimento por mim, mas agir em conformidade com o plano, inflexivelmente. De manhã, durante o café da manhã, demonstraria um amor alegre, vivo, divertido, madrugador mesmo, brincando, rindo, sentando em seu colo, dando-lhe de comer na boca, acendendo-lhe o cigarro, apertando-lhe o nó da gravata. No almoço, o meu amor revelaria sua face mais séria, mais responsável: contar-lhe-ia minha manhã, faria com que ele me contasse a sua. Enfim, à tardinha, ele estaria cansado do dia e o meu amor, adequando-se, far-se-ia meigo, íntimo, envolvente. Finalmente à noite, depois do cinema ou do serão na casa de amigos, eu veria o desencadear-se da paixão.

Para a menina previ um programa de sistemáticos e bem dosados carinhos, alternados a iniciativas didáticas não menos sistemáticas, entre as quais um início de educação sexual. A vida social, depois, era para se planejar com rigor até nos mínimos detalhes: nada de amizade, somente a rígida aplicação do princípio do “do ut des”: um presente por um presente, um almoço por um almoço, uma recepção por uma recepção. Por fim vinha a cultura, que, como já terão compreendido, era ao mesmo tempo a minha máxima ambição e o meu pior fracasso. Pois então, muito simplesmente, eu “projetaria” as minhas conversas. Algum dia antes de receber os amigos na minha casa para uma noite intelectual, daria uma repassada em algum escritor na moda, por exemplo, Joyce, Proust, Musil, Kafka, Beckett, enfim, aqueles de quem todos falam e que é necessário ter lido. Assim, durante a reunião, como quem não quer nada, dirigiria o discurso para o autor sobre quem me preparara.

Sou uma mulher muito ativa apesar da minha intrínseca falta de vitalidade. Já uma semana desde a minha decisão de não viver a vida, mas produzi-la, os produtos bem confeccionados pela minha pequena fábrica privada começavam a sair de mansinho da linha de montagem. O produto “amor conjugal”, o produto “afeto materno”, o produto “vida social”, o produto “interesses culturais”. Neste ponto, gostaria de fazer uma observação importante: o produto, na verdade, deve satisfazer, sobretudo, o produtor. Por que isto? Porque o produtor produz principalmente para si mesmo, pelo fato de produzir dar-lhe um senso de segurança existencial, de potência criativa. A espontaneidade natural pode falhar; a produção, nunca. Porque o criador nunca poderá saber se pôs no mundo uma criatura vital; mas o produtor diz: este objeto

foi produzido com base em cálculos racionais e exatos, isto basta. Deve forçosamente ir bem.

Infelizmente os consumidores, quero dizer as pessoas a quem estavam destinados os meus produtos, demonstraram desde o início não os apreciar de jeito nenhum. Eu estava satisfeita; pela primeira vez na minha vida parecia-me fazer precisamente aquilo que eu tinha intenção de fazer. Mas eles, contudo, davam a entender de maneira indubitável que não queriam saber da minha produção. A menina, antes tão afetuosa, agora fugia de mim. A sociedade praticamente me bania. Nas minhas noites, as minhas intervenções culturais provocavam na maior parte das vezes irritação e tédio.

No entanto, consolava-me pensando que os produtos eram novos e insólitos: o consumidor num primeiro momento é sempre desconfiado diante de tudo aquilo que transtorna os seus hábitos. Nesta convicção otimista estava reconfortada da atitude do meu marido. A primeira vez em que lhe ofereci o produto “amor conjugal”, ele teve, é verdade, um leve sentimento de surpresa. Enquanto me atarefava de manhã, no café da manhã, para sentar em seu colo, beijá-lo, brincar e rir, leve e molecamente, olhou-me fixo, de modo quase profissional, como se eu não fosse sua mulher, mas uma das tantas pacientes. Contudo, logo depois, voltou a si e desde então passou a apreciar sempre mais o produto. Assim, mesmo depois de tudo, eu não estava muito descontente. Para fazer uma comparação, a minha vida era como uma fábrica de automóveis, na qual, ao lado do êxito problemático de alguns carros ainda experimentais, explode de repente o sucesso de um modelo bem-sucedido. A maior parte dos meus automóveis ia mais ou menos; mas o fora-de-série “amor conjugal”, não havia dúvida, “arrasava”.

Ai de mim! Eis que me chega uma carta anônima na qual sou informada que meu marido me trai com uma paciente dele. O anônimo fornece todos os detalhes: o lugar, os dias, as horas. Naturalmente não antecipo nada, não deixo nada ao acaso, à espontaneidade, à natureza. Nada de ciúmes, nada de vingança. Ponho-me a trabalhar e, ao cabo de poucos dias, consigo apresentar um novo produto manufaturado perfeitamente adequado à pergunta: “Averiguação do adultério do cônjuge”. O produto, lançado no momento oportuno em um mercado favorável, obtém imediatamente, fulgurante sucesso. Vale dizer que acabo de saber ao certo, com todas as provas possíveis, que meu marido ama uma outra mulher.

Eis-me então com um produto cada vez mais pedido, e, no entanto, com muitos outros, invendíveis. Neste ponto, deve ter pulado na minha cabeça a mesma mola que

suponho pular na cabeça do industrial que se dá conta de que, depois de muitas tentativas frustradas, entrou finalmente no caminho certo. Toda uma série de produtos novos, de saída absolutamente certa, repentinamente se esboçou diante dos meus olhos. O meu erro foi até agora não ter levado em conta o fato que no mercado há não só procura por produtos, digamos assim, positivos como, por exemplo, os eletrodomésticos, mas também daqueles, digamos assim, negativos como, por exemplo, os explosivos e as armas em geral. A minha produção, não havia dúvida, devia direcionar-se em direção a estes últimos.

Não quero falar mais, pois estou em plena elaboração do projeto. Limitar-me-ei a nomear um só destes novos produtos, pelo fato de que, depois de estudos aprofundados, prevejo fazê-lo entrar o mais rápido possível em fase de fabricação efetiva. Chama-se: “Supressão do cônjuge infiel.” Uma coisa prática, eficiente, simples e, ainda, contas feitas, pouco custosa, o que vai ao encontro de uma necessidade agora universalmente difundida.

“Viva Verdi”⁶¹

Nasci e cresci em uma família de advogados. Meu avô e meu pai eram advogados; por minha vez casei-me com um advogado. Percebam: advogados penais. Assim, cresci entre as paixões, ou melhor, entre as consequências das paixões: delitos, violências, intrigas, dores, amores e ódios. Sou uma mulher prática, tolhida de imaginação, fria e senhora de mim, talvez pela polêmica com meu avô, meu pai e meu marido os quais, advogados um pouco à antiga, pareciam considerar a alma humana como um vulcão em perpétua erupção. Mas também devia haver em mim o verme da passionalidade, ainda que escondido; pelo menos o meu entusiasmo pela ópera e, em particular, pela ópera de Verdi demonstrava isso. Fui à ópera toda a vida e seguramente não perdi uma só ópera de Verdi. De menina à moça frequentei a ópera com meu avô e com meu pai que iam por conveniência social; depois com meu marido que ia para me agradar. Sempre prontos em suas arengas no tribunal a explicar tudo com as paixões, meu avô, meu pai e meu marido não apreciavam nem um pouco essas mesmas paixões no teatro.

Todos os três, na maior parte das vezes, eu vi dormir durante as representações. Eu, enquanto isso, com os olhos no binóculo e as orelhas em pé, seguia extasiada o tumulto heroico que se desencadeava no palco.

Depois meu marido morreu e continuei indo à ópera com meu filho Gildo. Para dar-lhes uma ideia do que era a ópera para mim, basta lhes dizer que chamei meu filho com este nome em homenagem ao *Rigoletto*, a ópera verdiana que prefiro. Na verdade, eu gostaria de tê-lo chamado com o nome do Duque de Mântua por quem, acreditem ou não, fui realmente, sinceramente apaixonada por anos. Mas aquela maravilhosa personagem, como qualquer um poderá verificar indo ler o libreto, não tem nome: chama-se Duque de Mântua e só. Assim, contentei-me com a filha de Rigoletto e dei a meu filho o nome de Gildo.

Levei-o ao teatro assim que pude, tinha sete anos quando o fiz assistir a sua primeira ópera: *La Traviata*. Mas tornou-se meu acompanhante a partir da morte de meu marido: tinha então quinze anos. Normalmente estava vestido como todos os rapazes de hoje: calças tubo de algodão azul, malha e jaqueta; mas para a ópera mandei fazer-lhe um terno de homem, azul-escuro, para usar com os sapatos pretos, a camisa

⁶¹ MORAVIA, Alberto. “Viva Verdi”. In: _____. *Il paradiso*. Milano: Bompiani, 1970. pp. 225-231. (tradução nossa).

branca e a gravata escura. Era um filho obediente e respeitoso; tinha quinze anos, mas aparentava mais.

Uma noite, no fim da temporada, fomos ver o *Rigoletto*. Enquanto me vestia pensei em Verdi e disse-me que Verdi, com todo o seu gênio, não podia ter escrito o *Rigoletto* sozinho. Era uma ópera de uma crueldade demoníaca, que tinha gosto de enxofre, uma ópera enfeitiçante, infernal. Conseguir cantar de longe: “La donna è mobile” no mesmo momento em que, tudo menos volúvel, pelo contrário, fiel até a morte, Gilda sacrifica-se pelo indigno amante, era uma daquelas coisas que se conseguem fazer somente se se vende a alma para o diabo. Sim, o diabo ajudara Verdi a escrever o *Rigoletto*, não podia haver dúvidas.

No meio dessas reflexões transbordantes de admiração por Verdi, repentinamente, isoladas e precisas, ouvi estas palavras que, no quarto ao lado, Gildo pronunciava falando ao telefone com um amigo seu: “Não, hoje à noite não posso, devo acompanhar mamãe à ópera. Que chatice: papel-machê no palco e múmias na plateia.”

Já disse que sempre suspeitara de que o meu caráter prático e frio não passasse de uma máscara de ocultas paixões. Tive a prova disso naquele momento. De repente o mundo desabou dentro de mim, como se, ao invés do meu filho, tivesse ouvido um querido amante enquanto ele me difamava com uma mulher rival minha. Senti-me traída da maneira mais cruel e irreparável, uma traição que desvalorizava e aniquilava não somente a minha pessoa mas também as coisas pelas quais vivia. Ao mesmo tempo entendi quase com maravilha o quanto amava meu filho. Mas pensei que o entendia justamente no momento em que este amor era brutalmente rejeitado.

Comecei a chorar, embora terminasse de vestir-me. Agora, porém, chorava de raiva. Pensava que, sem me dar conta, ao longo dos anos, fechara-me em uma personagem muito similar ao *Rigoletto*: a mãe que vive para seu filho. E desejava destruir o mais rápido possível essa personagem, tornar-me livre. Peguei o binóculo, chamei Gildo, saímos à rua, coloquei-me ao volante do carro e dirigi até a Ópera.

Papel-machê no palco e múmias na plateia. Sentada na plateia em uma poltrona de veludo vermelho, entre as tantas outras múmias sentadas também em poltronas de veludo vermelho, apontei os olhos para o palco, com a esperança de que o mesmo encanto acontecesse, como todas as outras vezes. Mas logo senti que a minha velha relação com a ópera despedaçara-se. Era verdade: *Rigoletto* vestido com listras amarelas e vermelhas que corria mancando e agitando o seu cetro e os guizos do seu chapéu de um lado a outro do enorme palco, ao fundo dourado de uma sala renascentista, era uma

personagem falsa, com sentimentos e comportamentos falsos. Mas por uma estranha contradição, bem no momento em que eu percebia a falsidade de *Rigoletto*, reconhecia-me nele. Até este momento fora uma mulher fria e prática que era fascinada pelas paixões, porque acreditava não as ter. Agora sabia que era, no entanto, uma mulher passional em tudo parecida com a personagem verdiana. Mas, justamente por isso, falsa.

Percebi que delirava. Como árvores durante um ciclone que desabam uma após a outra no chão, arrancadas; eu via cair por terra, uma após a outra, as coisas pelas quais, sem saber, vivera até agora: a família, o mundo dos afetos, meu filho. Essas coisas, certa vez, tinham feito a ópera parecer-me verdadeira. Agora a ópera fazia parecer falsas essas coisas.

De repente, na metade do segundo ato, levantei-me e sussurrei a meu filho: “Vamos embora”, e saí. Gildo seguiu-me em silêncio. Mas, uma vez no carro, enquanto eu dirigia, perguntou tranquilamente: “Mas o que você tem, mamãe?”

“Tenho que entre nós está tudo acabado, ou melhor, tudo deve acabar o mais rápido possível. É tempo de você pensar seriamente em si mesmo e no seu futuro. Você tem quase dezesseis anos. Não pode ficar para sempre preso à barra da saia da sua mãe.”

Esperava o estupor, pelo menos. Com aguda dor, escutei-o responder de súbito, com voz sensata: “Tem razão, mamãe, eu também penso bastante nisso e cheguei às mesmas conclusões que você.”

Fiquei sem ar. Balbuciei no fim: “É, percebe. Bem, penso que por enquanto você ficará comigo até o outono. Depois, em outubro, poderia ir ficar com meu irmão em Bologna. Lá continuará os estudos e, ao mesmo tempo, poderá começar a praticar advocacia com seu tio. Depois veremos.”

“Não, mamãe, as minhas ideias são outras”

“Ou seja?”

“Não quero ser advogado. Quero me transferir para Milão, alugar lá um apartamento junto com alguns amigos meus e ser fotógrafo.”

Chegamos em casa. Fi-lo descer e ele desejou-me um bom passeio e depois guiei o carro, correndo até perder o fôlego, até a estrada para Ostia e só parei quando estava na rotunda, de frente ao mar. Era uma noite sem lua, não se via o mar, no largo na rotunda, iluminado como o dia por tantos faróis, só havia o meu carro. Desliguei o motor e liguei o rádio. Naturalmente logo ouvi o *Rigoletto*, transmitido diretamente da Ópera.

Experimentava um sentimento insuportável de impaciência. Não queria mais ser aquilo que fora até agora e não sabia como fazer. Ao fim, abri a porta e desci. Por uma escadinha lateral podia-se chegar à praia. Desci os degraus, era maré alta, o último degrau estava imerso na água. Esitei e depois tirei os sapatos e entrei com os pés descalços na água fria. Neste momento pensava em afogar-me caminhando no mar até não tocar mais o fundo. Já não podia mais não ser aquela que eu era. A única maneira de escapar da minha personagem, era matando-me. Estas coisas escrevo-as agora com uma certa lógica. Mas naquele momento, a minha mente estava muito mais perturbada do que meu corpo. Avançava com calma, passo a passo e enquanto isso sentia que continuava delirando.

Deixara o rádio ligado no volume máximo e ouvia-se muitíssimo bem Rigoletto que cantava o seu desespero de pai, algoz involuntário da própria filha. Aqueles gritos desumanos acabaram por convencer-me. Sim, eu não me matava, matava a mãe em mim mesma, isto é, aquela personagem ridícula que se parecia tanto à personagem de Verdi.

Então a ópera acabou e houve os aplausos. Estava já com a água sob o queixo. Repentinamente tive a sensação de estar eu mesma sobre uma ribalta, em frente a uma negrejante plateia. Entendi que aquelas palmas que pareciam vir do mar não eram para Rigoletto, mas para mim. Suicida, eu era mais do que nunca a mãe parecida a Rigoletto; a mãe de ópera; a mãe que se mata, porque seu filho não está mais lá. Bruscamente, a minha mente parou de delirar. Voltei-me dentro da água e voltei atrás. Ainda não havia ninguém na rotunda. Ninguém viu uma mulher madura entrar, toda ensopada, no carro, pôr-se ao volante, desaparecer na noite.

CAPÍTULO III – *Boh* (1976): uma estética do mascaramento

A ação da linguagem

Em “Falar para viver”, a protagonista inicia sua narração com um jogo argumentativo permeado por questionamentos:

A palavra vem primeiro que a coisa ou a coisa primeiro que a palavra? Vive-se porque se fala ou se fala porque se vive? Para mim não pode haver dúvida sobre isso: se vive porque se fala, porque a palavra e o pensamento (que faz o mesmo) vêm primeiro que a coisa. Do resto, julguem vocês mesmos: se eu não houvesse descoberto a palavra, para mim nova em folha, “amor”, acreditam que talvez eu houvesse me casado com um modesto professor da escola média, meu concidadão, quem, uma vez que fomos transferidos para Roma, deveria revelar-se no mundo tão mais vasto e complexo da capital, uma irreparável nulidade? E se não houvesse descoberto sucessivamente as palavras, essas também para mim novíssimas: “erro”, “desilusão”, “tédio”, acreditam que talvez eu percebesse que meu marido era uma “nulidade”? E a propósito da palavra ‘nulidade’, somente quando a descobri, quando ela explodiu como uma bomba no meu modesto apartamentinho romano de dois cômodos e cozinha, destruindo e pulverizando tudo aquilo que até há pouco tempo me parecia o perfeito ninho de amor, que eu me dei conta que no lugar do meu marido curvo sobre os deveres de seus alunos, não havia nada, próprio um nada, nem mesmo aquele nada instigante que é um ponto de interrogação. (MORAVIA, 2008, p. 36, tradução nossa).⁶²

O conto será desenvolvido com base nessa “descoberta” da protagonista de que as palavras vêm antes das coisas e dos acontecimentos. Ela descobrirá que seu marido é uma nulidade, que ela vivia uma vida de letargia e que, através da “amizade” influente com Olga, mulher de um rico construtor, ela conseguirá a esperança, que pode ser lida como a saída daquele mundo pequeno burguês em direção à alta burguesia romana.

Mas quem, ao fim, não possuir o dinheiro, é atormentado por uma só ideia fixa: ascender, ascender um pouco, encontrar, a qualquer preço, aquela feliz moeda que permitirá sair do ambiente em que se nasceu, para escalar o primeiro degrau da burguesia. No entanto, assim que

⁶² “La parola viene prima della cosa o la cosa prima della parola? Si vive perché si parla o si parla perché si vive? Per me non ci possono essere dubbi: si vive perché si parla, perché la parola e il pensiero (che fa lo stesso) vengono prima della cosa. Del resto giudicate voi stessi: se non avessi scoperto la parola, per me nuova di zecca, “amore”, credete fosse che avrei sposato un modesto insegnante delle scuole medie, mio concittadino, il quale una volta che ci siamo trasferiti a Roma, doveva riverarsi, nel mondo, tanto più vasto e più complesso della capitale, una irreparabile nullità? E se non avessi scoperto successivamente le parole anch’esse per me nuovissime: “errore”, “delusione”, “noia”, credete forse che mi sarei accorta che mio marito era una nullità? E a proposito della parola “nullità”, è soltanto quando l’ho scoperta, quando è esplosa come una bomba nel mio modesto appartamento romano di due stanze e poco tempo prima mi era sembrato il perfetto nido d’amore, che mi sono resa conto che al posto di mio marito curvo sui compiti dei suoi scolari, non c’era nulla, proprio nulla, neppure quel nulla stuzzicante che è un punto interrogativo.” (MORAVIA, 2008, p. 36).

isso lhe for concedido, contaminado por todas as baixezas do burguês, assim que for burguês ele mesmo, estará perdido. Eis o mundo estático, fechado, renunciador de Moravia. Eis a inutilidade de qualquer luta que possa levar a ver a luz, porque não há luz no seu mundo obstruído pela fatalidade e pelo determinismo. (CROCENZI, 1964, p. 11 tradução nossa).⁶³

No entanto, como diz a teórica italiana Lilia Crocenzi (1964, p. 12), o mundo de Moravia fora já concebido de uma maneira e assim permanecerá, não importando o quão árdua seja a luta desta personagem para romper com os padrões. Afirma-se isso, já que neste trecho do conto:

Olga não era bonita. Grande e ossuda, com uns ombros quadrados de onde os vestidos pendiam como de uma muleta e uns quadris duros e desengonçados que davam a ideia de carcassa, o rosto achatado e pálido iluminado pela luz fosca de duas pupilas nevróticas, dava sempre a impressão de esperar alguma coisa dos outros, aliás, de exigi-lo com autoridade e prepotência. Mas, na substância, que coisa? A primeira vez que lhe disse, por acaso e sem pensar: “Você que é tão bonita”, entendi pelo seu rosto repentinamente compungido, como de quem se olha no espelho, que ela, naquele momento, olhava-se na minha frase como em um espelho e estava bastante satisfeita com aquilo que via. Então, um fogo de bilbode de palavras inéditas ribombou na minha mente atônita: “ vaidade”, “estupidez”, “fraqueza”, “adulação”. Eis a frase em que essas palavras ordenaram-se, por assim dizer, sozinhas: “Em Olga a vaidade é igualada somente à estupidez. É preciso que você aproveite dessa fraqueza com a adulação” Muito longo, não é verdade? Mas o caminho que as palavras, como toupeiras que procuram a luz, haviam percorrido no meu ânimo também havia sido longo. (MORAVIA, 2008, p. 37-38, tradução nossa).⁶⁴

Tentar-se-ia aqui uma assertiva em relação à protagonista deste conto: não seriam estas observações tão inquisitivas e esse raciocínio dialético o nascimento de

⁶³ “Ma chi poi il danaro non possiede è affannato da un solo assillo: salire, salire un poco, trovare a qualsiasi prezzo quella felice moneta che permetterà di uscire dall’ambienti in cui si è nati, per arrampicarsi sul primo gradino della borghesia. Ma appena ciò gli sarà consentito, contaminato da tutte le viltà del borghese, appena sarà borghese egli stesso, sarà perduto. Ecco il mondo statico, chiuso, rinunciatario di Moravia. Ecco l’inutilità di qualsiasi sforzo per migliorare, l’inutilità do qualsiasi lotta che possa portare a veder la luce, perchè la luce non c’è nel suo mondo sbarrato dalla fatalità e dal determinismo.” (CROCENZI, 1964, p. 11).

⁶⁴ “Olga non era bella. Grande e ossuta, con certe spalle quadrate da cui i vestiti pendevano come da una stampella e certi fianchi duri e sgangherati che suggerivano l’idea della carcassa, la faccia piatta e pallida illuminata dalla luce losca di due pupille nevrotiche, dava sempre l’impressione di aspettarsi qualche cosa dagli altri, anzi di esigerlo con autorità e con prepotenza. Ma, in sostanza, che cosa? La prima volta che le ho detto, per caso e senza pensarci: “Lei che è così bella”, ho capito dal suo viso improvvisamente compunto, come di chi si guarda in uno specchio, che lei in quel momento si guardava nella mia frase come in uno specchio ed era assai contenta di quello che ci vedeva. Allora, un fuoco di fila di parole inedite ha rimbombato nella mia mente attonita: “vanità”, “stupidità”, “debolezza”, “adulazione”. Ecco la frase in cui queste parole si sono ordinate, per così dire, da sole: “In Olga la vanità è eguagliata soltanto dalla stupidità. Bisogna che tu sfrutti questa sua debolezza con l’adulazione.” Molto lungo, nevvvero? Ma anche il cammino che le parole, quali talpe che cercano la luce, avevano percorso nel mio animo, era stato lungo.” (MORAVIA, 2008, p. 37-38).

personagens intelectuais femininas na narrativa de Alberto Moravia? Diz a personagem ao referir-se a Olga, mulher pela qual nutre imenso desgosto, mas que se utiliza de sua amizade a fim de crescer na vida:

Elogio o seu gosto que é execrável, a sua inteligência que é embrionária, a sua elegância que é vulgar, a sua cultura que é coisa de amador, a sua generosidade que é microscópica, o seu tato que é elefantesco, a sua beleza que é inexistente. Sabiam o rei nu da fábula de Andersen? Bem, eu sou, sistematicamente, o cortesão que assegura ao rei que está vestido de todo os lados. (MORAVIA, 2008, p. 38, tradução nossa).⁶⁵

Acredita-se que a intelectualidade da mulher moraviana constitui-se, sim. Em “Falar para viver” e noutros contos do livro *Boh* (1976), as personagens femininas parecem sair brevemente de sua situação de seres humanos reificados ou de exemplos femininos da poética do escritor romano, para assumirem, então, uma linha de raciocínio – ainda que esta reflexão seja somente para corroborar a poética tétrica de Moravia: “[...] não aconteceu nada [...] que contradissesse minha teoria que a palavra vem antes da coisa [...] descobri a palavra puxa-saco e, imediatamente, me senti uma puxa-saco e me comportei como puxa-saco.” (MORAVIA, 2008, p. 38, tradução nossa).⁶⁶

Pretende-se dizer que, neste conto em específico, as palavras “agem”, mas não por elas mesmas como argumenta a personagem. Esses vocábulos catalisadores de ações tão decididas (não tão estranhas à poética de Moravia, caso se leve em conta o ato gratuito, presente desde o primeiro romance do escritor na cena em que Michele tenta matar Leo, o amante de sua mãe, mas não se lembra de carregar o revólver), somente corroboram para que o grande universo existencialista não seja rompido.

Afirma-se isto, visto que as palavras descobertas não levam a protagonista à emancipação intelectual, mas, ao contrário, prendem-na a este mecanismo. Como se essa mulher esperasse a todo tempo por uma senha na qual haveria uma nova palavra para direcionar as tomadas de decisão de sua própria vida, pois – reafirma-se mais uma vez – ela não se mostra capaz de fazê-lo por si.

⁶⁵ “Lodo il suo gusto che è esecrabile, la sua intelligenza che è embrionale, la sua eleganza che è volgare, la sua cultura che è imparaticcia, la sua generosità che è microscopica, il suo tatto che è elefantesco, la sua bellezza che è inesistente . Sapete il re nudo nella favola di Andersen? Ebbene, io sono, sistematicamente, il cortigiano che assicura al re che è vestito di tutto punto.” (MORAVIA, 2008, p. 38).

⁶⁶ “[...] non è successo niente che [...] contraddicesse la mia teoria che la parola viene prima della cosa [...] ho scoperto la parola leccapiedi e, immediatamente, mi sono sentita una leccapiedi e mi sono comportata da leccapiedi” (MORAVIA, 2008, p. 38).

A lassitude do indivíduo

“Temporal e raio” e “A coisa mais terrível da vida” foram agrupados, pois trazem, de maneiras um pouco distintas, a questão da lassitude do indivíduo frente à realidade vivida. Ou seja, o indivíduo que, frente a escolhas, permanece catatônico e inativo.

Nesses contos, as protagonistas debatem-se até o último momento para tentar lidar com as situações intrincadas de suas vidas, mas, ao fim, tudo é reduzido a uma postura apática e fria. As protagonistas parecem dois autômatos desengonçados diante dos breves acontecimentos que narram.

Em “Temporal e raio” a protagonista declara-se exausta da boa vida burguesa que vive com seu rico marido em um apartamento gigantesco na cidade grande. Aqui, aparecem temas recorrentemente criticados em Moravia, como a religião e o provincianismo burguês: “A família! Eu sei o que quer dizer viver em família, ô se sei. Quer dizer ter uma tribo de irmãos, irmãs, cunhados, cunhadas, tios, avôs e sobrinhos para alimentar no almoço e no jantar todos os dias.” (MORAVIA, 2008, p. 27, tradução nossa).⁶⁷

Grito: “Sim, tenho uma família, pode-se dizer, perfeita; mas onde se supera na perfeição, é na religião. Ah, a religião, não há o que dizer, são religiosos vocês, ao ponto de se afirmar que têm um Deus de vocês, um Jesus de vocês, uma Nossa Senhora de vocês e, sobretudo, uma caterva de santos de vocês. Peregrinações aos santuários; orações frequentes da manhã à noite; não se treme pela religião nesta casa. Este não é um apartamento no Parioli, é um convento, é uma igreja. E, de fato, já basta com as imagens, com os santinhos, com as estatuetas, com os rosários trazidos de Lourdes e com as garrafas de água do Jordão trazidas de Jerusalém! Chega de fotografias de bispos e monsenhores com a dedicatória autografada e abençoada! Mas eu não sou religiosa, nem um pouco, entendeu? E na minha cidade, eu ia à missa para agradar meus pais, somente aos domingos, e não, como aqui, todas as manhãs!” (MORAVIA, 2008, p. 27, tradução nossa).⁶⁸

⁶⁷ “La famiglia! Io so cosa vuol dire vivere in famiglia, oh se lo so. Vuol dire avere una tribù di fratelli, sorelle, cognati, cognate, zii, nonni e nipoti, da spastasciutare a pranzo e a cena tutti i giorni.” (MORAVIA, 2008, p. 27).

⁶⁸ “Urlo: “Sì, ho una famiglia, si può dire, perfetta; ma dove supera perfino la perfezione, è nella religione. Ah, la religione, non c’è che dire, siete religiosi, voialtri, al punto che si potrebbe affermare che avete un Dio tutto vostro, un Gesù tutto vostro, una Madonna tutta vostra e, soprattutto, una caterva di santi tutti vostri. Pellegrinaggi ai santuari; preghiere fitte fitte dalla mattina alla sera; non si trema per la religione in questa casa. Questo non è un appartamento ai Parioli, è un convento, è una chiesa. E, infatti, dàgli con le immagini, coi santini, con le statuette, con i rosari portati da Lourdes e con le bottiglie dell’acqua del Giordano portate da Gerusalemme! Dàgli con le fotografie di vescovi e monsignori con la dedica autografa e benedizione! Ma io non sono relegiosa, neanche un po’, capito? E nella mia città, a

O conto começa com a narradora discorrendo sobre seus temporais: “De vez em quando me vêm aqueles que eu, no meu jargão privado, chamo temporais. O que é, para mim, um temporal? É um lento acumular-se, dentro de mim, através dos meses e dos anos, do ódio por alguma coisa que, porém, não sei que coisa é.” (MORAVIA, 2008, p. 25, tradução nossa)⁶⁹

Vale a pena perceber o final deste conto, pois, ao descobrir que o marido era, na verdade, um criminoso de primeira linha, a protagonista sente-se atingida por um raio:

E agora me digam um pouco. Casei-me com um homem de ordem da mais bela estirpe; e descobri que era um delinquente. O que deveria fazer agora? Casar-me com um delinquente para depois descobrir que era uma bela alma, um tipo superior? Ou então buscar em outro lugar, quem sabe onde, alguma coisa de novo e de desconhecido que me faça **evitar este dilema que no fundo, sinto, não haver?** Ai de mim, a culpa é minha, errei, mas onde foi o erro? (MORAVIA, 2008, p. 30, tradução nossa, negrito nosso).⁷⁰

Neste ponto, tem-se, mais uma vez a inação frente aos acontecimentos, visto que o marido revela-se totalmente o oposto daquilo que a protagonista imaginava e, exatamente por isso, ele deveria ser, então, tudo o que ela esperava para desautomatizar seu dia a dia burguês e, assim, começar a tão sonhada vida. Nas palavras da narradora: “[...] sabe qual é o meu ideal de homem [...] Bem, sim, Alain Delon, quando interpreta o gângster, o ladrão, o assaltante, o delinquente [...]” (MORAVIA, 2008, p. 28, tradução nossa).⁷¹

“Temporal e raio” e “A coisa mais terrível da vida” podem ser interpretados como o ápice da poética moraviana voltada para as figuras femininas dos livros *Il paradiso* (1970) e *Boh* (1976). Isto é, mesmo que em busca de um pensamento crítico, de uma comunicação mais profunda consigo mesmas, as mulheres desses contos debatem-se até o último instante para conseguirem somente um centelha de lucidez em

messa, ci andavo, per far piacere ai miei genitori, soltanto la domenica, e non, come qui, tutte le mattine!” (MORAVIA, 2008, p. 27).

⁶⁹ “Ogni tanto mi vengono quelli che io, nel mio gergo privato, chiamo temporali. Cos’è, per me, un temporale? È un lento accumularsi, dentro di me, attraverso mesi e anni, dell’odio per qualche cosa che, però, non so cosa sia.” (MORAVIA, 2008, p. 25).

⁷⁰ “E adesso ditemi un poco. Ho sposato un uomo d’ordine della più bell’acqua; e ho scoperto che era un delinquente. Cosa avrei dovuto fare, allora? Sposare un delinquente per poi scoprire che era un’anima bella, un tipo superiore? Oppure, cercare altrove, chissà dove, qualche cosa di nuovo e di sconosciuto che mi faccia **evitare questo dilemma che in fondo, lo sento, non c’è?** Ahimè, la colpa è mia, ho sbagliato, ma dov’è stato lo sbaglio?” (MORAVIA, 2008, p. 30, negrito nosso).

⁷¹ “[...] lo sai qual è il mio ideale d’uomo [...] Ebbene, sì, Alain Delon, quando fa il gangster, il ladro, il rapinatore, il delinquente [...]” (MORAVIA, 2008, p.28).

suas realidades ficcionais, como o golpe de um terrível raio, que, na verda, é nada mais do que a própria vida.

Em “A coisa mais terrível da vida”, a protagonista vai mudando como um camaleão. Do ponto de vista físico e também do ponto de vista psicológico, a saber: “A beleza que é um mero requisito profissional na minha profissão de comissária de bordo, assim que desço do céu a terra, parece mudar de caráter e função” (MORAVIA, 2008, p. 120, tradução nossa).⁷²

Neste conto, a beleza da protagonista é tratada por ela mesma como uma mercadoria (pensa-se aqui, novamente, no conceito de reificação, mencionado anteriormente em “Vendida e comprada” e “A orgia”):

A bordo é um instrumento de trabalho [...] na terra, por não sei qual alquimia obscuramente ligada ao fato de que não sou casada, torna-se uma mercadoria que posso até não pôr à venda, mas que não por isso deixa de sê-lo, tanto para mim como para os homens que se aproximam de mim. No voo sou um anjo de uniforme; na terra, uma vitrine ambulante de anatomia feminina. (MORAVIA, 2008, p. 120, tradução nossa).⁷³

Esse conto pode ser lido com uma visão mais ampla da poética moraviana. Nele, a protagonista não só apresenta alguma consciência do que precisa fazer para bem posicionar-se na sociedade em que vive, mas também tem – como já fora argumentado – lampejos de lucidez. Na maior parte das vezes, essas fugazes iluminações vêm seguidas de certo pessimismo. Seja em destruir sua beleza angélica para dar lugar à mulher fatal cheia de desejos, seja em deixar o amor de sua vida para submergir, cada vez mais fundo, no tétrico mundo de que faz parte.

Por que [...] a primeira coisa que faço é ir direto ao espelho, no banheiro, e tirar o quepe, soltar a coque no qual estão envoltos meus cabelos, e desabotoar a túnica? Não sei. Só sei que, logo depois, vejo, no espelho, meus enormes olhos azuis, vítreos que estiveram durante o voo, fazerem-se cruelmente lânguidos; o seio, quase por um ímpeto autônomo seu, explodir fora da túnica; a boca, tão pródiga no voo em sorrisos artificiosos, assumir naturalmente um bico cheio de vontades; e os cabelos, pouco a pouco, como que acordando gradualmente, espalharem-se sozinhos por toda a largura dos ombros. Pronto: pelo anjo militar substituiu-se uma desenfreada, neurótica, frívola mulher,

⁷² “La bellezza che è un mero requisito professionale nel mio mestiere di hostess di aeroplano, appena scendo dal cielo sulla terra, pare mutare carattere e funzione.” (MORAVIA, 2008, p. 120).

⁷³ “A bordo è uno strumento di lavoro [...] a terra, per non so quale alchimia oscuramente collegata con il fatto che non sono sposata, diventa una merce che posso anche non mettere in vendita, ma che non per questo cessa di esserlo, così per me come per gli uomini che mi avvicinano. In volo sono un angelo in uniforme; a terra, una vetrine ambulante di anatomia femminile.” (MORAVIA, 2008, p. 120).

que não sabe como passará a noite, mas está firmemente decidida a não passá-la em casa. (MORAVIA, 2008, p. 120-121, tradução nossa).⁷⁴

O anjo militar a que a protagonista faz referência não tem lugar no mundo de Moravia. Ele é destruído para dar lugar à mulher moraviana que espera sempre pela ascensão social. No entanto, pode-se aliar a esta leitura mais tradicional do conto, uma abordagem em consonância com a sociologia contemporânea na esteira do pensamento do sociólogo polonês Zygmunt Bauman.

Pode-se supor (mas será uma suposição fundamentada) que em nossa época cresce rapidamente o número de pessoas que tendem a chamar de amor mais de uma de suas experiências de vida, que não garantiriam que o amor que atualmente vivenciam é o último e que têm a expectativa de viver outras experiências como essa no futuro. Não devemos nos surpreender se essa suposição se mostrar correta. Afinal, a definição romântica do amor como ‘até que a morte nos separe’ está decididamente fora de moda, tendo deixado para trás seu tempo de vida útil em função da radical alteração das estruturas de parentesco às quais costumava servir e de onde extraía seu vigor e sua valorização. Mas o desaparecimento dessa noção significa, inevitavelmente, a facilitação dos testes pelos quais uma experiência deve passar para ser chamada de “amor”: Em vez de haver mais pessoas atingindo mais vezes os elevados padrões do amor, esses padrões foram baixados. Como resultado, o conjunto de experiências às quais nos referimos com a palavra amor expandiu-se muito. Noites avulsas de sexo são referidas pelo codinome de “fazer amor”. (BAUMAN, 2004, p. 19, grifos nossos).

Vê-se, desta maneira, que, em Moravia, apesar de os contos terem como pano de fundo o tempo histórico da década de 70, a atualidade que se pode extrair deles é muito perceptível, uma vez que não só em “A coisa mais terrível da vida”, mas também nas outras narrativas do *corpus*, todo o amor – como discorrido pelo sociólogo – é sacrificado em prol de uma poética maior já delimitada pelo autor em um momento anterior ao da produção dessas narrativas.

Outro ponto interessante do conto, que vale ser lembrado, é seu final. Nele, a mulher, ao marcar um encontro com dois homens ao mesmo tempo, prefere ir com o pretendente rico – apesar de ele ser uma figura bizarra e desengonçada – a ir com o

⁷⁴ “Perché [...] la prima cosa che faccio è andare dritta allo specchio, nel bagno, e strapparmi il berretto, sciogliere la crocchia in cui sono avvolti i miei capelli, e sbottonarmi la tunica? Non lo so. So soltanto che, subito dopo, vedo, nello specchio, i miei enormi occhi azzurri, da vitrei che sono stati durante il volo, farsi crudelmente languidi; il seno, quasi per un suo impeto autonomo, esplodere fuori dalla tunica; la bocca, così prodiga in volo di sorrisi artificiosi, atteggiarsi naturalmente ad un broncio voglioso; e i capelli, pian piano, come risvegliandosi gradualmente, spargersi da soli per tutta la larghezza delle spalle. È fatta: all’angelo militare è subentrata un scatenata, nevrotica, frivola fanciulla, che non sa come passerà la serata, ma è fermamente decisa a non passarla in casa.” (MORAVIA, 2008, p. 120-121).

“homem da sua vida”, um professor de filosofia pobre. Percebe-se o desconfortável quadro dual que a narradora compõe, ao descrevê-los parados em frente ao prédio dela:

De um lado, o apaixonado pobre, homem jovem e de ar intelectual (ele é, ensina filosofia), malvestido e desganhado, atrás de quem se mostra o modesto carro popular com o qual ele pretendia raptar-me; do outro lado, um personagem cômico que, entre mim e eu mesma, apelido “o anão”, porque com seu grosso nariz vermelho, o seu grosso traseiro macio, e suas grossas pernas tortas, parece ao ponto de confundir-se com um dos anões da Branca de Neve. (MORAVIA, 2008, p. 123, tradução nossa).⁷⁵

A narradora ainda fará uma bizarra comparação de si com a Virgem Maria: “Como num quadro sacro que representa Nossa Senhora entre dois santos, eu estou no meio e dois homens estão ao meu lado, um à direita e o outro à esquerda.” (MORAVIA, 2008, p. 123, tradução nossa).⁷⁶

Diante desta embaraçosa situação, Lucilla – neste ponto, é cabível frisar que, dentro do *corpus*, há poucos conto em que as protagonistas apresentem um nome – decide-se pelo “anão” rico, deixando, por conseguinte, o professor pobre de lado. Ao entrar no carro do rico homem, ele a questiona:

[...] mergulho no carrão, ao lado do anão da Branca de Neve que, agarrando-se com as duas mãos no volante e fazendo, com esforço, a difícil manobra para sair da rua, pergunta-me quem era aquele rapaz. Respondo-lhe, sabe-se lá por quê: “O homem da minha vida.” “E você deixa o homem da sua vida para vir comigo?” “Sim, é o homem da minha vida, mas não desta vida aqui.” E, pronto, a coisa mais terrível na vida é propriamente a vida. (MORAVIA, 2008, p. 124, tradução nossa).⁷⁷

Neste ponto da análise, far-se-á, novamente, referência a Bauman, quando ele afirma que:

[...] **Em vez de haver mais pessoas atingindo mais vezes os elevados padrões do amor, esses padrões foram baixados.** [...] o conjunto de experiências às quais nos referimos com a palavra amor

⁷⁵ “Da una parte, l’innamorato povero, uomo giovane e dall’aria intellettuale (lo è, insegna filosofia), malvestito e arruffato, dietro il quale si profila la modesta utilitaria con la quale pretenderebbe rapirmi; dall’altra, un personaggio comico che, tra me e me, soprannomino “il nano”, perché col suo grosso naso rosso, il suo grosso sedere tenero, e le sue grosse gambe storte, rassomiglia da sbadigliarsi ad uno dei nani di Biancaneve.” (MORAVIA, 2008, p. 123)

⁷⁶ “Come in un quadro sacro che rappresenti la Madonna tra due santi, io sto in mezzo e due uomini mi stanno a lato, l’uno a destra e l’altro a sinistra.” (MORAVIA, 2008, p. 123)

⁷⁷ “[...] mi ingolfo nel macchinone, accanto al nano di Biancaneve che, aggrappandosi con le due mani al volante e facendo con sforzo la difficile manovra per uscire dalla strada, mi chiede chi era quel giovanotto. Gli rispondo, chissà perché: ‘L’uomo della mia vita.’ ‘E tu lasci l’uomo della tua vita per venire con me?’ ‘Sì, è l’uomo della mia vita, ma non di questa vita qui.’ Eh, già, la cosa più terribile nella vita è proprio la vita.” (MORAVIA, 2008, p. 124)

expandiu-se muito. Noites avulsas de sexo são referidas pelo codinome de “fazer amor”. (BAUMAN, 2004, p. 19, negrito nosso).

Ou seja, deste modo nota-se que os contos “Temporal e raio” e “A coisa mais terrível da vida” podem ser lidos e interpretados à luz desta teoria. As personagens destes contos não sucumbem ao mundo existencialista, mas, simplesmente, permanecem lassas e inativas. De certa forma, acredita-se que a teoria proposta por Bauman pode contribuir para novas abordagens sobre a obra de Moravia, posto que a liquidez à qual o sociólogo faz referência ao citar relacionamentos amorosos, atualmente, pode ser lida como outra faceta da indiferença e do tédio moravianos.

Diferentemente das personagens femininas de outras obras de maior fôlego do autor como Cecilia de *La noia* (1960), as figuras femininas destes contos não mais aparecem para dar apoio à figura do intelectual masculino, mas fazem-se ouvir por meio de suas próprias narrações, expondo seus dramas de forma bastante teatralizada.

As narradoras desses contos seriam comparadas mais acertivamente com Mariagrazia de *Gli indifferenti* (1929). Como postulado por Erling Thomas Peterson em seu lúcido ensaio “Il tempo dell’indifferenza” (2008), cuja análise centrar-se-á no conceito da máscara:

O motivo da máscara perpassa todo o livro, e culmina na última cena: mãe e filha avançam de braço dado, prontas para saírem para o baile de máscaras, interpretando a partitura de um noivado que é, na verdade, uma traição. A patética Mariagrazia [...] ainda sonha em casar a filha com um pretendente abastado. Carla e Mariagrazia usarão para sempre uma idêntica máscara que as defenderá de si mesmas. Suas grotescas figuras sugerem aquelas da pintura expressionista alemã, ou de Rouault ou de Viani.⁷⁸ (PETERSON, 2008, p. 187).

Neste ponto da análise, faz-se pertinente uma breve reflexão comparativa entre Alberto Moravia (1907-1990) e Luigi Pirandello (1867-1936). As personagens pirandellianas como as de *Sei personaggi in cerca d’autore* (1921) procuram um autor, ao passo que as personagens de *Il paradiso* (1970) e *Boh* (1976) estão, constantemente, à procura de uma história. “Diferentemente das personagens de Pirandello, que já trazem consigo uma história e querem que esta seja contada por um autor, as personagens da obra de Moravia entram em cena sem uma história e estão mais

⁷⁸ “Il motivo della maschera ricorre lungo tutto il libro, e culmina nell’ultima scena: madre e figlia avanzano sotto braccio, pronte per uscire per il ballo in maschera, recitando la partitura di un fidanzamento che è in verità un tradimento. La patetica Mariagrazia [...] sogna ancora di sposare la figlia ad un pretendente posizionato. Carla e Mariagrazia porteranno per sempre un’identica maschera che le metterà al riparo di se stesse. Le loro grottesche figure suggeriscono quelle della pittura espressionista tedesca, o di Rouault o di Viani.” (PETERSON, T. 2008, p. 187).

propensas a pensamentos e fantasias [...]” (CARDOSO, 2010, p. 41). “Eu tinha, sem dúvida, muitas coisas para dizer [...] mas, não queria absolutamente dizer nada fora dos canais obrigatórios dos personagens” (MORAVIA *apud* CARDOSO, 2010, p. 40).

Tanto Agnese Marasca (2015, p. 531) quanto Franco Vazzoler (2008, p. 226-227) ressaltam que a negação da ação dramática da peça pirandelliana *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) deve-se unicamente ao veto do autor e não à impossibilidade do drama a ser representado. Mesmo sendo verdade que a família Ardengo (e inúmeras outras personagens moravianas) possa ser comparada tranquilamente com as personagens desta peça, a diferença reside majoritariamente no fato de que “[...] as personagens pirandellianas desejam a todo custo contar sua história para ‘viver’, as personagens moravianas não têm mais nada de vital para contar.” (VAZZOLER, 2008, p. 227, tradução nossa).⁷⁹

“O colapso interno que anula as condições do drama é a indiferença. Esta última, e mais tarde o tédio, interpretação moraviana da inaptidão do antiherói moderno [...]” (MARASCA, A. 2015, p. 527).⁸⁰ Este colapso interno fará com que o intuito moraviano primeiro de criar um romance que fosse intrinsecamente ligado à tragédia grega, fracasse. Isto acontece, precisamente, porque os anti-heróis e anti-heroínas moravianos, ao experimentarem uma realidade inautêntica, posto que recheada de acontecimentos mundanos, traduzem-na por meio da perda de contato com o “real”. Como nos contos, “A vida às costas”, “Falar para viver”, “Um jogo”, “Boh”.

Segundo Sanguineti (1973, p. 35), a indiferença traduz-se como a condição do homem burguês no momento em que ele assume uma consciência crítica sobre a própria “consciência da crise” da existência. A partir disso, pode-se, agora, pensar como pode-se comportar indiferentemente a personagem após a aquisição de tal consciência?

Ocorrerão dois movimentos distintos, isto é, à medida que a aquisição desse despertar crítico concede às anti-heroínas “um nível cognitivo superior àquele dos ditos são”, confere-lhes, em contrapartida, um caráter claudicante, fraco do ponto de vista do plano vital.

A partir deste ponto, as protagonistas desses contos podem ser comparadas, de agora em diante, não mais somente com mulheres abastadas da alta sociedade italiana,

⁷⁹ “[...] i personaggi pirandelliani vogliono a tutti i costi raccontare la loro storia per ‘vivere’, i personaggi moraviani non hanno più niente di vitale da raccontare.” (VAZZOLER, 2008, p. 227).

⁸⁰ “Il collasso interno che annulla le condizioni del dramma è l’indifferenza. Quest’ultima, e più tardi la noia, interpretazione moraviana dell’inettitudine del moderno antieroe [...]” (MARASCA, A. 2015, p. 527).

mas, também, com os intelectuais ineptos dos grandes romances literatura italiana do século XX.

Após este período dos anos setenta, Moravia não se utilizará mais tanto de narradoras autodiegéticas. Deve-se pensar, no entanto, que noventa e cinco contos – se considerarmos também a coletânea *Un'altra vita* (1973) – cujas narradoras são todas mulheres a expor seus dramas não seja uma mera tentativa de exercício literário de um autor, já naquele período, demasiado experiente.

Os contos do decênio de 70, cujas narradoras lucubram em primeira pessoa, constituem-se, em realidade, como parte manifesta da mole da contística moraviana; apesar de, durante muitíssimo tempo, terem permanecido no obscurantismo da crítica literária, a qual não lhes atribuiu o devido valor.

***Gli indifferenti* como matriz temática do desdobramento da personagem**

O primeiro romance de Alberto Moravia, escrito entre 1925 e 1928, mas publicado somente em 1929, *Gli indifferenti* apresenta um drama que traz à baila os conflitos da família Ardengo, composta por Mariagrazia, viúva, e seus dois filhos, Carla e Michele. Além dessa tríade de personagens, também fazem parte da ação romanesca o avaro e lascivo Leo Merumeci, amante de Mariagrazia, e Lisa, amiga da viúva e ex-amante de Leo.

Após ter dilapidado o patrimônio de Mariagrazia, Merumeci também deseja tomar para si a casa da família, para tanto o astuto amante utiliza-se da desculpa da hipoteca prestes a vencer. Os filhos percebem – Michele primeiramente – que Leo não passa de um aproveitador a tirar vantagens da mãe. Outrora ricos, os Ardengo são apresentados ao leitor completamente engolidos pela crise econômica, momento em que Leo aproveita-se para tentar seduzir Carla.

Uma dos traços mais característicos deste romance é seu caráter de obra-prima. Não se deve esquecer que, desde a publicação, Moravia obteve êxito absoluto com esse livro. Sucesso que, inclusive, fez com que o escritor, no futuro, tivesse problemas para publicar outras obras devido à perseguição infligida pelo regime fascista a seus escritos. Consagração literária inesperada e muito rara quando se pensa em autores tão jovens, como foi o caso de Moravia que, em 1929, tinha apenas vinte e dois anos.

O romance de estreia propõe temas que serão esmiuçados pelo autor em sua vasta produção ao longo dos anos seguintes: o comportamento sexual em parte

obsessivo, a relação humana com o dinheiro e a representação da lassidão da vontade, doença existencial que condena o ser humano à indiferença.

O narrador de *Gli indifferenti* não descreve à exaustão as personagens; pelo menos não do ponto de vista físico. A atenção do leitor deve voltar-se, sobretudo, para os aspectos psicológicos dessas criaturas de papel, uma vez que, além de as descrições físicas não serem abundantes, a construção da interioridade das personagens advém, na maior parte das vezes, devido à técnica do monólogo interior.

Outro fato interessante a ser levado em consideração é que entre o narrador e as personagens deste romance não há nenhuma relação de cordialidade; mesmo dando-lhes a palavra, o narrador perscruta seus dramas gélida e ferinamente.

É interessante perceber nesta obra, narrativa muito inovadora para o começo do *Novecento* italiano, que as personagens deixam-se apreender por meio de suas fantasias, reflexões, diálogos e pensamentos. A estratégia narrativa adequada a este cruel jogo é, sem dúvida, o monólogo interior, visto que representa, como no célebre livro de Italo Svevo *La coscienza di Zeno* (1923), uma forma de análise, porquanto não implica necessariamente a presença de um ouvinte. Logo, o leitor depara-se, sem delongas e de supetão, com uma história já em andamento. Outrossim, cabe ressaltar que o narrador não interfere nem no que a personagem está pensando nem naquilo que está sentindo, porque aquelas são exatamente as palavras das personagens. (MARCHESE, 1987, p. 177)

O colapso interno (MARASCA, A. 2015, p. 527) faz com que o intuito moraviano primeiro, de criar um romance intrinsecamente ligado à tragédia grega, fracasse. Isto acontece, precisamente, porque os anti-heróis e anti-heroínas moravianos, ao experimentarem uma realidade inautêntica, posto que recheada de acontecimentos mundanos, traduzem-na por meio da perda de contato com o real, como nas narrativas, “A vida às costas”, “Falar para viver”, “Um jogo” e “Boh”. Em contos como “Os consumos”, “O apartamento”, “A orgia”, tem-se a impressão, não propriamente de um diálogo, mas de um monólogo cantilenante; relegando ao leitor somente a expectativa diante dos discursos neuróticos – para utilizar uma palavra ao gosto moraviano – das personagens.

Nos contos a narrativa não cinde, não esgarça como em Proust, Joyce, Woolf, ao contrário, ela permanece, ao menos na estrutura, intacta; entretanto, ao desenrolar-se a história, percebe-se nitidamente o grande sentido de absurdo que permeia essas narrativas. Absurdo entendido, aqui, não como em Beckett ou em Ionesco, obviamente.

Almeja-se, contudo, utilizar o termo “absurdo”, muito cabível na produção moraviana, como o sentimento de espanto ou confusão⁸¹ frente a escolhas e revelações cotidianas vividas pelas personagens.

Não se deve confundir essa percepção abrupta da nulidade existencial dos valores humanos em comparação com os grandes sistemas capitalistas, como nos foi mostrado à exaustão pelas narrativas das coletâneas, com uma epifania, haja vista que, diferentemente de um episódio epifânico, as narradoras moravianas, após discorrerem e elaborarem tanto suas tramas quanto suas histórias, voltam a ser exatamente como eram antes.

Não é, coerentemente à personalidade intelectual de Moravia, um senso épico o transcendente e nem mesmo um sentido positivamente enunciável; antes, do desfiar-se ocasional dos automatismos quotidianos, **transluz algo de imprevisto** que é portador de um sentido novo em relação ao passado e por isso **não imediatamente compreensível**.⁸² (STEFANELLI, 2004, p. 19, tradução nossa, negrito nosso).

Obviamente que, por se tratarem de contos, há que ter em mente que não se trata de uma falta por parte do autor em não esmiuçar determinados traços psicológicos duma personagem até porque muitos dos contos de Alberto Moravia foram publicados em jornais e depois reorganizados pelo autor para a publicação em livro. Em consequência disto, o veículo de divulgação do autor era também de extensão limitada.

⁸¹ Stordimento.

⁸² “Non è, coerentemente alla personalità intellettuale di Moravia, un senso epico o trascendente e neppure un senso positivamente enunciabile ; piuttosto, dallo smagliarsi occasionale degli automatismi quotidiani, **traluce un qualcosa di imprevisto** che è portatore di un senso nuovo rispetto al passato e per questo **non immediatamente comprensibile**.” (STEFANELLI, 2004, p. 19, negrito nosso).

“Temporal e raio”⁸³

De vez em quando me vêm aqueles que eu, no meu jargão privado, chamo de temporais. O que é, para mim, um temporal? É um lento acumular-se, dentro de mim, através dos meses e anos, do ódio por alguma coisa que, porém, não sei que coisa é. Este ódio faz-se sempre mais ameaçador e mais incumbente, exatamente como um temporal que se adensa no horizonte em um belo de verão. Assim, repentinamente, com um pretexto qualquer, o ódio estoura por meio da torrente de palavras adequadas e precisas mesmo que furibundas com as quais, quase em estado de “transe”, exprimo-me e desafogo-me. É uma espécie de ciclone e ninguém resiste a ele, eu primeiro. Qual foi o meu temporal mais importante e mais memorável? Certamente aquele que, aos dezoito anos, enfureceu-me contra meu pai, médico veterinário em G., pequena e sonolenta cidadezinha do interior. Aquela vez gritei por três horas sem parar, sem jamais me interromper, na presença de minha mãe, das minhas irmãs e dos meus irmãos estupefatos. O que eu gritava? De tudo, contra meu pai, contra a família, contra a cidade, contra o mundo inteiro. Gritava que estava de saco cheio daquela vida interiorana e mesquinha; que queria viver e não languescer; que, se continuasse assim, escaparia com um caminhoneiro de passagem, iria ser puta. Gritava também que não aguentava mais o convencionalismo, que a moral burguesa não era para mim, que sentia em mim a vocação da aventureira cosmopolita de alto escalão. Gritava também, infelizmente, que os meus pais me davam nojo, enumerava um após o outro todos os defeitos físicos e morais deles. Que coisa eu não disse durante aquele meu temporal: foi exatamente como uma tromba marinha que chupa da terra todo o tipo de imundície e depois as joga longe a quilômetros de distância.

A propósito, como acabou o temporal dos meus dezoito anos? Muitíssimo mal, porque, entre a mortificação por ter tratado assim meus pais e a efetiva impossibilidade de continuar a viver daquele modo, casei-me com o primeiro que veio; e agora eis-me aqui, com este primeiro que veio estorvando e um temporal que, na minha opinião, diz-lhe respeito, o qual se vai adensando, sinto, praticamente desde o dia em que lhe disse sim na igreja. Mas aqui está o primeiro que veio. Ao fundo da interminável sala de estar da nossa cobertura de super-luxo, eis que ele avança, entre os grupos de poltronas e de sofás, mesquinho, anônimo, insignificante, vestido de cinza escuro como um

⁸³ MORAVIA, Alberto. “Temporale e fulmine”. In.: _____. *Boh* Milano: Bompiani, 2008. p. 25-30. (tradução nossa)

funcionário qualquer de baixo escalão ou advogadozinho ou outro verme parecido, quatro-olhos, calvo e, naturalmente, com a barba longa, e de luto, entende-se, por não sei qual parente remoto, ou seja, com a faixa preta no braço, a gravata preta, o lenço bordado de preto. Anda devagar e de maneira desconcertada, ou é a impressão que dão as suas pernas encurvadas e tortas? E aperta na mão, em um maço só, um monte de jornais amarfanhados. Assim que vejo os jornais, pronto, imediatamente, alguma coisa irrompe dentro de mim, quase uma mola de furor por demasiado tempo reprimida; e, de fato, logo, explodo: “Ah, aqui estamos, os jornais, eis você e os seus jornais! Quantos lê, hein? Cinco, dez, quinze? Aqueles de Roma, aqueles de Milão, aqueles da sua cidade porca? Mas pode-se saber o que está procurando, o que encontra nesses seus jornalecos? Fique tranquilo, nem você nem eu nunca apareceremos nos jornais. E na realidade, nem mesmo olho os jornais. Leem os jornais aqueles que vivem, que participam da vida, que têm uma vida; mas você, mas eu por acaso vivemos? Não, meu caro, nós vegetamos e então por que tantos jornais? Leem por ventura os jornais as suculentas da minha varanda?”

Agora está na minha frente, feio e mísero, olha-me fixamente através dos seus enormes óculos, talvez gostaria de falar, mas não lhe dou tempo: “E então, chegou o momento de dizê-lo, estou de saco cheio de você, do nosso casamento, de toda tralha insuportável. Sim, moramos numa cobertura que custou meio bilhão, decorada por um arquiteto famoso, na qual cada móvel pesa uma tonelada e vale milhões; mas o que fazemos aqui neste apartamento? Nada, absolutamente nada. Ou melhor, sim, fazemos aqui a vida de família. Ah, a família, falemos um pouco da família, falemos de uma vez por todas. Você tem o culto da família e faça bom proveito; mas erra, querendo impor isso a mim também. Saiba ou não saiba que eu, neste apartamento de meio milhão, até agora só vi aqueles da sua família? Claro, são numerosos; mas, como se diz em Roma: tudo farinha do mesmo saco. A família! Eu sei o que quer dizer viver em família, ô se sei. Quer dizer ter uma tribo de irmãos, irmãs, cunhados, cunhadas, tios, avós e netos para alimentar no almoço e no jantar todos os dias. Quer dizer passar as noites diante da televisão, com aquela velha macaca peluda da sua mãe e com aquela macaca não menos peluda da sua irmã solteirona. Quer dizer aguentar sogra e cunhada nas tardes, indo de uma vitrine a outra, de uma loja a outra, sem comprar nada. E, de resto, por que deveria comprar vestidos, joias, peles, como tantas outras mulheres? Para exibi-los diante da tribo, para fazer bonito com a família?”

Olha-me, deixa cair no chão os jornais, apalpa o bolso, acende com mão trêmula um cigarro. Eu sei, ninguém nunca lhe falou deste jeito da sua família; mas eu já me lancei, a tristeza dele, ao invés de mitigar o meu furor, aviva-o. Grito: “Sim, tenho uma família, pode-se dizer, perfeita; mas onde se supera na perfeição, é na religião. Ah, a religião, não tem o que dizer, são religiosos vocês, ao ponto de se afirmar que vocês têm um Deus todo seu, um Jesus todo seu, uma Nossa Senhora toda sua e, sobretudo, uma corja de santos todos seus. Peregrinações aos santuários; orações ininterruptas da manhã à noite; não temam pela religião nesta casa. Este não é um apartamento no Parioli, é um convento, é uma igreja. E, de fato, chega das imagens, dos santinhos, das estatuetas, dos rosários trazidos de Lourdes e das garrafas de água do Jordão trazidas de Jerusalém! Chega de fotografias de bispos e monsenhores com a dedicatória autografada e a bênção! Mas eu não sou religiosa, nem mesmo um pouco, entendeu? E na minha cidade, eu ia à missa para agradar meus pais, somente aos domingos, e não, como aqui, todas as manhãs!”

Ele fuma e olha-me; olha-me e fuma. Nunca o vi assim, quase me dá medo; mas de qualquer maneira, o temporal ainda está em curso e deve-se desafogar: “Mas você sabe, aquilo que, sobretudo, não posso suportar nesta nossa bela vida de família? O modo como vocês falam. Sou italiana, falo italiano e não entendo um a daquilo que dizem. Mas pode-se saber o que confabulam, sobre o que cochicham, que diabos andam sussurrando entre vocês? Os ditos investimentos, hein? As contas nos bancos italianos e suíços, hein? As ações, as promissórias, os títulos, o ouro em barras e amoadado, hein? Sim, você é um homem de negócios, ganha muito, ao que parece; mas esta não é uma boa razão para falarem no seu incompreensível dialeto na minha presença. De que têm medo? Que eu vá dar com a língua nos dentes que vocês têm os depósitos no exterior? Que eu lhes roube a chave do cofre? Mas comigo não são necessários tantos mistérios, tanto dialeto. Nasci pobre; mas sou orgulhosa e com o seu dinheiro, não sei o que fazer. Cuspo sobre o seu dinheiro. Então falem em italiano, na minha frente, falem até de juro em italiano. Eu não os vejo e não os escuto!”

Neste momento vai a uma mesa distante, amassa o cigarro há pouco aceso em um cinzeiro, volta lentamente na minha direção, com as duas mãos afundadas nos bolsos do paletó. Mas eis a última pancada do meu temporal: “Enfim, devo lhe dizer: você é burguês demais, tradicional demais, sério demais para mim. Olhe só como se veste. Parece alguém da funerária. Mas não vê, pelas ruas, a moda dos jovens? Calças boca-de-sino, batas, barbas e cabelos longos, sandálias e violões! Você e a sua família,

começando com aquelas babuínas das suas irmãs e terminando com aquelas marmotas dos seus irmãos, vocês são gente ordeira demais para mim. Agora quero-lhe dizer uma coisa que nunca disse a ninguém, vê-se que é dia de confidências, hoje: sabe qual é o meu ideal de homem, hein, sabe? Pois bem, sim, Alain Delon, quando interpreta o gângster, o ladrão, o assaltante, o delinquente, enfim. Sim, este é o meu ideal, o homem belo e intrépido, que não tem medo de nada e de ninguém, da pistola fácil, da vida lendária. Alain Delon que se droga nas boates, que foge de Paris a Nova York ao Rio de Janeiro e do Rio a Paris. Sim, este é o magnífico resultado que você obteve com o culto da família, a sua religião, a sua moral, o seu convencionalismo: que sua mulher sonhe, *ad occhi aperti*, em ser a mulher de um gângster.”

Pronto, o temporal acabou, desafoguei-me; e agora, de repente, estou um pouco assustada. Até porque ele me olha com um olhar que eu não conhecia, um olhar novo, fixo, decidido e, de alguma forma, desumano. Aproxima-se com breves passos rígidos; quando me está em frente, ergue uma só mão dos bolsos, depois *plaft, plaft e plaft*, estapeia-me muitas vezes com uma força ultrajante também essa nova. Cambaleio entre os tapas, retomo meu equilíbrio, olho-o, então dou um grito estranho como se o visse pela primeira vez, e fujo correndo. Eis-me na antecâmara; eis-me, desabaladamente, pelas escadas; eis-me na rua. Desacelero o passo, vou na direção de um jardim público que não se encontra longe da nossa casa.

Há um grande campo onde jogam alguns meninos e muitos bancos ao redor. Escolho um vazio, sento-me, procuro refletir. Mas os tapas foram tão violentos que não consigo ficar calma; e assim, contra a minha vontade, começo a chorar. Gente passa; envergonho-me de ser vista chorando; sobre o banco alguém deixou um jornal; pego-o e finjo me absorver na leitura. As lágrimas me caem dos olhos sobre a folha, embaralham-me a vista.

Depois, pouco a pouco, as lágrimas diminuem; e vejo melhor. Então, repentinamente, ah, bem na primeira página do jornal, ainda velada pelo choro, mas reconhecível, vejo a fotografia de um homem que pareço conhecer. Olho de novo, e convenço-me: é ele, é mesmo o rosto dele, o rosto daquele que dentro de mim, quando me casei, batizei com a alcunha pouco lisonjeira de “o primeiro que veio”

Abro o jornal; vejo que duas colunas são dedicadas a ele; subitamente lembro que lhe gritei que nem eu nem ele nunca apareceríamos nos jornais. Mas vejamos do que se trata.

Começo a ler, não acredito no que vejo. Naquelas duas colunas há tudo, bem aquilo tudo que eu nunca soube dele e que ele até agora me escondeu: assaltos, homicídios, sociedades delinquentes, droga, prostituição. Sim, até prostituição. Tem, além disso, uma entrevista sua com um jornalista, na qual, naturalmente, nega tudo. Com uma declaração final na qual o reconheço: “Mas o senhor quer zombar. Eu não sei nada de nada. Eu sou um pai de família.”

Agora entendo por que esta manhã apareceu tão desconcertado e desfeito, com aqueles jornais pendentes na mão. Pela primeira vez, estava nos jornais; sentia-se, como se diz, desmascarado diante do mundo e, sobretudo, de mim. E pensar que lhe joguei na cara que o meu tipo de homem ideal era o gângster. Eis-me servida.

Houve o temporal; mas houve também o raio; e eu fui atingida em cheio. Incinerada!

E agora me digam finalmente. Casei-me com um homem de ordem da mais bela estirpe; e descobri que era um delinquente. O que deveria fazer, então? Casar-me com um delinquente para depois descobrir que era uma bela alma, um tipo superior? Ou, então, buscar em outro lugar, quem sabe onde, alguma coisa nova e desconhecida que me faça evitar este dilema que no fundo, sinto, não existe? Ai de mim, a culpa é minha, errei, mas onde foi o erro?

“A vida às costas”⁸⁴

Tapas, murros, chutes. Periferia, fossa, dejetos. Barraco, cama, cadeiras. Mãe, pai, irmã. Escola, gruta, porão. Loja, balcão de joias. Prisão, prisão, prisão... Poderia lhes dizer que nasci e cresci em uma periferia onde as fossas estavam a céu aberto e os montes de dejetos chegavam ao teto. Que morava em um barraco onde havia somente duas cadeiras e uma grande cama na qual dormia junto do meu pai, da minha mãe e da minha irmã. Que um dia, ao invés de ir à escola, fugi com um rapaz que se chamava Mauro e fizemos amor em uma caverna de tufo e nos encontramos ali por um ano e depois fomos viver em um porão. Que depois de ter persistido com roubos e furtozinhos, tentamos um golpe em uma ourivesaria, mas deu errado. Mauro escapou e eu acabei dentro... Poderia lhes contar a minha vida deste modo; mas preferi lhes dizer com palavras nuas, todas coisas e fatos, para dar-lhes a noção de uma vida como a minha, que sempre me esteve, por assim dizer, oprimindo, como estão oprimidos em um bonde os outros passageiros e desejar-se-ia sair para respirar e não se pode. E paciência se eu tivesse sido uma daquelas mulheres que a vida atacam e são elas a estar sobre os ombros da vida, não a deixando viver. Mas eu sou, infelizmente, como uma esfolada viva: tímida, apreensiva, tudo me ofende, me fere, me faz mal.

Sáí da prisão depois de quase quatro anos e logo reencontrei Mauro que era agora o homem que eu amava. Reatamos e, talvez para vingar-nos, tentamos novamente o golpe na mesma ourivesaria, desta vez tentando forçar à noite a porta de aço. Mas deu errado de novo, a polícia chegou, eu escapei e Mauro acabou dentro. Condenaram-no; e eu então, esperando que ele saísse, apresentei-me como empregada a uma família que pusera o anúncio no jornal.

Esta família era composta de mulher e marido e, estranho dizer, era um casal muito semelhante ao nosso, meu e de Mauro. Como Mauro, o marido era muito moreno, com a face vermelha, não tão alto, robusto; como eu, a mulher era uma loirinha com face delicada, mas com um corpo de poucos acordos com o rosto, redundante e formoso. No entanto a semelhança parava aqui. O marido era um professor e a mulher traduzia de uma língua estrangeira; ao passo que Mauro e eu éramos praticamente analfabetos. E além disso os livros! No apartamento deles, no topo de um prédio antigo, os livros começavam no ingresso, atapetavam a sala de estar, continuavam no corredor, invadiam o quarto, alinhavam-se até mesmo no banheiro, até mesmo na cozinha. A

⁸⁴ MORAVIA, A. La vita addosso. In: _____. *Boh*. Bompiani: Milano, 2008. p.31-35. (tradução nossa)

verdadeira diferença entre Mauro e eu e este casal estava nesses livros e nas palavras de livro que aqueles dois usavam falando entre si e com os amigos deles. Palavras, como logo percebi, que ao invés de aproximarem as coisas, de confundirem-se com as coisas, distanciavam-nas, anulavam-nas. A vida, enfim, não oprimia aqueles dois como a Mauro e a mim, porque eles mantinham distância de todas as coisas das quais ela é feita, com as palavras que trocavam e aquelas que liam nos livros, todas as palavras que eram antes de tudo palavras e depois, talvez, algumas vezes, também coisas. Sim, eles se defendiam das ofensas da vida com as palavras, como se defendiam da chuva e do vento com os espessos muros de seu prédio. Mas Mauro e eu estávamos a céu aberto; e quando falávamos, falávamos somente de coisas. Quanto aos livros, como se consegue lê-los se não se acredita, como aqueles meus patrões, que as palavras não são coisas?

Finalmente Mauro saiu da prisão; e eu deixei aquele casal tão semelhante e tão diverso de nós e fui viver com ele em um prediozinho velho e sem reboco, com as sacadas redondas como a popa dos navios, sob a plataforma da rodovia. Agora Mauro estava com um grupo de ladrões que ele conhecera na prisão e arranjava-se com eles; e eu devia ficar em casa guardando o butim, cozinhando para eles, estando sempre pronta, enfim, a servi-los. Os dias eram longos, ficava na maior parte das vezes deitada na cama, escutando o barulho dos trens que passavam. Sob a cama havia uma mala na qual Mauro pouco a pouco trancava as coisas mais preciosas que roubara e dessa mala vê-se que vinham subindo até mim, através do colchão, vapores inebriantes, porque eu não fazia outra coisa senão fantasiar. Praticamente, nas minhas fantasias, imaginava sempre, mais ou menos, as mesmas coisas: Mauro e eu sentados diante de uma mesa cheia de livros, em uma casa cheia de livros. Calmos, serenos, tranquilos, relaxados, falávamos. Oh, quanto falávamos! E a nossa serenidade, eu sabia, vinha das palavras que dizíamos, todas vagas, indiretas, imprecisas, desprovidas de peso, feitas de nada. Palavras, palavras, palavras. Ao fim, por detrás dos vidros do janelão perto do qual estávamos sentados, acendia-se o incêndio do crepúsculo. A sala afundava no escuro. E nós, serenos, distantes, tranquilos, continuávamos a falar.

Em uma daquelas noites, Mauro voltou correndo, muito esbaforido, com o rosto de quem está transtornado ao mesmo tempo por uma grande alegria e por um grande medo. Mostrou-me duas bolsas de couro sintético, transbordantes, e disse que dentro daquelas bolsas havia o suficiente para vivermos tranquilos o resto dos nossos dias. Tranquilos! Pensei nos meus sonhos cheios de palavras e perguntei o que havia nas bolsas.

O coração deu um pulo ao ouvi-lo responder que havia joias há pouco roubadas de um comerciante: os ourives, vocês se lembrarão, sempre nos deram azar. Mauro em seguida explicou que desta vez, no entanto, não quisera dividir com os outros; ficaria com tudo para si. Mas os outros o haviam entendido e procurá-lo-iam e, assim, convinha-nos fugir mais do que depressa. Para onde? Mauro mostrou-me duas passagens de avião: iríamos para o exterior. Nesse meio-tempo, contudo, eu deveria esconder as duas bolsas comigo e ir esperá-lo num certo bar, não muito longe. Ele, depois, passaria para apanhar-me.

Desta explicação não retive senão uma só coisa: o fato de que devia esconder as bolsas comigo. Comecei a acenar devagarinho que não, com a cabeça, recuando em direção à cama. Já fora de si, ele me perguntou: “Mas pode-se saber o que você tem?”

“Tenho que não quero carregar nada comigo.”

“O quê?”

“Não me olhe assim: me dá medo.”

“Quê?”

Não esperou a minha resposta, agarrou-me pelos cabelos, jogou-me na cama. Então, enquanto lutava com ele que ora me esbofeteava ora me despia, pensei que agora eu tinha a vida às costas, sem piedade. Sim, era a vida e não Mauro que me arrancava a blusa e a saia, agarrava-me a garganta, dava-me primeiro uma bofetada depois uma outra, em seguida pegava-me pelo braço e, nua como estava, puxava-me para o meio do quarto e ajeitava no meu corpo as bolsas, uma sob a barriga e uma sobre o peito, como se ajeitam os arreios numa mula recalcitrante. Mauro ajudou-me a vestir-me de novo, depois me empurrou para fora de casa, dizendo: “Ande reta, não pare, até o bar e me espere lá.” Comecei a descer as escadas de cabeça baixa; as bochechas ainda queimavam por causa dos tapas; as bolsas eram pesadas, uma sobre as pernas e a outra sobre o seio, como se fossem de chumbo; e eu me dizia que a vida nunca me oprimira tanto como naquele momento. Mas no segundo lanço, num ponto na sombra, dois homens pegaram-me repentinamente pelo braço. Dois outros lançaram-se escada acima, em direção ao nosso apartamento.

Fechei os olhos, esperei. Os dois que me seguravam, falavam; mas eu não os ouvia, porque estava de ouvidos atentos a um outro barulho: o grito que pode dar um homem quando o matam. No entanto, não ouvi nada; e a espera prolongou-se. Finalmente houve um rumor de passos, os outros dois haviam voltado. Estava sempre

com os olhos fechados. Ouvi uma voz que dizia: “Mas, em algum lugar têm que estar. Vamos ver o que essa aqui nos diz. Vamos.”

Descemos, aqueles dois que me apertavam pelo braço e as bolsas que batiam mais do que nunca sobre o peito e sobre as pernas. Um carro esperava-nos diante do portão, fizeram-me entrar e entendi pelas conversas, que me levavam a algum lugar em que, por bem ou por mal, far-me-iam dizer onde estavam as joias. Então, com um fio de voz, pronunciei: “As duas bolsas estão comigo.”

O carro subitamente esterçou como se tivesse orelhas e tivesse feito sozinho. Paramos, devia ser no campo, a julgar pelo escuro. Em quatro, como cães sobre um cervo moribundo, vieram para cima de mim. Com mãos frenéticas rasgaram-me a blusa, reviraram-me a saia, quase me estrangularam tirando a bolsa que tinha sobre o peito e quase me cortaram a barriga arrancando aquela que tinha no regaço. Deixei que fizessem, com os olhos fechados sabia por certo que Mauro estava morto e esperava que também me matassem; mas um outro respondeu que seria um pecado, era jovem e atraente e podia render muito e ele estava disposto a fazer-me trabalhar. Assim entendi que ao invés de matar-me, encaminhar-me-iam àquela profissão que, enquanto Mauro era vivo, eu nunca quisera de jeito nenhum. Jogaram-me na cara blusa e saia, o carro partiu, vesti-me como pude. Em seguida fechei de novo os olhos e pensei que agora não poderia nem mesmo dizer que a vida estava-me oprimindo. Reduzida ao corpo que não me pertencia mais e logo seria posto à venda, eu seria de agora em diante uma só coisa com a vida e seria, por assim dizer, oprimida por mim mesma. Quem, de fato, alguma vez conseguiu liberar-se do próprio corpo e, não obstante, continuar vivendo?

“Falar para viver”⁸⁵

A palavra vem antes da coisa ou a coisa da palavra? Vive-se porque se fala ou se fala porque se vive? Para mim não pode haver dúvidas sobre isso: vive-se porque se fala, porque a palavra e o pensamento (que é o mesmo) vêm primeiro que a coisa. Do resto julguem vocês mesmos: se eu não tivesse descoberto a palavra, para mim nova em folha, “amor”, acham que por acaso ter-me-ia casado com um modesto professor da escola média, meu concidadão, quem, uma vez que fomos transferidos para Roma, havia de revelar-se no mundo tão mais vasto e complexo da capital, uma irreparável nulidade? E se eu não houvesse descoberto sucessivamente as palavras, também essas para mim novíssimas: “erro”, “desilusão”, “tédio”, acreditam que por ventura eu percebesse que meu marido era uma “nulidade”? E a propósito da palavra “nulidade”, somente quando a descobri, quando ela explodiu como uma bomba no meu modesto apartamentinho romano de dois cômodos e cozinha, destruindo e pulverizando tudo aquilo que até há pouco tempo me parecia o perfeito ninho de amor, que eu me dei conta que no lugar do meu marido curvo sobre os deveres de seus alunos, não havia nada, nada mesmo, nem mesmo aquele nada instigante que é um ponto de interrogação.

Depois dessa explosão raivosa de palavras nunca antes ditas nem pensadas, todas dizendo respeito à minha situação familiar, afundei numa espécie de letargia. Não descobri mais palavras novas; limitei-me a vegetar. Depois, eis que nesse torpor de repente brilhou imprevisível e luminosa a palavra “esperança”. Aconteceu na mostra de uma pintora de escasso valor artístico mas muito bem relacionada nos ambientes mundanos. Olga, a mulher de um riquíssimo construtor, aceitou ser fotografada comigo em frente a um dos quadros. Depois conversamos, e então o mecanismo misterioso que me permitia de vez em quando descobrir vocábulos capazes de mudar a minha vida, voltou a funcionar. Eis que, de fato, afloram em minha consciência, – digamos, assim, verbal – uma após a outra, quatro palavras que, de verdade, nunca teria sonhado em pensar ou pronunciar ainda um ano antes, quatro palavras francas e brutais, em tudo novas para uma pessoa como eu, delicada, tímida e bem educada: “Idiota”, “se dar bem”, “aproveitar”, “chinfirim”. Estas quatro palavras poderão parecer desprovidas de nexos, mas não é assim. Com desconcertante naturalidade, elas se alinharam quase que imediatamente na frase seguinte: “Esta idiota pode ajudar você a se dar bem. Se não souber aproveitar a oportunidade, vai-se mostrar a mesma chinfirim.” É preciso dizer

⁸⁵ MORAVIA, A. Parlare per vivere. In: _____. *Boh*. Milano: Bompiani, 2008. p. 36-41. (tradução nossa)

que pela primeira vez tal manifestação de cinismo verbal me assustou? Mas já uma outra palavra, esta totalmente insignificante, a palavra “conseguir”, no contexto de uma frase bastante vulgar: “Ah, consegui!” chegava de chofre a confirmar que eu não era mais a ingênua daquele tempo. Olga e eu trocamos nossos números de telefone; depois voltei para casa com o ânimo cheio de “esperança”, palavra-chave que naquele dia tinha reaberto para mim os horizontes do futuro.

Revi Olga, tornamo-nos amigas ou melhor ela tornou-se minha amiga e eu fingi tornar-me, na espera da ocasião que me permitiria “me dar bem”. Passaram uns dois meses e a oportunidade veio por meio da descoberta de uma palavra, à primeira vista, completamente neutra: “convite”. Sim, bem assim: Olga e seu marido mandaram construir na Cassia uma casa de campo enorme sobre a qual toda a Roma agora comentava; e tinham decidido inaugurá-la com uma festa que seria certamente o acontecimento social principal daquela primavera. O que me sugeria, ordenava a palavra “convite”, repentinamente relampejada para iluminar a penumbra da minha vida? Sugeriu-me, ordenava-me de fazer com que, a qualquer custo, fosse convidada, precisamente, para a festa. E por quê? Porque mais uma outra palavra, a palavra “todos”, tornava indispensável a minha participação. De fato: todos iam à festa, todos, todos mesmo. Como eu poderia faltar?

Olga não era bonita. Grande e ossuda, com uns ombros quadrados dos quais os vestidos pendiam como de uma muleta e uns quadris duros e desengonçados que davam a ideia de carcassa, o rosto achatado e pálido iluminado pela luz fosca de duas pupilas nevróticas, dava sempre a impressão de esperar alguma coisa dos outros, aliás, de exigilo com autoridade e prepotência. Mas, em suma, que coisa? A primeira vez que disse a ela, por acaso e sem pensar: “Você que é tão bonita”, entendi pelo seu rosto repentinamente compungido, como de quem se olha em um espelho, que ela naquele momento olhava-se na minha frase como em um espelho e estava bastante satisfeita com aquilo que via. Então, um tiroteio de palavras inéditas ribombou na minha mente atônita: “ vaidade”, “estupidez”, “fraqueza”, “adulação”. Eis a frase em que essas palavras ordenaram-se, por assim dizer, sozinhas: “Em Olga a vaidade é igualada somente à estupidez. É preciso que você aproveite dessa fraqueza com a adulação” Muito longo, não é mesmo? Mas o caminho que as palavras haviam percorrido no meu ânimo, como toupeiras que procuram a luz, também havia sido longo.

Logo: adulação! Desde aquele dia, colho cada oportunidade ou até mesmo a provoco, para elogiar as qualidade imaginárias daquela pessoa desprovida de

qualidades. Exalto o seu gosto que é execrável, a sua inteligência que é embrionária, a sua elegância que é vulgar, a sua cultura que é coisa de amador, a sua generosidade que é microscópica, o seu tato que é elefantesco, a sua beleza que é inexistente. Conhecem o rei nu da fábula de Andersen? Pois bem, eu sou, metodicamente, o cortesão que assegura ao rei de estar vestido de todos os lados. Além disso, a propósito deste conto, queria dizer, assim por cima, que a palavra “adulação” me levou naqueles dias a descobrir uma outra palavra de significado mais áspero: “puxa-saco”. Mas não aconteceu nada, quero dizer, nada que contradissesse a minha teoria de que a palavra vem antes da coisa. Na verdade: descobri a palavra puxa-saco e, imediatamente, senti-me uma puxa-saco e comportei-me como uma puxa-saco.

Naquele período Olga intensificou os preparativos para a inauguração da casa; e eu tornei-me praticamente sua companheira inseparável, porque ela, agora, já não podia ficar sem mim, ou melhor, de minha bajulação. Íamos todos os dias no seu automóvel enorme, guiado por um motorista agalado, fazer as últimas compras nas lojas; e enquanto o carrão avançava imperceptivelmente pelo congestionado tráfego romano, eu cuidava em manter aceso o fogo do elogio de modo a assar a minha risonha vaidosa com astuta gradualidade. Ela estava reta, empertigada, com o seio volumoso e pontiagudo apontado para frente, sem me olhar, de perfil; mas com a orelha, que era grandíssima, simiesca, curiosamente nua e cartilaginosa, retesada e esbugalhada para receber o fluxo açucarado da adulação. Em seguida, uma vez nos fornecedores, a sua gratidão se exprimia numa espécie de autoritária dependência que pedia minha opinião em qualquer decisão, ouvia-me com atenção e, então, muitas vezes, escolhia de acordo com minha sugestão. Quisera me tornar indispensável a ela. Consegui.

Numa manhã, Olga mandou o motorista levar-nos à sua nova morada, na Cassia. Nunca tinha me mostrado a casa e visava a isso porque seria ainda um passo a frente em direção ao convite para a festa. Chegamos quase no campo; vi no topo de uma colina isolada uma grande construção vermelha de três andares. Puxa-saco como sempre, gritei logo que era belíssima e que tinha, sobretudo, o mérito de assemelhar-se à ela, Olga: inesperada, insólita, original, surpreendente. Era, no entanto, a habitual casa rústica romana agigantada e tornada insípida, justamente pelo agigantamento, uma verdadeira e típica banalidade; mas eu era uma puxa-saco e a palavra “agia”; e assim eu trabalhava com o maior afinco que podia, sem escrúpulos.

O carro para em uma grande clareira nua e açoitada pelo vento; entramos. Olga e eu na casa; encontramos-nos de frente a uma grande sala de estar entremeada por

grupos simétricos de poltronas e de sofás: um hall de pousada e nem tanto de luxo. Dou em exclamações apropriadas; Olga, lisonjeada, abre uma porta dizendo-me para fechar os olhos; empurra-me para frente, manda-me abrir os olhos. Vejo, então, uma horrenda copa mobiliada como uma cervejaria bávara: rodapé de madeira, toneis e canecas de cerveja, mesa enorme com centro de feltro, grandíssimos escabelos maciços, vidraças ilustradas nas janelas. Sinto que devo, como se diz, superar a mim mesma e murmuro a baixíssima voz, em tom desnortado: “Não, não, isto é um sonho, um sonho mesmo, não consigo acreditar nos meus olhos.” A adulação sem-vergonha ultrapassa todas as minhas previsões; Olga em sinal de gratidão, furtivamente aperta-me a mão. Nova em folha, eis que explode na minha mente a palavra: “plágio”. Sim, uma alma forte “deve” subjugar uma alma fraca. Sim, eu tenho o dever de “plagiar” Olga. Pondo súbito em ação o programa condensado da nova palavra, ordeno com autoridade: “Agora só falta ver quem convidamos para a festa. Me prepare a lista dos convidados. Amanhã venho e a examinamos juntas.” Dócil, submissa, enfim “plagiada”, Olga responde: “Estava para propor isso a você.”

No dia seguinte, assim que entrei, Olga me abraçou dizendo: “O que eu seria sem você?”; depois se sentou comigo à escrivantina e mostrou-me algumas folhas cheias de nomes e de rasuras. Disse que antes de tudo eu devia lê-los todos, para ter uma ideia geral; então passaríamos a discutir a lista nome a nome. Olga aprovou e eu avidamente comecei a ler. Estavam todos ali, justamente aqueles “todos” que há seu tempo eu tinha descoberto como palavra, antes de descobri-los como coisa; mas eu não estava. Cheguei ao fim da lista e depois a reli com cuidado: nada. Olga serviu-se de mim; para melhor me usar, tinha-me feito penetrar em sua intimidade; mas não me convidara.

Minha vista escureceu, o mundo fez-se preto. Nesta treva, como fogos de artifício, explodiram uma depois da outra, diversas palavras novas, novíssimas, das quais eu não havia suspeitado da existência até agora: “serva”, “pária”, “inferior” e assim por diante. O sentido depois ficou claro: “Você é uma serva, um pária, uma inferior. É justo que Olga não a convide.”

Foi neste ponto que se verificou dentro de mim uma inversão completa do processo mental que me levava até agora a descobrir a palavra antes da coisa. De repente, sem nenhuma relação com aquelas doces e passivas palavras “serva”, “pária”, “inferior”, a coisa que normalmente tem por nome violência, rebenta dentro de mim. Empunho um cortador de cartas de ponta aguda, jogo-me sobre Olga que se esquivava por

pouco do golpe e foge gritando. O resto, tudo feito por coisas acontecidas sem palavras, procede logicamente daquele primeiro desmentir da minha teoria. Fecham-me na sala de estar; chama-se a polícia; da delegacia sou levada à força a uma clínica para doenças mentais. E agora eis-me aqui, em uma cela acolchoada, naquelas em que, frequentemente, são trancafiadas as loucas furiosas.

Naturalmente tenho muito tempo para refletir sobre o acontecido e extrair as consequências. Ao fim, entendi pelo menos isto: enquanto descobri primeiro a palavra depois a coisa, tudo deu mais ou menos certo. No entanto, assim que descobri primeiro a coisa depois a palavra, tudo deu errado. Encontrara a palavra “inferior”; deveria ter-me comportado como inferior. Ao invés disso comentei-me como “rebelde”, antepondo pela primeira vez a coisa à palavra. Mas a coisa foi interpretada pelos outros de outra forma. Onde eu via a revolta, eles viram a loucura. E trancafiaram-me num manicômio.

“O supercorpo”⁸⁶

Dir-se-ia que há algum tempo meu marido decompõe a minha pessoa em duas partes bem distintas, uma irritante, supérflua, negativa; a outra amável, necessária, positiva. Não precisei de muito para entender que a primeira começa do pescoço para cima, e a segunda do pescoço para baixo. Quando falo, meu marido interrompe-me, provoca-me, remeda-me, chama-me de cretina. Quando, no entanto, estou deitada na cama ou ando diante dele sem falar, o seu olhar fixa-se no meu corpo com uma estranha aprovação, toda mesclada de pesar. Este seu comportamento, naturalmente, provoca em mim uma análoga tendência dissociativa. Cada vez mais, enquanto falo, minhas ideias confundem-se, minha palavra faz-se tímida, incerta, confusa; sinto que todo o tempo meu marido pensa: “Mas que cretina! Se pode ser mais cretina do que isso.” Muito pelo contrário, cada vez mais, quando estou deitada ou ando e ele me olha, calha-me fazer uma pose, como para deixar-me observar e admirar melhor. E todo o tempo sinto que meu marido pensa: “Mas veja só que corpo esplêndido tem essa cretina da minha mulher!”

Para entender a atitude de meu marido, é necessário saber que ele é um produtor cinematográfico daqueles, como se diz, vindos do nada, completamente desprovido de ambições artísticas, especializado em filmes de consumo do gênero, na maioria das vezes, esculachado. Aliás, é mesmo por causa de um desses filmes que eu, diva muito conhecida do cinema erótico, conheci-o. Apaixonou-se por mim; eu o via como era, bastante vulgar na verdade, mas bom e afetuoso; por fim, talvez sobretudo porque insistiu tanto, casei-me com ele. Mas depois do casamento, cansada de exibir na tela, em primeiros planos gigantescos, as formas provocantes do meu célebre corpo, pus-lhe, brutalmente, o impasse: ou me dava um papel de protagonista num filme sério, de arte; ou então preferia ficar em casa, sendo esposa. Na hora, prometeu-me tudo o que eu queria. Mas depois, esmorecida a paixão, começou visivelmente a pensar em mim como protagonista de um filme erótico, dos seus de sempre. Não me dizia, não tinha coragem para isso; mas deixava-me entendê-lo com aquele seu jeito de olhar-me, sobre o qual já falei, entre a admiração e a nostalgia.

O pesar admirativo do meu marido, por fim acentuou-se, pois um filme em que ele apostava de modo particular, foi um fiasco completo desde a primeira exibição. Meu marido, daí em diante, tornara-se intratável, sempre, dir-se-ia, ao ponto de explodir em

⁸⁶ MORAVIA, A. Il supercorpo. In: _____. *Boh*. Milano: Bompiani, 2008. p. 80-85. (tradução nossa)

incontroláveis e cegos furores. E os seus olhares, entre a decepção e a satisfação, fizeram-se a esta altura tão frequentes e tão graves, que me inspiraram uma embaraçosa consciência do meu corpo, de modo que, continuamente, acontecia-me de pensar: “O que está fazendo meu seio direito? Explode fora da blusa ou está certinho, preso do bojo do sutiã? A minha barriga está para fora da calça, ou se esconde, calma e séria, com o cinto sobre o umbigo? E o que acontece com a minha nádega direita? Levanta-se, abaixa, gira mais que a esquerda?”

Numa daquelas noites, enquanto estávamos ambos, sozinhos, em nossa sala, sentados, ele de um lado e eu de outro no sofá, em frente à televisão, de chofre, impelida por um impulso irresistível, levantei-me de arranco, descuidada do que fazia meu seio direito, a minha barriga e a minha nádega esquerda, e avancei para desligar a televisão. Em seguida voltei a sentar e afrontei meu marido: “Diga uma coisa o seu último filme está indo mal de verdade, não?”

Imediatamente rosnou: “Não fale asneiras. Vai super bem. É um grande sucesso!”

“Mas se na primeira projeção não durou nem mesmo uma semana!”

“Você é cretina mesmo. Não sabe que as salas têm os compromissos delas? Mas vai ver, depois, nas segundas projeções, como se recupera.”

“Os críticos disseram que é um filme não só ruim e vulgar mas também chatíssimo. Pode-se dizer que pelo menos desta vez os críticos têm razão.”

“Os críticos não entendem nada. Aquele é um filme que vai fazer um monte de dinheiro.”

Ficamos os dois calados olhando-nos, como dois duelistas antes do ataque. Depois dei o primeiro golpe: “Sou sua mulher e amo você e não gosto de vê-lo tão nervoso, tão infeliz. Agora me responda com sinceridade. Se eu lhe dissesse: tudo bem, pelo seu amor, renuncio ao filme sério, de autor, aceito ser a protagonista mais ou menos nua de um daqueles filmes eróticos nos quais tive sucesso, ou melhor, o meu corpo, ou ainda melhor, os meus seios, a minha barriga, a minha bunda tiveram tanto sucesso, o que diria?”

Acreditariam nisso? Mesmo gordo e sem fôlego, jogou-se no chão diante de mim, tomou-me um pé, tirou o sapato, inclinou-se beijando-me os dedos e em seguida gritou: “Viva, viva, viva, reconheço finalmente, a minha cara, a minha caríssima Lucilla.”

Então era mesmo verdade! Na sua cabeça havia uma só esperança agora: fazer-me voltar ao exibicionismo que me fizera famosa. E aquele olhar misturado de satisfação e de despeito que me dirigia cada vez mais frequentemente, era o do homem de negócios que vê o seu “capital” permanecer inutilizado e infrutífero. Arranquei o pé que ele, como um louco, ia enchendo de beijos; o chute acertou-o em cheio no rosto; em seguida me levantei em toda a minha imponência e sibilei-lhe: “Você há algum tempo me olha como, no tempo da escravidão, um mercador de carne humana olhava uma escrava de sua propriedade, calculando a qual preço lhe convinha colocá-la à venda. Pois bem, não. Não me vai por à venda nem hoje nem amanhã, nem nunca. Por maior que seja sua raiva e consternação, estes seios cairão, virarão sacos encarquilhados, esta barriga se deformará como uma velha bolsa de compras, estes quadris se alargarão como os flancos de um grande barco de carga, sem que você possa obter deles um só fotograma. E agora lhe digo adeus.”

Caiu para trás e olhava-me, tocando a boca com os dedos, onde eu o golpearia com o pé. Em seguida vi os dois lábios formarem a palavra “cretina”; e preveni-o, gritando: “Não, não sou cretina, lembre-se e entenda bem isto: não sou cretina, de jeito nenhum, e logo, bem logo lhe provarei isso.” Ditas essas palavras, dei-lhe as costas e saí com ímpeto, quase correndo. Mas como se move mal, de maneira ao mesmo tempo desengonçada e provocante, uma mulher como eu quando não controla milimetricamente os deslocamentos do corpo!

A frase de provocação a meu marido não era nem casual nem improvisada. Há algum tempo sentia-me mais segura de mim porque alguns meses antes, Gildo, o diretor de um estúdio rival daquele do meu marido, fizera-me uma proposta de trabalho de acordo com a minha preferência. “Um filme de arte? um filme de autor?” – exclamara aquele rapaz culto, bem-educado, moderno e atualizado, tirando os óculos e fitando-me com olhos de expressão intensa, quase esquadrihando os meus e criando comigo, desde o começo, uma relação humana, íntima e cúmplice. “Mas, minha cara Lucilla, eu para a senhora só posso imaginar um filme de arte, um filme de autor, somente isto, pense nisto, tome o seu tempo. No dia em que se decidir, venha me encontrar aqui no escritório. E se a decisão calhar de ser fora do horário comercial, venha a minha casa. A qualquer hora. Estarei lá esperando-a.”

Aceitara, como se diz, em linhas gerais; mas sabia no meu coração que precisava de um pretexto para abandonar meu marido que, por certo, não suportaria que eu voltasse às telas em uma produção diversa da sua. Agora o pretexto meu marido

havia me dado e eu, assim como estava, de calça e malhinha, passei a antecâmara e em seguida desci para a rua. Gildo morava não muito longe de nós; fui a pé por duas ou três daquelas ruazinhas solitárias e elegantes do meu bairro, ao longo das fileiras de carros compactamente estacionados perto das calçadas desertas. Corria; e todo o tempo sentia que meneava descompostamente o corpo; e maldizia meu marido que me fizera chegar a esta conclusão; e dizia-me que toda esta vergonha estava a ponto de acabar e eu estrearia em um filme digno de mim e esquecer-me-ia do corpo, definitivamente. Eis o portão, eis a campainha, eis a grade. À sua voz bem-educada que perguntava quem era, respondi num fôlego só: “É Lucilla, abra, fugi de casa, larguei meu marido, preciso falar com você.” O que havia entre mim e Gildo para que me anunciasse deste modo? Nada, para dizer a verdade, nada a não ser aquela sua promessa de fazer-me interpretar um filme sério. Os seja, tudo, já que a esperança de exprimir-me era, agora, tudo para mim.

O portão abre-se com um zumbido discreto muito semelhante à voz dele; entro, subo correndo, sempre me requebrando com todo o meu corpo desenfreado e violento; não espero que a respiração se acalme, toco; assim que Gildo aparece, joga-me soluçando nos seus braços. Já tiveram a impressão de impor a alguém um papel para o qual não estava preparado? Desse jeito, Gildo. Enquanto, abraçando-me afetuosamente, fechava a porta e guiava-me na direção da sala de estar, senti de repente com lucidez que ele, esse papel de amante, não o sentia assumir. A sua mão mal e levemente me tocava os ombros; o seu corpo vergava-se para fora de modo a não tocar o meu; o seu queixo apertava-me a cabeça como que me impedindo de levar a minha boca em direção a sua. Pilotou-me até um sofá; então foi se sentar de frente para mim, a grande distância. Parei, então, subitamente, de chorar e disse-lhe: “Me perdoe, mas não é todo dia que se larga o próprio marido.”

Respondeu, tirando os óculos e fitando-me com aqueles seus olhos magnéticos: “Largue mesmo. Eu a entendo e respeito a sua dor.”

Olhei-o a esta altura com uma atenção nova, para ver o que era que não andava bem com ele, além da voz por demais bem educada. E neste momento entendi. Os olhos belos, escuros, fundos, sempre inalteravelmente fixos e intensos, como os de um hipnotizador, formavam um contraste desagradável com o nariz e com a boca, o primeiro um pouco torto e chato, a segunda disforme ainda que tímida. Por assim dizer, com aqueles olhos, ele nasceu; mas o nariz e a boca, era caso de pensar que os plasmaram nele, do jeito que deu, como a alguém que foi vítima de algum grave acidente. Gildo sorriu-me e depois retomou: “Agora direi como a vejo no filme em que

atuará para nós. Escute-me bem, porque não tem nada de escrito, nada de definido. Simplesmente vejo você, como a veria na grande tela, no filme pronto, sentado na poltrona na sala de produção.”

Ficou quieto um momento então começou: “Vejo uma mulher belíssima, atormentada por um drama tipicamente existencial. Esta mulher tem uma mente, tem uma alma; mas todos se obstinam a dar importância somente ao seu corpo. E então ela, para se vingar, decide ser como todos a querem, nada além de um estupendo, maravilhoso, fascinante pedaço de carne. Sempre para se vingar, ela mostra serviço, excede-se, comporta-se, em poucas palavras, como uma ninfomaníaca. Vejo-a ir com um homem, logo depois com outro, depois um outro e um outro e um outro. Vejo-a liberar-se entre todos esses amantes; o seu corpo é incansável; a sua nudez não perdoa. Vejo-a subir escadas, entrar em cômodos, jogar-se nas camas, passear por apartamentos, assomar-se à janelas, sair nas sacadas. E isto apesar de estar vestida somente com sua beleza, numa contínua exibição do corpo. Mas, atenção, mais uma vez. Esta mulher não se comporta assim, porque lhe dá prazer; ela sofre por fazer tudo isto, e o faz somente para se vingar da incompreensão dos homens. Como para dizer: quiseram que eu fosse um corpo e só. Muito bem. Serei como me querem. Melhor ainda serei um supercorpo. O que acha? O título do filme poderia ser justamente: ‘O supercorpo’.”

Eu tivera todo o tempo para preparar a minha resposta porque ele falara com lentidão, quase no ritmo do imaginário filme no qual afirmava me ver. Respondi assim, rápida: “Vou lhe dizer por minha vez o que vejo. Vejo um espertalhão de produtor que, sabendo bem que o meu nu rende, quer que eu faça, com o pretexto do drama existencial, um dos mesmos filmes eróticos, de consumo. Vejo esse mesmo espertalhão declamar a sua cantilena pensando que sou uma cretina e que ele pode o quanto quiser fazer-me de boba. Vejo, enfim, essa mesma cretina fazer-lhe fosquinha e voltar para o marido que, pelo menos ele não sabe nada de dramas existenciais e visa somente a fazer dinheiro.”

Assim fui embora, voltei para casa, para dormir ao lado do meu mercante de carne humana. Daquela noite em diante renunciei ao filme sério. Mas meu marido, por sua vez, nunca mais me pediu para retornar ao cinema.

“Uma mulher bastante comum”⁸⁷

“Tudo está para acabar, tudo está para acabar, tudo está para acabar.” Com este grito, acordo, pulando sentada na cama, apertando-me as têmporas com as duas mãos, fincando-me os dedos entre os cabelos. É o grito com o qual acolho o novo dia; todas as manhãs, mais ou menos, é assim. Meu marido, já há um tempo, escapuliu sem fazer barulho; estendo a mão em direção ao lado da cama onde ele dorme, parece-me perceber sob os dedos um remanescente tepor; e então não posso deixar de comover-me ao pensar na sua dor quando eu me matar. Sim, porque sei com certeza que, mais dia menos dia, deverei me matar.

Muito contente, pulo da cama e cantarolando em surdina, passo ao banheiro. Ponho-me na frente de um espelho e começo a fazer caretas. Sou jovem, tenho vinte e três anos, tenho um rosto doce e delgado, com enormes olhos escuros, pequeno nariz diáfano, grossa boca bicuda; sei lá por que me diverte deformar-me com as micagens de modo a parecer uma bruxa. Faço caírem meus cabelos na cara, entrecerro os olhos num olhar sinistro, arreganho os dentes. Em seguida, rebento numa grande risada, aproximo a cara do espelho, me dou um beijo e sussurro: “Quem é você? Suplico-lhe, diga-me quem você é.” Notem que, todo o tempo, continuo me sentindo desesperada; mas um desespero, como dizer, forrado de felicidade. Agora, aqui estão as necessidades. Ao mesmo tempo em que me pergunto com sincera angústia: “Como farei para continuar a viver?”, quase sem me dar conta, tiro a camisola, sento no vaso, alívio-me do número um e sinto-me feliz. Depois, enquanto respondo a mim mesma, torcendo as mãos no colo e fitando tristemente o vazio: “Não, não é possível viver.”, eis que me libero do número dois e mais uma vez a felicidade mistura-se ao desespero e o rosa substitui o preto.

Trata-se do que, afinal? Trata-se disto: quando estou desesperada, estou feliz por isto; quando estou feliz, estou desesperada por isto. Complicado, não é mesmo? Mas, neste ponto, gostaria mesmo de saber quem e o quê não é complicado. Na escola, lembro, aprendi que há na natureza organismos compostos por uma só célula, chamados, precisamente, unicelulares. Pois bem, eu juraria, se esses organismos tão simples tivessem voz, estou certa de que gritariam: “Somos complicados, complicadíssimos, somos monstros de complicação.”

⁸⁷ MORAVIA, A. Una donna piuttosto comune. In: _____. *Boh*. Milano: Bompiani, 2008. p. 97-102. (tradução nossa)

Já é meio dia quando, segurando meu cão pela trela, um bóxer dotado de uma força enorme, desemboca do elevador no saguão do meu prédio. O porteiro, um belo homem moreno com ares de sedutor de periferia, cumprimenta-me quando passo com uma ênfase de certo modo alusiva e dissimulada; e então, de chofre, vem-me o impulso para dizer-lhe, assim, sem rodeios: “Nicola, diga-me o senhor quem sou, venha, vamos à portaria e ali o senhor vai me dizer quem sou.” Por sorte, bem no momento em que estou para abrir a boca e o porteiro olha-me surpreso, o cão, que tem as suas ideias sobre meu passeio matutino, arrasta-me para fora do prédio, para a rua. Deixo-me puxar, pensando que, depois de tudo, tanto faz confiar ao acaso a resposta à questão fundamental da minha vida. Ao acaso, isto é, ao cão que, sem dúvida, está-me arrastando para um lugar onde encontrarei uma indicação precisa e apta a estimular os misteriosos mecanismos do meu inconsciente. O cão, de fato, puxa-me de um portão a outro, de uma casa a outra, ao longo das calçadas da alameda de plátanos onde moro. Gostaria de demorar, passear sob o sol frio e suntuoso do outono, entre todas aquelas folhas mortas amarelas e vermelhas; mas o cão, irresistível e como que consciente, não me deixa. Vira numa rua do comércio, vai direto em direção à porta de um açougue. De que modo um açougue pode-me dizer respeito? O cão arrasta-me com toda a força do seu pescoço de touro. Passo por cima da minha repugnância pelo sangue e entro.

Imediatamente, assim que entro, entendo tudo. O balcão eleva-se defronte, todo de lustroso mármore cinza, tão alto que, com dificuldade, distingo a figura do açougueiro que me olha, os braços cruzados sobre o peito. À esquerda, o açougueiro tem uma balança de latão; à direita, uma enorme tábua de madeira com o cutelo colocado em cima. Atrás dele, na parede, pende um cartaz com os preços das carnes. O balcão, a balança, a tábua, o cutelo, os preços, quem não veria neste arsenal os símbolos de uma justiça impiedosa e irrecorrível, a qual eu me volto impelida por um misterioso sentimento de culpa? Quem não sentiria que o açougue é, na verdade, um tribunal e o açougueiro um juiz? Mas um juiz, um tribunal para julgar qual crime? Assustada uma vez mais pela complexidade interior que descubro a cada ocasião, peço com um fio de voz duzentos gramas de carne moída para o cão, pago, pego o pacote e saio.

Naquela mesma tarde apresento a questão ao doutor Gargiulo, o meu psicanalista, durante a consulta: por que aquele repentino sentimento de culpa no açougue? Infelizmente Gargiulo é bem o tipo de doutor de quem eu não preciso. Somos demasiado diferentes ele e eu: ele é tão cético, conciliador, dado a desdramatizar; quanto eu sou impregnada de uma visão dramática da vida. Ora, se é verdade, como é

verdade, que a cura depende muitíssimo do grau de colaboração entre doutor e paciente, tenho medo de que Gargiulo e eu, daqui um ano e talvez dois, estaremos no lugar de agora, ou seja, em lugar nenhum. Seja como for, a consulta passa pelo exame do meu sentimento de culpa diante do açougueiro; mas Gargiulo, como sempre, tende a minimizar todas as coisas, a tratar-me como uma pessoa simples, simples; e, por fim, visto que o coloco contra a parede, perde-se em longas observações completamente secundárias, a fim de fazer passar o tempo e para não se comprometer demais, pelo menos neste dia. Terminada a consulta, como sempre sem nenhum resultado considerável, volto para casa muito descontente, decidida a punir Gargiulo pela sua preguiça e indiferença com um prolongado atraso no pagamento dos honorários. Mas depois me vem à mente que ele se apressaria em interpretar esse atraso como uma manifestação neurótica, indicando que eu faço análise não porque sofro por ser a tal ponto complicada; mas porque estaria apaixonada por ele. Imaginem! Um pequeno homem mirrado, de rosto franzido que parece um montinho de trapos amarfanhados no qual se acham por acaso dois pedacinhos de vidro azul, bem o tipo por quem eu poderia me encantar! Desta forma renuncio à punição; mas decido no meu coração que devo o quanto antes arrumar um pretexto plausível e ao mesmo tempo refratário a qualquer tentativa de interpretação psicanalítica, para substituir o preguiçoso e antiquado Gargiulo por um doutor mais enérgico, mais moderno e, sobretudo, que se interesse verdadeiramente por mim.

Sim, porque o âmago do problema, ao fim, é exatamente isto: sou complicada somente com aqueles que estão cientes da minha complexidade; com os outros, como, por exemplo, Gargiulo, sinto que me torno, de repente, simples, em tudo similar àqueles organismos dos quais já falei, compostos por uma só célula irresponsável e automática. Gargiulo, desta consciência, como me parece ter entendido, é absolutamente incapaz. No entanto, Cosimo, um intelectual um pouco frívolo que há algum tempo encontra-me à tardinha, conquanto não seja como Gargiulo, um profissional da análise, mas somente, como ele mesmo se compraz em definir-se, um diletante do profundo, Cosimo tem aquela consciência a tal ponto que, quase, depois das suas extenuantes correrias pelo meu inconsciente, tenho saudades do evasivo Gargiulo. Alto, elegante, magro e ascético no físico, insinuante, inspirado, sugestivo no trato, a Cosimo só lhe falta um confessionário onde se sentar, numa batina, atrás de uma grade, para ser um perfeito padre, daqueles a quem se pode contar qualquer enormidade, certos de que não se escandalizam, mas, ao contrário, dão-se súbito o dever de dissecar e esmiuçar cada

coisa, com cúmplice e minuciosa indulgência. E, de fato, hoje também, como lhe conto sobre o meu sentimento de culpa diante do açougueiro, repentinamente ele se atira nisso como um cão faminto sobre um osso. Logo, segundo ele, a ideia de que o açougue fosse um tribunal e o açougueiro um juiz, originou-se do meu sentimento de incerteza nos confrontos com meu marido e com minha vida conjugal. Na verdade, eu desejaria que o açougueiro, do alto do seu balcão, me impusesse abandonar meu marido ou, ao menos, arrumar o quanto antes um amante. Alguém, a essa altura, pensará que Cosimo interpreta o caso do açougue com uma segunda intenção que, seria, então, obviamente, a de levar-me para a cama. Mas não é assim. Estou certa de que se lhe pusesse os braços ao redor do pescoço (jogasse em seus braços) gritando que o amo, ele se assustaria terrivelmente. Ele não é de jeito nenhum daqueles que da psicologia passam à cama; a sua paixão em procurar cabelo em ovo de galinha, de pata e até mesmo de gansa é genuína; no máximo há nele a inconsciente vocação do desinteressado e álcacre destruidor dos vínculos matrimoniais. Assim, ao fim, após ter discutido longamente com ele a sua hipótese, mando-o embora com a desculpa da dor de cabeça; e, uma vez sozinha, percebo com amargura que ainda estou em alto mar. Gargiulo me quer simples, Cosimo complicada; mas, na realidade, nenhum dos dois “me” quer de verdade, de maneira a assumir uma responsabilidade na minha vida, por mim e no meu lugar. De modo que, no fim, resta somente meu marido.

Com ele já sei de antemão que não posso ser analisada como pelo psicanalista nem me confidenciar como com Cosimo. Meu marido é um homem inteligente; mas põe sua inteligência toda na profissão. É arquiteto; mas fora do estúdio e do canteiro é um homem bastante comum. Como se comporta uma pessoa como eu, tão complicada, com um homem bastante comum? Simples, exatamente como uma mulher, por sua vez, bastante comum. E o que faz agora a mulher bastante comum? Sim, mais uma vez: tira depressa a roupa, veste um penhoar sobre o corpo nu, sai à janela e espia com impaciência a estrada. Assim que vê o automóvel do marido fazer a costumeira manobra de estacionamento, a mulher bastante comum corre para dar um giro de chave na porta e então se joga na cama. Depois de alguns minutos, pronto, batem na porta. A mulher bastante comum não responde; a voz do marido chama-a pelo nome, roga-lhe que abra, ordena-lhe, ameaça-a, ela continua muda. Então o marido vai embora, ou melhor, finge ir embora; depois retorna; e desta vez a porta quase vem abaixo com seus golpes furiosos. Não por isso a mulher bastante comum cede; limita-se a dizer ao marido com voz ao mesmo tempo desesperada e manhosa que não tem fome, que a deixe em paz e

coma sozinho. A voz do marido agora lhe fala de amor; e então a mulher bastante comum prorrompe subitamente num pranto copioso, afunda o rosto no travesseiro e ulula como uma loba. Na realidade o que acontece com ela? Há pouco, esperando o marido na janela, sentia-se de certo modo contente que ele chegasse; depois quis parecer-lhe desesperada para atrair-lhe o interesse; e eis que, repentinamente, sente-se desesperada de verdade. Repete em voz alta, para que ele a escute, que não tem mais vontade de viver, que num desses dias vai-se matar; e, enquanto isso, fica de orelha em pé, ansiosa, com o furioso debater-se dele em torno da maçaneta. Mas a porta não cede; então, sempre soluçando, a mulher bastante comum levanta-se da cama, tira o penhoar, fazendo-o cair no chão, em seguida, completamente nua, vai abrir e, logo depois, vira de costas e corre jogando-se na cama. Onde se estende de costas, cobrindo os olhos com um braço. Assim, acontece aquilo que devia acontecer: agora, entre ela e o marido, é uma espécie de rito sexual que se repete todos os dias quando ele volta para casa, à noite. Depois do amor, a mulher bastante comum sente-se feliz e ao mesmo tempo desesperada por estar assim. Mas pode-se saber para que serve ser complicado se depois, no fim, se comporta como simples?

“A coisa mais terrível da vida”⁸⁸

Sou uma mulher que vive só e é muito bonita. Pareceria uma situação ideal e, no entanto, não é. A beleza que é um mero requisito profissional na minha profissão de comissária de bordo, assim que desço do céu a terra, parece mudar de caráter e função. A bordo, é um instrumento de precisão, do qual faço um uso regulado pelas normas da companhia; em terra, por não sei qual alquimia obscuramente ligada ao fato de que não sou casada, torna-se uma mercadoria que posso até não por à venda, mas que não por isso cessa de sê-lo, tanto para mim quanto para os homens que me se aproximam. No voo sou um anjo de uniforme; em terra, uma vitrine ambulante de anatomia feminina. Tudo em mim confirma a transformação: da saia do uniforme estreita demais que, quando percorro com pressa o avião de um lado ao outro, força-me a um a rebolado dos quadris em que ninguém presta atenção, e que, todavia, em terra, seria confundido com um gesto sensual; ao gesto das mãos com as quais arrumo a coberta sobre as pernas ou o travesseiro atrás da nuca do passageiro, que, no voo, não tem nenhum significado, e, no entanto, em terra incitaria à interpretação.

Mas por que esta mudança? Por que, enfim, mal chegando ao simples apartamentozinho nos arredores do aeroporto que divido com uma colega (mas ela está quando eu não estou, e vice-versa), a primeira coisa que faço é ir direto ao espelho, no banheiro, e arrancar o quepe, soltar o coque no qual estão envoltos meus cabelos, e desabotoar a túnica? Não sei. Só sei que, logo depois, vejo, no espelho, os meus olhos azuis, vítreos que estiveram durante o voo, fazerem-se cruelmente lânguidos; o seio, quase por um ímpeto autônomo seu, explodir fora da túnica; a boca, tão pródiga no voo em sorrisos artificiosos, assumir naturalmente um bico cheio de vontades; e os cabelos, pouco a pouco, como acordando gradualmente, espalharem-se sozinhos por toda a largura dos ombros. Pronto: pelo anjo militar substituiu-se uma desenfreada, neurótica, frívola mulher, que não sabe como passará a noite; mas está resolutamente decidida a não passá-la em casa.

E de fato, a segunda coisa que faço, depois de ter destruído o anjo do avião, é ir ao telefone e discar um após o outro, com sistemático cinismo, os muitos números de homens sozinhos e desejosos de companhia que se alinham no meu caderno de endereços; até aquele adequado, ou seja, precisamente, aquele que estará disponível

⁸⁸ MORAVIA, A. La cosa più terribile della vita. In: _____. *Boh*. Milano: Bompiani, 2008. p. 120-124. (tradução nossa)

para a noite. Não se pense mal, entretanto. Os rígidos regulamentos da companhia fizeram de mim uma mulher completamente reprimida. Entre mim e o homem que me acompanhará não haverá nada, nem de íntimo, muito menos de afetuoso. Ele me convidará para mostrar-se em público com uma estupenda criatura que, como se diz, lhe fará “fazer bonito”; por minha vez, eu aceitarei que ele cause uma boa impressão em troca da sua companhia no restaurante, no cinema, na boate. É, isso aí. Mas então por que a suspeita de uma sutil e casta prostituição insinua-se durante a noite em todos os meus gestos e nas minhas palavras? A interpretação erótica, abolida durante o voo, impõe-se agora com violência. Na verdade, aceitando o convite, vendi minha presença nem mais nem menos do que o camponês que, no mercado, sela com um aperto de mão a venda de uma vaca leiteira de boa raça. Que houvera a venda, por outro lado, demonstra-se não por outro o fato de que o homem que me acompanha, uma vez no restaurante onde jantamos, não olha tanto para mim quanto ao redor do salão, as outras mesas, para ver “que efeito causo”. É, conheço os homens. Ou melhor, pela tristeza que naquele momento me aperta o coração, entendo que só agora estou começando a conhecê-los.

Em uma daquelas noites decido ficar em casa; ser um anjo não só no céu, mas também na terra. Completamente nua, porque faz um calor infernal e como o apartamento fica no térreo não posso nem mesmo abrir as janelas, sento-me numa poltrona em frente à televisão. São quase oito. Daqui a pouco haverá o telejornal; depois um velho filme dos anos cinquenta; depois um documentário sobre os animais; depois de novo o telejornal. Tudo isso, entremeado por ceninhas de comerciais em que, sabe-se lá por que, a felicidade aparece ligada ao uso de um qualquer bem de consumo. Assim, verei o telejornal e depois o filme. Neste ponto, aproveitarei o comercial para comer depressa o meu jantar (uma fatia de rosbife e um tomate, que coloquei na geladeira um dia antes, no momento da minha última partida); então voltarei à tela e assistirei o documentário e o segundo telejornal, que geralmente é parecido com o primeiro, mas nunca se sabe, alguma guerra ou algum outro desastre pode sempre surgir no último momento. Assim, “darei” onze horas. Então, na ponta dos pés, naquela penumbra fúnebre do apartamento deserto, passarei de um cômodo a outro, verificando persianas, torneiras e fechaduras. Finalmente, irei dormir para um sono agitado e leve. Tenho uma cama de casal, mas ninguém nunca dormiu ali comigo. Durante o sono, remexo-me ansiosamente; deito do lado direito, acordo no esquerdo. Brincadeiras da solidão.

Tomada esta decisão absolutamente insólita de não sair, tudo segue mais ou menos regularmente até as nove, isto é, até quando, em outras noites, ao contrário de hoje, eu “saía”. Ponho entre aspas este verbo sair, porque sair entre aspas, para mim como para muitíssimas mulheres, não quer dizer de modo algum sair sem aspas. Neste segundo caso, sai-se para fazer compras, para passear, para fazer visitas; no primeiro, no entanto, sair quer dizer viver, de modo que hoje à noite, ficando em casa, renuncio efetivamente à vida ou, pelo menos, àquela única parte da vida que me parece viva. Agora, no mesmo momento em que, sentindo-me mais do que nunca bonita, de uma beleza, porém, tornada espectral e desgrenhada pela solidão, vou à cozinha, abro a geladeira e constato ali o vazio completo, desmentido somente pelo potinho de papelão prateado no qual a solitária fatia rosa e marrom está ao lado de um solitário tomate verde e vermelho, repentinamente não consigo mais e corro para a sala. Ali, acorada no chão, com os seios contra os joelhos, igual a uma loba faminta, digito o mais rápido possível um número que sei de memória. Assim que a voz masculina me diz: “Alô”, do outro lado da linha, pergunto, doce e casual: “É Lucilla. O que vai fazer de bom hoje à noite?”

Agora é necessário saber que este homem a quem telefono é talvez o único que me faça sentir menos prostituta quando saio à noite com ele. E isto por um motivo pressentível: é o único que está verdadeiramente apaixonado por mim. Mas, veja o meu azar! Infelizmente, é muito pobre; e assim quase nunca lhe telefono, antes de tudo porque não o amo e depois porque sei que ele não pode gastar; e eu francamente, o sacrifício de ir jantar em algum restaurante barato, faria somente se o amasse. Sim, porque, quando tudo foi dito, ao fim devo reconhecer que em mim o impulso em vender a minha presença parece ser mais forte do que a minha repugnância, como se eu fosse a proprietária de uma árvore de magníficos frutos, a quem dói o coração em vê-los cair no chão e apodrecer entre a relva.

Naturalmente, assim que lhe proponho jantar juntos, ele aceita com entusiasmo. Não sei como fará. Gastará uma parte do seu salário, pedirá emprestado dinheiro de um colega; não sei e não estou nem aí. Covardemente, por outro lado, impossibilito-lhe a escapatória para o restaurante modesto vestindo um vistoso e excêntrico traje tipo oitocentista americano, que com seus babados que varrem o chão e os seus dois decotes um até o meio das costas e o outro até a cintura, exige o restaurante de luxo. Sim, é isto que é necessário para “fazer bonito”; e vestindo-o, sinto-me mais do

que nunca prostituta, porque sei o que o dinheiro para sair comigo vestida desse jeito, ele não tem.

Ao som reiterado da buzina do automóvel, corro desabalada para fora puxando a saia longa demais com as duas mãos sobre as minhas magníficas pernas. Porém, assim que chego à porta, permaneço imóvel e apavorada. Como num quadro sacro que representa Nossa Senhora entre dois santos, eu estou no meio e dois homens estão a meu lado, um a direita o outro a esquerda. De um lado, o apaixonado pobre, homem jovem e de ar intelectual (ele é, ensina filosofia), malvestido e desgrenhado, atrás de quem se mostra o modesto carro popular com o qual pretenderia raptar-me; do outro lado, um personagem cômico que, entre mim e eu mesma, apelido “o anão”, porque com o seu grosso nariz vermelho, o seu grosso traseiro macio e as suas grossas pernas tortas, parece ao ponto de confundir-se com um dos anões da Branca de Neve. No meu temor pânico em ficar sozinha em casa, marquei com ele, há uma semana, um encontro para hoje à noite; e, naturalmente, com todos esses voos quotidianos, esquecera-me. Atrás dele, contudo, agiganta-se um carrão metalizado cor champanhe, em harmonia, devo reconhecer, com a minha figura de bela garota de outdoor publicitário para uma marca de cigarros. É um instante; e consigo pensar, hipócrita!, que é melhor fazer com que gaste poucos trocados o rico do que limpar os bolsos do pobre. Então, já justificada, digo ao meu apaixonado que já vem ao meu encontro, a mão estendida: “Me desculpe, fiz uma confusão. Mas tenho que ir com ele, porque já faz uma semana que marquei esse encontro para hoje à noite. Tchau, me liga amanhã de manhã.” Em seguida, mergulho no carrão, ao lado do anão da Branca de Neve que, agarrando-se com as duas mãos no volante e fazendo com esforço a difícil manobra para sair da rua, pergunta-me quem era aquele rapaz. Sabe-se lá por que, respondo-lhe: “O homem da minha vida.” “E você deixa o homem da sua vida para vir comigo?” “Sim, é o homem da minha vida, mas não desta vida aqui.” É, pois é, a coisa mais terrível na vida é exatamente a vida.

“O corpo de bronze”⁸⁹

Acordo e estendo logo a mão atrás procurando pelo meu noivo. Para dizer a verdade, eu me casei ontem e fazia este gesto habitualmente na cama da minha casa, na qual dormia com minha irmã Tina. Logo, estendo a mão e, com maravilha, certamente não com decepção e muito menos com dor só encontro o lençol intacto, fresco e liso, ainda com as dobras de quando foi passado, como saiu da gaveta. O que aconteceu? Não consigo lembrar, devo ter tomado o sonífero, estou com a cabeça pesada, parada, como que bloqueada. Ao fim me decido, ponho as pernas para fora, fico em pé e vou, no escuro, caminhando com os braços esticados à janela. Então enquanto me dobro e me endireito com violência dentro da camisa que me estorva, para abrir a persiana, me vem a consciência do corpo e juntamente a lembrança daquilo que aconteceu esta noite. Sim, porque esse meu casamento eu devo unicamente à aparência muito particular do meu corpo. Foi o corpo que, no verão passado, mostrando-se de perfil na calçada, no gesto de carona, próximo àquele tão distinto de minha irmã, fez parar, com prolongado estridor de freios, o automóvel do meu futuro marido. Foi, ainda, o corpo que fez esse companheiro casual passar de um telefonema por semana a quatro ou cinco por dia; de um convite para o cinema ou para jantar de vez em quando, à presença contínua em todas as horas. Por fim, foi o corpo que nos conduziu, os dois, diante do altar. Mas talvez seja bom, neste ponto, que eu diga como é este corpo tão importante e tão desejado.

É um corpo de bronze. Não riam: só quero dizer que as suas formas muito pronunciadas e, sem dúvida, para um homem sensual como meu marido, desmedidamente provocantes, parecem proclamar um temperamento que, na realidade, não existe. É tão verdade que todas as vezes que, no mar ou na piscina, me acontecem de mostrar-me nua, a primeira ideia que possa vir a quem me olha não é a da beleza (mesmo que minha beleza é sem dúvida notável), mas a da solidez. Isto é, exatamente aquilo que se pensa diante de uma formosa estátua de bronze fundida e torneada à perfeição, mas ao mesmo tempo fria, vazia e hermética. Esta é a impressão, em tudo correta, que inspira o meu corpo em um homem normal. Mas meu marido não é normal. Precisamente essa solidez é o que mais excita o desejo dele. E de fato, no breve período em que estivemos noivos, só o que fez foi tentar me violar, em toda parte, no carro, na minha casa, na casa dele, até mesmo no seu negócio de ourives, atrás do balcão de

⁸⁹ MORAVIA, A. Il corpo di bronzo. In: _____. *Boh*. Milano: Bompiani, 2008. p. 125-129. (tradução nossa)

vendas. Insensível e rebelde, o corpo, quase contra a minha vontade, resistia-lhe com meios, de fato, corporais, vale dizer com chutes, socos, tapas, empurrões e afins; mas ele consolava-se pensando que, no fundo, eu recusava-lhe algo a que ainda não tinha direito; e que, sem dúvida, com o casamento, tudo mudaria. Eu também pensava assim; ou melhor, deixei-me persuadir por minha irmã que teria sido assim. Mas aquilo que aconteceu esta noite me faz entender que errávamos todos.

Andando na ponta dos pés, com a camisa levantada na frente, sobre o seio, sentindo-me mais do que nunca brônzea e hermética, vou do quarto à sala. Mas não entro; atônita, paro à soleira, olhando. É como se tivesse havido uma luta furibunda entre um assassino encarniçadamente resoluto a matar e uma vítima desesperadamente decidida a defender-se. O grande sofá branco, no canto, está com todas as almofadas bagunçadas e amarfanhadas. Um quadro, sobre o sofá, está torto. Aqui e ali cadeiras viradas de ponta-cabeça fazem pensar em uma perseguição furiosa. A mesa está de ponta-cabeça; cinzeiros, vaso de flores, maço de cigarros, garrafa, copos, tudo caiu no chão, espargindo sobre o tapete água, bitucas, flores, cigarros, licor. Enfim, há sangue sobre um braço do sofá; todavia não é o meu, como certamente sei, mas o do meu marido.

Olho esta cena de violência e de desolação; e então, fora o aturdimento do sonífero, volta-me aos poucos a memória dos acontecimentos. Sobre aquele sofá desenrolou-se a luta selvagem entre o meu esposo que, entendedor do contrato nupcial, queria, como se costuma dizer, “possuir-me”; e o meu corpo, mais do que nunca de bronze, que, ao contrário, não queria saber de nada disso. Assim que entramos em casa, depois da cerimônia na igreja e do almoço no restaurante, aquele homem até agora, até muito comedido e solene, de repente transformou-se em uma espécie de desenfreado vândalo estuprador e quase homicida. Deu um giro de chave na porta e depois, a passos felpudos, veio-me pelas costas, estava incerta no meio da sala de estar, olhando ao meu redor, com o meu buquezinho de lírios-do-vale nas mãos, agarrou-me pelos braços, jogou-me abruptamente de bruços sobre o sofá e tentou obrigar-me a fazer amor à maneira dos animais. Repeli-o com um pinote; joguei-me para fora do sofá, perseguida por ele, fugi pela sala, derrubando todas as coisas no meu caminho. Alcançou-me agarrou-me pelos cabelos, jogou-me de costas sobre as almofadas do sofá, bateu-me na cara muitas vezes em seguida torceu-me para trás a cabeça, empurrando-a de baixo para cima com a mão sob o queixo; enquanto isso, com a outra mão arrancava fora combinação, sutiã, cintas-ligas e calcinha. Procurei golpeá-lo então, de propósito e para

machucá-lo de verdade, com uma joelhada nos testículos; ele a evitou a estreita misura, jogou-se sobre mim, apertou-me o pescoço até quase faltar-me o ar como se quisesse me estrangular e ao mesmo tempo prendeu-me com violência pelos pêlos da púbis. Com extremo, desesperado esforço, liberei-me dele, levantei com as duas mãos, pelo canto, a pesada mesa de aço e vidro e lancei-a em suas costas. Deu um grito de dor, sentou-se, todo confuso e desordenado no braço do sofá e manchou-o de sangue que saía de um talho no joelho. Repentinamente se acalmou e me disse com voz ainda ofegante que ia à farmácia para comprar o necessário para cuidar da ferida; enquanto isso, que eu fosse para a cama, que ele não demoraria a voltar. Ouvi essas recomendações tão normais sentada no sofá bagunçado, nua e desgrenhada, encolhida sobre mim mesma, os joelhos contra a boca, os cabelos sobre o rosto. Depois ele foi embora não sei bem como nem quando e, neste ponto, a minha lembrança confunde-se. Depois de ter permanecido acorada daquele jeito por um bom tempo, até que senti frio, devo ter ido para cama quase sem me dar conta. Sempre neste estado de delirante estupefação, uma vez na cama, sabem-se lá quantas pastilhas de sonífero eu deva ter tomado, dividida entre a ideia do sono e a do suicídio, e depois tenha dormido profundamente e tenha dormido sem interrupção por doze horas. Agora, eis-me aqui, acordada e sem marido.

Que sentimento se experimenta, depois de uma primeira noite de casamento assim? Digo-lhes agora: de raiva contra quem nos aconselhou. Vou à mesinha de telefone, disco o número da minha casa, isto é, dos meus pais. A voz de minha irmã me responde de pronto, ainda sonolenta, mas já curiosa. Pergunta, ávida: “Como foi?”

Respondo: “Foi que ele já me largou.”

“Não me diga. O que aconteceu?”

“Aconteceu que eu não consegui mesmo. Queria; mas depois, no último momento, foi mais forte que eu e me rebelei.”

“E ele?”

“Ele me agarrou pelos cabelos e me bateu na cara.”

“E você?”

“Eu lhe dei chutes, joguei-lhe a mesa nas costas, quebrei-lhe um joelho. Agora ele saiu para lhe medicarem na farmácia, falando que voltava logo, mas não voltou mais. Agora estou sozinha e não tenho nem dinheiro para descer ao bar, tomar um café com leite. Que bom que eu fui seguir os seus conselhos.”

“O quê isso tem a ver comigo agora?”

“Foi você que me disse para me casar com ele, dizendo que valia tanto ele como outro, porque eu não sinto nada e para mim os homens não existem.”

“É a verdade!”

“Sim, mas há homens e homens. Esse aqui é um obcecado.”

“Ah, são todos iguais. E agora vai fazer o quê?”

“Você me pergunta? Me visto e vou para casa de vocês.”

“Não, isso você não pode fazer. Foi embora com tanta soberba, que impressão vai passar? Não, vai ter que encontrar numa outra solução.”

“Mas qual? Pensei e não encontrei nada.”

“Olha, no seu lugar eu tentaria de novo a carona. Você se deu mal na primeira vez; por isso mesmo deve tentar de novo.”

“Mas você está louca? Carona! Melhor ir a Piazza Navona ou a Campo di Fiori e, por alguns dias, transar com os mesmos rapazes.”

“Isso, e depois o que vai fazer? Presta atenção: fique num ponto estratégico, no início da Aurélia, por exemplo, e faça com que te levem bem para cima, talvez até Gênova. Depois, uma coisa puxa a outra.”

“É, quero pensar sobre isso. E vocês como estão, que estão fazendo?”

“Papai já foi ao escritório. Mamãe ainda está dormindo. Desde ontem nada de novo aconteceu por aqui.”

“E o cachorro, como está o cachorro?”

“Está bem. Está aqui, na poltrona, à beira da cama.”

“O que ele está fazendo?”

“Dormindo.”

“Bom, tchau, vou te ligar ainda.”

Ponho o telefone no gancho e, um pouco aliviada, retorno ao quarto. Sim, a carona, talvez com um caminhão. Pelo menos para ver lá longe, além do radiador, as montanhas azuis no horizonte e, no céu, as nuvens do outono que se vão embora, escuras e familiares, no vento que as empurra, para descarregar, quem sabe onde, suas chuvas.

Mas minha exaltação dura pouco. Eis que, enquanto giro e regiro o meu corpo de bronze sob o chuveiro, batem forte na porta de casa. Encharcada e gotejante, vou à entrada, pergunto quem é; então a voz do meu marido que me pede para abrir, faz-me entender de chofre a verdade. Fui eu quem o trancou para fora, esta noite, sem me dar conta, depois da luta na sala de estar. Agora ele voltou e quer ser perdoado, entendo isso

pelo tom da sua voz, suplicante e arrependido. Assim, o casamento que eu achava já acabado, somente começara.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É tarefa por demais árdua ter de discorrer longamente sobre um dos autores mais comentados da literatura italiana do século vinte, como é o caso do escritor romano Alberto Moravia (1907-1990).

Nos sessenta e quatro contos de *Il paradiso* (1970) e *Boh* (1976) – trinta e quatro no primeiro e trinta no segundo volume –, o autor romano desenvolve, por meio da voz de seus narradores, linhas de raciocínio implacáveis e ferinas sobre as mazelas de seu contexto sócio-histórico, os anos de 1970.

O interessante em Moravia, como já apontado por Siciliano (1996), Mauro (2001), Mascaretti (2007), Cardoso (2010) e Cudini (2013) para citar somente alguns teóricos que se dedicaram à obra moraviana, é não somente a perícia ao manejar as técnicas estilísticas da narrativa breve – de modo tão sutil que o autor ficou conhecido por seu estilo “seco” – mas, também, como salientado por Mascaretti (2008, p. 382), Peterson (2008, p. 187) e Marasca (2015, p. 521) a constante repetição. Nas palavras de Valentina Mascaretti (2008, p. 382), “serialidade estilística” que vai além da repetição serial para chegar, até certo ponto, à reiteração magmática tanto de temas como de soluções narrativas.

Tratando-se aqui de um magma não somente estrutural – constituinte do esqueleto das narrativas, todas muito semelhantes entre si, se tivermos em mente o *corpus* completo dos três livros – bem como também e, sobretudo, do ponto de vista do conteúdo, pois, como Mascaretti (2008, p. 381, **negrito nosso**) salienta: “A utilização de [...] locuções, expressões, moléculas ou átomos linguísticos, além de provérbios e modos de dizer, é [...] um significativo **fator de comunicação** entre romances e contos”.⁹⁰

Para exemplificar sua argumentação a estudiosa recorre a uma nota de rodapé em que elencará alguns exemplos desse fator de comunicação, ou serialidade, presente em obras moravianas. O provérbio “Ammazza ammazza è tutta una razza”,⁹¹ repete-se não somente nas obras enumeradas pela teórica – *La ciociara* (1957), pela boca de Cesira, e no conto “Un buon matrimonio comincia dal naso” do volume de contos *Storie*

⁹⁰ “L’utilizzo di semplici locuzioni, espressioni, molecole o atomi linguistici, oltre che di proverbi e modi di dire, è [...] un significativo fattore di comunicazione tra romanzi e racconti.” (MASCARETTI, 2008, p. 381).

⁹¹ Este provérbio foi traduzido neste trabalho como: “Tudo farinha do mesmo saco.” (tradução nossa).

della preistoria (1982) – mas também em dois contos de *Boh* (1976). A saber, o provérbio citado encontra-se em “Temporal e raio” e “Boh” respectivamente:

Você tem o culto da família [...] mas erra, querendo impor isso a mim também. Sabe ou não sabe que eu, neste apartamento de meio milhão, até agora só vi aqueles da sua família? Claro, são numerosos; mas, como se diz em Roma: **tudo farinha do mesmo saco**. (MORAVIA, 2008, p. 27, tradução nossa, negrito nosso).⁹²

Conheço vocês, vocês nobres, tive um namorado que era nobre, [...] um cretino número um, chamava-se Uguccione. Conheço vocês e digo-lhes: **tudo farinha do mesmo saco**: folgados, ignorantes, presunçosos, desmiolados, degenerados. (MORAVIA, 2008, p. 146-147, negrito nosso).⁹³

Desta forma, e pelo menos em parte, estas personagens moravianas assemelhem-se a um Balzac vanguardista, na medida em que, como ressaltado por Mascaretti anteriormente, essas repetições podem ser verificadas em narrativas da mesma coletânea ou em obras temporalmente distantes.

Acredita-se que as personagens deste “ciclo anos 70” moraviano possam ser mais bem compreendidas caso se faça uso também das artes plásticas. Parece-nos que as mulheres retratadas por Moravia em *Il paradiso* (1970) assemelham-se tanto às faces de *Visões simultâneas* (1912) como também à figura de *O bêbado* (1914), ambos de Umberto Boccioni (1882-1916), pintor expoente do futurismo italiano.

Postula-se isso, uma vez que as mulheres deste volume apresentam-se como as faces pintadas por Boccioni no primeiro quadro, porque se movimentam constante e vertiginosamente por Roma em busca de algo significativo para suas existências. Ao fim, escalavradas pelo absurdo da vida e pelo esmorecimento existencial, as protagonistas deixam-se apreender, então, como a figura do bêbado na segunda pintura. Apesar de apresentar-se embriagado e inerte em uma mesa, há na figura do ébrio (e também nos contos quando neles há momentos de pausa) a constante do movimento interior assegurada por meio das formas levemente arredondadas e das cores em alta saturação.

⁹² “Tu hai il culto della famiglia e buon pro ti faccia; ma sbagli, volendolo imporre anche a me. Lo sai o non lo sai che io, in quest'appartamento da mezzo miliardo, finora non ho veduto che quelli della tua famiglia? Certo, sono numerosi; ma, come si dice a Roma: **ammazza ammazza, è tutta una razza**.” (MORAVIA, 2008, p. 27, negrito nosso).

⁹³ “Vi conosco, voi nobili, ho avuto un ragazzo che era nobile, [...] un cretino numero uno, si chiamava Uguccione. Vi conosco e vi dico: **ammazza ammazza siete tutti una razza**: sfaccendati, ignoranti, presuntuosi, smidollati, degenerati.” (MORAVIA, 2008, p. 146-147, negrito nosso).

Na tentativa de elaborar um perfil imagético abrangente do tipo feminino retratado por Moravia, há nessas narrativas mulheres que se deixam apreender em traços rápidos, da forma ao conteúdo por meio de contos curtos – os maiores são, geralmente, os que intitulam as coletâneas. Protagonistas cujos dramas se mostram ora pelo movimento cinético da vida burguesa ora pela completa imersão das personagens em mazelas mundanas tais como avareza, ganância, reificação, vícios, loucura, entre outros, como justifica Mascaretti (2008, p. 382): “[...] os contos mostram de fato um sortimento de conteúdos decididamente mais vasto e multiforme do que aqueles dos romances [...]”,

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1974, p. 151-152, grifo do autor).

Como salientado por Peterson (2008, p. 187), o mascaramento das personagens Carla e Mariagrazia do romance *Gli indifferenti* (1929) assemelha-se tanto às figuras grotescas do expressionismo alemão quanto às produções dos pintores Georges Rouault (1871-1958) e Lorenzo Viani (1882-1932).

Acerca do romance de exórdio de Moravia, essa comparação é extremamente assertiva, visto que, nas obras dos pintores citados, as grossas e incisivas pinceladas com altos contrastes de claro e escuro descortinam figuras cujas fisionomias permanecem com um dos lados sempre à sombra, conferindo-lhes aspecto por demais soturno.

As mulheres de *Il paradiso* (1970) e as de *Boh* (1976) podem, por fim, ser mais bem compreendidas caso se pense em algumas obras do alemão Oskar Schlemmer (1888-1943), em especial, *Der Abstrakte* e *Frauentreppe*. No primeiro quadro, pensar-se-á de chofre nas protagonistas de “Cinzeiro” e de “Vendida e comprada”, cuja realidade e aparência apresentam-se perenemente cindidas; ao passo que, na segunda pintura (traduzida aqui livremente por “escada de mulheres”), ver-se-ão as mulheres de *Boh* (1976), como se todas as narradoras autodiegéticas visassem a um mesmo objetivo e, para tanto, subissem a mesma escada em direção à realização de seus anseios.

Julio Cortázar (1974, p. 158) definirá o conceito de tensão como sendo nada mais que a intensidade só que de “outra ordem”, nas palavras do autor: “[...] uma

intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor vai-nos aproximando lentamente do que conta.” A fim de forjar o conceito de “tensão”, Cortázar usa como exemplos os contistas Joseph Conrad, D. H. Lawrence e Kafka, afirmando que, ainda no início das narrativas, “[...] estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera.” (CORTÁZAR, 1974, p. 158).

Em Moravia, e de acordo com as palavras de Cortázar, percebe-se claramente tanto a presença de intensidade quanto a de tensão. A título de exemplo, há nos contos “Um jogo”, “Falar para viver”, “A quimera”, “A coisa mais terrível da vida” um descortinar claro do emprego da última técnica mencionada pelo o escritor argentino.

Ricardo Piglia inicia seu texto “Novas teses sobre o conto” (2004) afirmando que as “teses” propostas ali são sobre o desfecho do conto e ressalta, ainda, que suas reflexões foram grandemente inspiradas em Jorge Luis Borges, pois este tinha sua maneira, excepcional, de concluir histórias: “sempre com ambiguidade, mas também sempre com um eficaz efeito de clausura e de inevitável surpresa.” (PIGLIA, 2004, p. 97).

“Os finais são formas de encontrar sentido na experiência. [...] O final põe em primeiro plano os problemas da expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato. [...] Há um resquício da tradição oral nesse jogo com um interlocutor implícito [...]” (PIGLIA, 2004, p. 100-101). Moravia parece, caso levemos as proposições de Piglia em consideração, um autor que, constantemente, põe em cena personagens cujas escolhas discursivas adéquam-se perfeitamente ao caráter da história a ser narrada. Apesar de as narrativas do contista romano, a que Borges, retomado por Piglia, chama de “relato”, não se resumirem somente a um “[...] relato que se possa contar em voz alta.” (PIGLIA, 2004, p. 101), visto que muitos dos finais presentes nos contos não propõem um sentido na experiência humana retratada; ao contrário, ao término das narrativas o leitor depara-se com o absurdo da existência humana massificada pelo modo de produção do capitalismo neoliberal além de, é claro, deparar-se também com a indiferença, com o tédio, ou, como denominados neste trabalho, com a liquidez da experiência humana.

Os *Nuovi racconti romani* foram escritos entre 1954 e 1959, publicados pelo jornal *Corriere della Sera* e recolhidos em livro em 1959. Ao traçarmos um percurso não só da produção romanesca, mas também das coletâneas mais conhecidos pela crítica brasileira do escritor romano, temos, então, *La romana* (1947), *Racconti romani* (1954), *La ciociara* (1957), *Nuovi racconti romani* (1959) e *La noia* (1960).

Apesar de não ser muito lisonjeira, a palavra evolução cabe perfeitamente nesse panorama da obra moraviana. Acredita-se que Moravia tenha burilado seu estilo ao longo de sua produção em prosa. Entende-se, aqui, “burilar” por refinamento, aperfeiçoamento no emprego dos recursos linguísticos utilizados para a construção das narrativas.

Evidenciou-se este cinzelamento estilístico, sobretudo, a partir da publicação do romance *La noia* (1960), como dito pelo crítico Piero Cudini (2009, p. VII): “pode-se inclusive dizer que [...] modos e elementos cinematográficos parecem influenciar não pouco esta narrativa breve, de ambientação romana.”⁹⁴ Vale lembrar que, nesta citação, o teórico discorre exclusivamente sobre as narrativas do livro *Nuovi racconti romani* (1959), seria interessante, todavia, aplicar as observações feitas por ele a outras obras, a fim de estabelecer um percurso estilístico do autor que pudesse tomar as obras de modo mais orgânico.

Postula-se isto, uma vez que é costumeiro da crítica separar a produção moraviana em duas partes: uma neorrealista – compreendida pelas obras: *La romana* (1947), *Racconti romani* (1954), *La ciociara* (1957) e *Nuovi racconti romani* (1959) – e outra, que, com exceção das obras citadas, abrange a maioria das obras moravianas, desde o primeiro romance, *Gli indifferenti* (1929), até a última produção *La donna leopardo* (1990), além de, é claro, *Il paradiso* (1970), *Un'altra vita* (1973) e *Boh* (1976).

Nas narrações moravianas viu-se que as narradoras sabem ser elas mesmas objetos de desejo dos homens. Os contos, contudo, são acompanhados de reflexões críticas das protagonistas que tomam a palavra para tecerem suas críticas acerca do culto à família tradicional, do arrivismo social, da ganância, do sexo. Em alguns contos, como em “Os produtos” e “Os consumos”, as narradoras expõem claramente uma crítica ao sistema capitalista neoliberal. “O escritor, enfim, enxugou, esterilizou, separou os espaços entre língua dialetal e língua literária, expelindo-as e preenchendo esse vazio com um italiano moderno, de estilo orientado em direção a um tom funcional e a uma comunicação seca.” (BENUSSI, 2008, p.134).⁹⁵

⁹⁴ “[...] si può anzi dire che [...] modi ed elementi [...] cinematografici sembrano influenzare non poco questa narrativa breve, d’ambientazione romana.” (CUDINI, 2009, p. VII).

⁹⁵ “Lo scrittore insomma ha asciugato, sterilizzato, separato gli spazi tra lingua dialettale e lingua letteraria, espellendole e riempiendo quel vuoto con un italiano moderno, dallo stile orientato verso un tono funzionale ad una comunicazione secca.” (BENUSSI, 2008, p.134).

Eu também sou mulher e conheço as mulheres e sei lhe dizer que não há uma, uma só, que não seja falsa, mentirosa, traidora, infida e insincera. Só que, vista da parte das mulheres, essa falsidade delas desaparece, toma um outro nome [...] o nome é imaginação, independência, poder, liberdade, aventura, vida e assim vai. (MORAVIA, 2008, p. 7, tradução nossa).⁹⁶

Ao analisar os contos, evidenciou-se a visão existencialista e, de certo modo, pessimista de Alberto Moravia em relação ao ser humano. Este juízo manifesta-se através da indiferença com que as personagens vivem suas vidas e na mesma indiferença com que tomam suas decisões. “Aquela sua prosa revela, sem piedade, todos os particulares e toda a miséria espiritual que se esconde atrás [...] do abajur ao lado do sofá” (CROCENZI, 1964, p. 56, tradução nossa).⁹⁷

Este trecho é extremamente importante para fazer algumas considerações em nossa análise porque se figura como uma explicação fulcral no que diz respeito ao uso que o autor faz dos objetos em cena, das construções dos núcleos dramáticos, tão bem dispostos diante dos olhos dos leitores – exatamente como didascálias teatrais.

Além do mais, nos livros da “trilogia moraviana” – *Il paradiso, Un'altra vita e Boh* – os ambientes configuram-se de forma diversa. No que diz respeito aos contos analisados, pode-se perceber, claramente, um enfoque primordial na personagem – tida como um pressuposto para o desenvolvimento profundo do pensamento intelectual do escritor – que é construída, num primeiro momento, através das descrições meramente físicas; suas características psicológicas, em contrapartida, são vistas através do brevíssimo desenvolvimento dos contos.

Ressalta-se, além do mais, que os ambientes externos dos contos desta pesquisa não diferem tanto daqueles citados pela crítica italiana, apesar de serem iluminados, quando exteriores, e bem aparelhados, quando interiores, ainda assim pelo fato de esses ambientes apresentarem-se sempre tão mobiliados também pode ser visto do ponto de vista reificador.

[...] as atmosferas que envolvem as protagonistas dos contos são sempre claustrofóbicas: as mulheres, as anti-heroínas de Moravia, movem-se desventuradamente como animais

⁹⁶ “Sono donna anch’io e conosco le donne e ti so dire che non ce n’è una, una sola, che non sia falsa, bugiarda, traditrice, infida e insincera. Soltanto che, vista dalla parte delle donne, questa loro falsità scompare, prende un alto nome [...] Il nome è immaginazione, indipendenza, potere, libertà, avventura, vita e così via.” (MORAVIA, 2008, p. 7).

⁹⁷ “Quella sua prosa, che procede con un ritmo così pacato, fruga, cerca, svela senza pietà tutti i particolari e tutta la miseria spirituale che si nasconde dietro [...] il paralume accanto al divano.” (CROCENZI, 1964, p. 56).

enjaulados, encerradas pelas paredes de uma casa, da qual saem para entrar em um carro, do qual saem para entrar em outra casa, em um suceder-se de copas, quartos, elevadores, escadas; na maioria das vezes, os exteriores revelam-se somente por meio de sovinas aberturas, a janela da casa, do carro, do avião [...] (STEFANELLI, 2004, p.19, tradução nossa).⁹⁸

Moravia utiliza-se de muitos objetos não só para pormenorizar a cena, mas também para construir uma imagem mental e, a partir de então, desenvolver o psicológico da personagem em questão. O autor romano utiliza vasos, tapetes, quadros e cacarecos domésticos como substitutos da própria personagem, isto é, a personagem é transformada em coisa. Muito do que ela é não se explica por seus diálogos ou seus monólogos, nem mesmo se explica por meio das descrições oferecidas, já que tudo nesse universo nos é ofertado por meio de um narrador autodiegético cuja focalização fixa não oportuniza ao leitor nenhuma outra visão senão àquela do próprio narrador.

No entanto, essas pensadoras em potencial nunca chegaram à maturidade intelectual, devido ora à brevidade do gênero em que estão inseridas, ora devido ao próprio autor que lhes quis dar voz somente até aquele ponto. Moravia procura, através de suas personagens femininas, problematizar a própria mulher dos anos 60-70. Isto é, essas personagens representam o indivíduo atormentado, pois têm diante de si tantas escolhas que já não sabem, exatamente, como proceder diante delas.

“Em todo amor há pelo menos dois seres, cada qual a grande incógnita na equação do outro.” (BAUMAN, 2004, p. 21). É claro que, em Moravia, não existe essa incógnita. Pelo menos nas narrativas curtas da década de 70, a produção do escritor já caminhava bem estabelecida, com alguns de seus romances de fôlego e melhor qualidade já publicados inclusive.

Quer-se dizer, dessa maneira, que as personagens femininas já não se apresentam mais como uma incógnita nas tramas, visto que a poética moraviana já está bem estabelecida. O que se destaca visivelmente na leitura e análise dos contos é a consciência intelectual que tais personagens femininas apresentam; o que seria, na realidade, um avanço, uma vez que, anteriormente, a estas produções a mulher

⁹⁸ “[...] le atmosfere che avvolgono le protagoniste dei racconti sono sempre claustrofobiche : le donne, le anti-eroine di Moravia, si muovono infelicemente come animali in gabbia, racchiuse come sono dalle pareti di una casa, dalla quale escono per entrare in un’automobile, dalla quale escono per entrare in un’altra casa, in un susseguirsi di tinelli, camere da letto, ascensori, scale; il più delle volte, gli esterni si rivelano soltanto attraverso avere aperture, la finestra, il finestrino dell’automobile, l’oblò dell’aereo [...]” (STEFANELLI, 2004, p.19).

moraviana servia ora como receptáculo, ora como mola propulsora ao pensamento do intelectual masculino e ora como ponto de ligação nas atividades comunicacionais entre os homens.

Salienta-se – como um pormenor interessante a ser remarcado – a extrema conformação da personagem Lucilla no conto “A coisa mais terrível da vida” ao dizer que o professor de filosofia era “o homem da minha vida, mas não desta vida aqui”. Isto é, o tédio moraviano pode, pois, ser percebido como um início da liquidez nas relações modernas.

Em contrapartida, esta mesma personagem entra em contradição ao utilizar os termos “o homem da minha vida”, porque dessa maneira pode-se compreender que a protagonista acredita na concepção do amor romântico. Interpretação esta que é fundamentada pelo próprio conto: “Tenho uma cama de casal, mas ninguém nunca dormiu comigo nela. No sono, desloco-me ansiosamente; deito-me na cama do lado direito, acordo do esquerdo. Brincadeiras da solidão.” (MORAVIA, 2008, p. 122, tradução nossa)⁹⁹.

As inúmeras tentativas, na maioria das vezes falhas, das personagens em buscar um norte para suas vidas faz, exatamente, o contrário do que lhes deveria proporcionar. Isto é, por meio de noites de sexo desenfreado, de inúmeros amantes, da família perfeita, os quais – em tese – deveriam auxiliar a personagem em sua incessante busca por sentido fazem, na verdade, com que esta “mulher de papel” perca-se cada vez mais no buraco negro do existencialismo de seu mundo sem sentido.

Nele, nenhum herói levantar-se-á para um possível salvamento, fazendo com que os finais das histórias sejam ora lassos (com suas tramas sempre se desfiando, como que cedendo elas também ao Existencialismo), ora surpreendentes, já que é estarrecedor o fato das personagens (mesmo após espasmódicas tentativas de rompimento) sucumbirem à mesma estética.

⁹⁹ “Ho un letto a due piazze ma nessuno ci ha mai dormito con me. Nel sonno, mi sposto ansiosamente; mi metto a letto dalle sponda destra, mi sveglio sulla sinistra. Scherzi della solitudine.” (MORAVIA, 2008, p. 122).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASOR ROSA, A. **Un altro novecento**. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1999.
- BAUDELAIRE, C. Prefácio. “Edgar Allan Poe”. In: POE, E. A. **Poemas e ensaios**. 3.ed. São Paulo: Globo, 1999.
- _____. Prefácio. In: POE, E. A. **Contos de imaginação e mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2012. P. 7-24.
- BAUMAN, Z. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BENUSSI, Cristina. Moravia, lo stile, lo spazio, la città. **Poetiche**: rivista di letteratura. Modena, v.10, p.133-148, 2008.
- BERNARDINI, A. F. (Org.) **O futurismo italiano**: manifestos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- CAMUS, A. **L'étranger**. Saint-Amand-Montrond: Gallimard, 2013.
- CANDIDO, A. (Org.) **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- CAPRONI, G. “La preda”. In: BERNARDINI, A. F. (Org. e trad.) **A coisa perdida**: Agamben comenta Caproni. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 258-260.
- CARDOSO, M. L. **O erotismo na narrativa moraviana**. 2010. 178f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- CASTEX, P-G. **Le conte fantastique en France**: de Nodier à Maupassant. Paris: J. Corti, 1962.
- CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CROCENZI, L. **La donna nella narrativa di Alberto Moravia**. Cremona: Gianni Mangiarotti, 1964.
- CUDINI, P. Introduzione. In: MORAVA, A. **Racconti romani**. Milano: Bompiani, 2013. p. 3-21.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- _____. **Discours du récit**: essai de méthode. Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- GUINSBURG, J. **Pirandello**: do teatro no teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- MARASCA, A. Una “tragedia in forma di romanzo”? Teatralità e intertestualità pirandelliana ne *Gli indifferenti* di Alberto Moravia. **Il capitale culturale**. Macerata, v.11, p. 519-538, 2015.
- MASCARETTI, V. **Alberto Moravia scrittore di racconti**: analisi della narrazione breve nell’opera moraviana. 2007. 349 f. Tese (Dottorato di ricerca in italianistica) – Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bologna, Bologna, 2007.
- _____. Intorno a Moravia scrittore di racconti. **Poetiche**: rivista di letteratura. Modena, v.10, p.357-421, 2008.
- MAURO, C. F. **A personagem feminina na narrativa de Alberto Moravia**. 2001. 136f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- MORAVIA, A. **Boh**. Milano: Bompiani, 2008.
- _____. **Gli indifferenti**. Milano: Bompiani, 2010.
- _____. **Il paradiso**. Milano: Bompiani, 1970.
- _____. **La noia**. Milano: Bompiani, 2009.
- PIGLIA, R. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POE, E. A. “A filosofia da composição”. In: _____. **Poemas e ensaios**. 3.ed. São Paulo: Globo, 1999. p. 101-111.

- _____. **Contos de imaginação e mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- ROMANO, E. Cronologia. In: MORAVIA, A. **Gli indifferenti**. Milano: Bompiani, 2008. p. 35-44.
- SALA, A. Quarta capa. In: MORAVIA, A. **Gli indifferenti**. Milano: Bompiani, 2008.
- SANGUINETI, E. **Alberto Moravia**. Milano: Mursia, 1973.
- SEGRE, C. **Avviamento all'analisi del testo letterario**. Torino: Einaudi, 1985.
- _____. **Introdução à análise do texto literário**. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial estampa, 1999.
- _____. **La letteratura italiana del Novecento**. Roma-Bari: Economica Laterza, 2004.
- SPAGNOLETTI, G. **Poeti del '900**. Verona: Edizioni Scolastiche Mondadori, 1973.
- STEFANELLI, S. Per una rilettura di Boh di Alberto Moravia. **Contemporanea**: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione. Pisa-Roma, v.2, p.11-21, 2004.
- SVEVO, I. **La coscienza di Zeno**. Milano: Oscar Mondadori, 2011.
- VAZZOLER, F. Cinque personaggi e due giorni: mettere in scena *Gli indifferenti*. **Poetiche**: rivista di letteratura. Modena, v.10, p.219-230, 2008.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ANGELIDES, S. A. P. **Tchékhov**: cartas para uma poética. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- ARROJO, R. **Oficina de tradução**: a teoria na prática. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. **Teoria do romance I**: a estilística. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARBERI SQUAROTTI, G. (Org.). **Literatura italiana**: linhas, problemas, autores. São Paulo: Nova Stella: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro: EDUSP, 1989.
- BOSI, A. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- BOSQUESI, G. de O. **As referências mitológicas e a construção do humorismo em *Racconti surrealisti e satirici*, de Alberto Moravia**. 2011. 146f. Dissertação (Mestrado em Teoria da literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2011.
- BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BUDINI, P. **Amici ma non troppo**: dicionário italiano-português de falsas analogias. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11.ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. **A educação pela noite**. 6.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CARVALHO, A. L. C. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- CECCHI, E. A arte de Moravia. In: MORAVIA, A. **A desobediência**. Lisboa-Cacém: Editora Ulisseia, 1974. p. 5-15.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DIMAS, A. **Espaço e romance**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.
- DISTANTE, C.; SIMONETTI COELHO, F. **Il percorso storico della letteratura italiana**. Rio de Janeiro: H. P. Comunicação Editora, 2003.
- _____. **Antologia della letteratura italiana**. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.
- DUBY, G.; PERROT, M. **Storia delle donne: Il Novecento**. Roma-Bari: Economica Laterza, 1992.
- ECO, U. **Dire quasi la stessa cosa**: esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003a.
- _____. **Apocalittici e integrati**. Milano: Bompiani, 2003b.
- _____. **Como se faz uma tese**. 23.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Lector in fabula**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ELKANN, A. **Vita di Moravia**. Milano: Bompiani, 1992.
- LODGE, D. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. 2.ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A arte do conto**: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.
- MANACORDA, G. **Letteratura italiana d’oggi: 1965-1985**. Roma: Editori Riuniti, 1987.
- MARCHESE, A. **L’officina del racconto**: semiotica della narratività. Milano: Mondadori, 1983.
- MOISÉS, M. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. 7.ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- _____. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1999.

- MONTEIRO, J. L. **A estilística**: manual de análise e criação do estilo literário. 2.ed. rev. e atual. Petrópolis: Vozes, 2009.
- MORAVIA, A. **L'automa**. Milano: Bompiani, 1963.
- _____. **I racconti**. Milano: Bompiani, 1966.
- _____. **Eu e êle**. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura Editora, 1971.
- _____. **O paraíso**. Póvoa de Varzim: Publicações Europa-América, 1974.
- _____. **Uma outra vida**. Póvoa de Varzim: Publicações Europa-América, 1975.
- _____. **Diario europeo**: pensieri, persone, fatti, libri (1984-1990). Milano: Bompiani, 1995.
- _____. **Romildo**: ovvero racconti inediti, perduti e d'autobiografia. Milano: Bompiani, 2003.
- _____. **Nuovi racconti romani**. Milano: Bompiani, 2009.
- _____. **Agostino**. Milano: Bompiani, 2011.
- _____. **Racconti romani**. Milano: Bompiani, 2013.
- MUIR, E. **A estrutura do romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1928.
- NABOKOV, V. **Lições de literatura russa**. São Paulo: Três estrelas, 2014.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto história**, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.6-28.
- OMIL, A.; ALBERTO PIÉROLA, R. **El cuento y sus claves**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1969.
- OUSTINOFF, M. **La traduction**. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- PIRANDELLO, L. **Quaderni di Serafino Gubbio operatore**. Milano: Oscar Mondadori, 2013.
- _____. **Uno, nessuno e centomila**. Firenze: Giunti Editore, 2013.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1985.
- ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- RONÁI, P. **A tradução vivida**. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- ROSENTHAL, E. T. **Tradução**: ofício e arte. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1976.
- SANTOS, J. A. **A alienação da figura feminina nos contos de Alberto Moravia**. 2010. 112f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- SEGOLIN, F. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1999.
- SEGRE, C. **Avviamento all'analisi del testo letterario**. Torino: Einaudi, 1985.
- _____. **Introdução à análise do texto literário**. (tradução de Isabel Teresa Santos) Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- _____. **La letteratura italiana del Novecento**. Roma-Bari: Economica Laterza, 2004.
- SICILIANO, E. Os paradoxos de Romildo. In: MORAVIA, A. **Romildo** ou contos inéditos, perdidos e autobiografia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996. p. 11-19.
- SVEVO, I. **Senilità**. Milano: Oscar Mondadori, 2013.
- TESI, R. La lingua invisibile. Appunti in margine a uno studio sugli aspetti linguistico-stilistici della narrativa di Alberto Moravia. **Studi e problemi di critica testuale**. Bologna, v. 74, p. 213-232, 2007.
- Poetische**: revista di letteratura. Modena, v.10, p.357-421, 2008.
- TCHEKHOV, A. P. **Sem trama e sem final**: 99 conselhos de escrita. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- WOOD, J. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

APÊNDICES – TABELAS

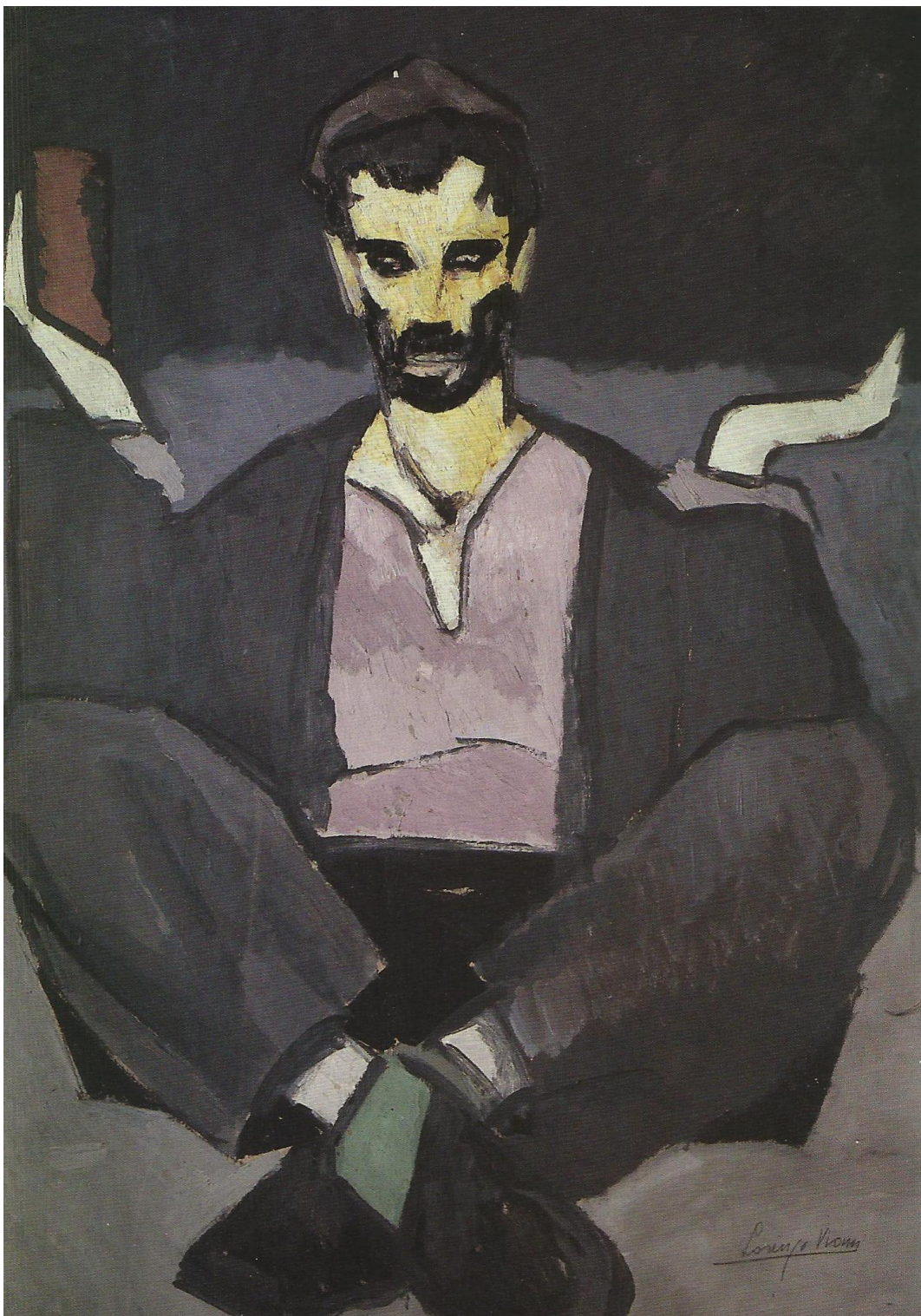
APÊNDICE A – Conteúdos relativos ao volume de contos *Il paradiso* (1970)

<i>Il paradiso</i> (1970)	Extensão em pp.	Traduções presentes neste trabalho
“Rischio calcolato”	7 pp.	
“Angelo mio”	7 pp.	
“Venduta e comprata”	11 pp.	“Vendita e comprada”
“Il paradiso”	9 pp.	
“Un gioco”	7 pp.	
“La banda del cric”	7 pp.	
“Festaiola”	7 pp.	
“Gli scarafaggi”	6 pp.	
“Più bella di te”	7 pp.	
“L’armadio”	7 pp.	
“Donna invisibile”	7 pp.	
“Via il sole”	6 pp.	
“L’immaginazione”	6 pp.	
“Non ho tempo”	7 pp.	
“Portaceneri”	7 pp.	“Cinzeiro”
“L’orgia”	7 pp.	“A orgia”
“I consumi”	6 pp.	“Os consumos”
“I prodotti”	6 pp.	“Os produtos”
“Noiosi”	5 pp.	
“Linea! Stile!”	6 pp.	
“Padrona e padrona”	6 pp.	
“Il lebbroso”	6 pp.	
“Le parole e il corpo”	6 pp.	
“La chimera”	6 pp.	
“Gli ordini sono ordini”	7 pp.	
“Dritta”	6 pp.	
“Le unghie”	7 pp.	
“L’imitazione”	6 pp.	
“Ah, la famiglia!”	7 pp.	
“Troppo povero”	7 pp.	
“Viva Verdi”	7 pp.	“Viva Verdi”
“Sette figli”	6 pp.	
“Confusa”	7 pp.	
“Abietto”	6 pp.	

APÊNDICE B – Conteúdos relativos ao volume de contos *Boh* (1976)

<i>Boh</i> (1976)	Extensão em pp.	Traduções presentes neste trabalho
“Regina d’Egitto”	6 pp.	
“Il mostro rotondo”	6 pp.	
“La follia”	6 pp.	
“Temporale e fulmine”	6 pp.	“Temporal e raio”
“La vita addosso”	5 pp.	“A vida às costas”
“Parlare per vivere”	6 pp.	“Falar para viver”
“Dentro e fuori”	5 pp.	
“La vergine e la droga”	8 pp.	
“Stupendo!”	5 pp.	
“L’odore nel naso”	5 pp.	
“L’idea della dea”	4 pp.	
“L’appartamento”	5 pp.	
“Giuditta a Madrid”	6 pp.	
“Il supercorpo”	6 pp.	“O supercorpo”
“L’autodidatta”	5 pp.	
“La mente e il corpo”	6 pp.	
“Una donna piuttosto comune”	6 pp.	“Uma mulher bastante comum”
“Il tempo non esiste”	6 pp.	
“La vita malsana”	6 pp.	
“La coetanea”	5 pp.	
“La cosa più terribile della vita”	5 pp.	“A coisa mais terrível da vida”
“Il corpo di bronzo”	5 pp.	“O corpo de bronze”
“La voce del mare”	5 pp.	
“L’altra faccia della luna”	6 pp.	
“Boh”	20 pp.	
“Il complesso di Elettra”	6 pp.	
“Colpa dei difetti fisici”	6 pp.	
“Il cigno nero”	5 pp.	
“Piazza della psicanalisi”	6 pp.	
“La scoperta delle scorperte”	6 pp.	

ANEXOS – IMAGENS



VIANI, Lorenzo. *Mendigo* (1918).¹⁰⁰

¹⁰⁰ Lorenzo Viani (1882-1936) foi um pintor, gravurista e escritor italiano cujos interesses sempre giraram em torno dos desvalidos social e economicamente. Por meio de suas pinceladas rápidas, incisivas e duras, descortinam-se figuras expressivas cujos traços melancólicos são flagrantes. A genialidade desse artista polivalente, e frequentemente esquecido pela crítica, ocorre porquanto sua obra mostra ao público a constante coexistência da dramaticidade de suas obras plásticas e do lirismo gracioso e leve, ainda que pungente, de sua produção literária.



VIANI, Lorenzo. *O louco* (1907-09).

No que diz respeito à pintura, Viani sempre fez uso da escassez de materiais e de suportes para poder, assim, retratar com extrema coerência o universo dos desvalidos e dos párias sociais. A sobriedade das obras proporciona ao observador um mergulho animalesco no dia a dia dos indivíduos cuja realidade restringe-se à fome, à privação, às prisões, às doenças, à loucura, à dor e, acima de tudo, à solidão.

Uma das características principais em Viani é, por conseguinte, o sentimento incômodo de inadequação; o que transforma imagens *a priori* realistas em deformações artísticas expressionistas.



ROUAULT, Georges. *Três palhaços* (1917-20).¹⁰¹

¹⁰¹ Georges Rouault (1871-1958) foi um pintor e gravurista francês contemporâneo às ideias do Cubismo, Expressionismo e Fauvismo. As ricas e intensas cores de suas obras servem de suporte para retratar ora a mais alta espiritualidade (para muitos Rouault é tido como um artista cristão, apesar de esta denominação ter sido repudiada pelo artista) ora as injustiças sociais presentes na vida de prostitutas, tribunais de justiça e, inclusive, de soturnos palhaços – famosos na produção do autor.



BOCCIONI, Umberto. *Visões simultâneas*. (1912).¹⁰²

¹⁰²Umberto Boccioni (1882-1916) foi um pintor e escultor italiano, considerado um dos expoentes do futurismo. Escreveu – juntamente a Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini – o *Manifesto dos pintores futuristas* (1910) e o *Manifesto do movimento futurista* (1910), segundo os quais o artista moderno deveria liberar-se das tradições do passado, centrando-se somente no mundo contemporâneo, cuja mutabilidade e dinamismo são contínuos e inexoráveis.

Boccioni soube expressar genialmente em sua obra o movimento das formas e a concretude da matéria. Utilizou-se, para tanto, dos temas caros aos futuristas, como a urbanização das cidades, os automóveis, os trens e a maquinaria industrial. Ademais, no que concerne a escultura, o calabrês ignorou os suportes nobres, como o mármore e o bronze, e passou a fazer uso de materiais como a madeira e o ferro. Frisa-se, além disto, a presença inequívoca da saturação das cores, em especial das complementares, a fim de criar o efeito estético de vibração e relevo. Ainda que tenha tido contato com os cubistas, Boccioni sempre lhes reprochou pelo rigor geométrico excessivo, pois a primazia de linhas retas conferia extrema estaticidade às obras.

Cabe, aqui, ressaltar que, para Boccioni, o movimento e o progresso social eram mister; logo, a cidade e os veículos motores assumem um papel quase humano em suas obras. O autor em alguns quadros retratou uma mesma figura em sucessivos estágios temporais de modo a demonstrar a ideia de velocidade e movimento no espaço.



BOCCIONI, Umberto. *O bêbado* (1914).



SEVERINI, Gino. *Formas em expansão* (1914).¹⁰³

¹⁰³ Gino Severini (1883-1966) foi um pintor italiano e um dos líderes e teóricos do movimento futurista. O artista de Cortona soube infundir ânimo sem igual a sua obra por meio da combinação dos estudos sobre dinamismo – executados pelos futuristas – e das pesquisas estéticas em construção da forma – feitas pelos cubistas. Severini adota em sua obra uma visão caleidoscópica da realidade, na qual passado e presente fundem-se; espaço e tempo entrelaçam-se; luzes e cores congregam-se em festa. Inúmeras obras do pintor enfatizam não mais, como se esperava de um grande artista futurista, o progresso e os maquinários industriais; mas, sim, o corpo humano em movimento. Severini é famoso por seus retratos de bailarinos e dançarinas de cabaré. Notável por utilizar-se das técnicas cubistas aliadas à concepção futurista de arte, Severini destaca-se, ainda, pelo peculiar uso da cor. Harmonias análogas e complementares com inusitados contrastes de luz e sombra fazem parte da melhor produção plástica do autor.



SCHLEMMER, Oskar. *Der Abstrakte*.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Oskar Schlemmer (1888-1943) chegou à Bauhaus (importante escola alemã de arquitetura, artes plásticas e design, cujo projeto pedagógico frisava o ensino vanguardista das artes, a livre criação e o estímulo ao progresso industrial) em 1921 onde ficaria até 1929, a ministrar, entre outras, a cátedra de mestre da forma na disciplina de escultura. Schlemmer centrou sua produção no homem, representando-o por meio de formas arredondadas, cores saturadas, figuras reduzidas e simples; além de enfatizar, também, o plano bidimensional.



SCHLEMMER, Oskar. *Frauentreppe*.

Pode-se arriscar uma assertiva a esta altura, afirmando que o artista alemão poderia ser comparado aos cubistas cujo interesse pela linguagem da forma manifesta-se, outrossim, através das figuras geométricas e de seus simbolismos. Em consonância com estes, Oskar Schlemmer procurou sempre introduzir a figura humana – em particular a figura humana feminina – em suas obras.

É, sobretudo, a partir de 1923 que a ingenuidade experimental das obras de juventude dá lugar à experimentação, à busca pelo relevo, ou seja, pelo tridimensional. Ao longo de toda sua vida, o desenhista, escultor, pintor, cenógrafo e coreógrafo procurou construir a imagem do homem em harmonia com a da arte, utilizando-se, pois, tanto da pintura e da escultura como de suas produções cenográficas: cenários, máscaras e fantasias.