UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTOS DE LETRAS MODERNAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATUA E CULTURA ITALIANAS

Fábio Rosa Souza

A ironia como forma em *La Coscienza di Zeno* de Italo Svevo

Versão Corrigida

São Paulo

2015

Fábio Rosa Souza

A ironia como forma em *La coscienza di Zeno* de Italo Svevo

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Literatura Italiana).

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Adriana Iozzi Klein

De acordo

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação da publicação

Nome: SOUZA, Fábio Rosa.

Título: “Ironia como forma em *La coscienza di Zeno* de Italo Svevo”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Literatura Italiana).

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Aos meus pais, Josefa e Francisco, a minha irmã Francine e a minha esposa Fernanda, aqueles que tornaram possível estar aqui hoje, pelo apoio incondicional.

À prof.ª Dr.ª Adriana Iozzi Klein, pelo incentivo e persistência dedicadas a esse orientando um tanto quanto barroco com forte inclinação ao romântico, assim como pela liberdade intelectual sempre presente.

AGRADECIMENTOS

À Prof.ª Dr.ª Doris Cavallari, pelas contribuições e ideias no exame de qualificação, pelas ajudas bibliográficas, assim como pelos cursos ainda na graduação e pelo humor sempre presente.

Ao Prof.º Dr.º José Antonio Pasta Junior, pelas também contribuições e ideias no exame de qualificação, pelos cursos sobre Romantismo e Realismo ministrados durante a graduação que em boa parte deram subsídios para essa dissertação.

Ao Prof.º Dr.º Maurício Santana Dias, que me apresentou o aqui presente objeto de estudo ainda no segundo ano de graduação.

À Prof.ª Dr.ª Ana Paula Pacheco, que organizou e direcionou o grupo de estudos sobre *A teoria do romance* de G. Lukács, do qual pude participar de alguns encontros e entender minimamente o conteúdo do livro que compõe boa parte desse trabalho.

Aos compadres Arthur, Felipe, Danilo e Zé, que me alegraram e continuam me alegrando nos anos que insistem em passar velozes; que a república demoníaca, o espírito de contradição esteja sempre em nossos corações, e também em uma ilha mediterrânea cujo fogo insiste em rasgar o chão, assim como os corações de seus habitantes.

A todos os amigos que fizeram parte desse percurso e não caberiam em poucas linhas, nem em poucas páginas.

A Ana Carolina Viotti pelas dicas sobre a formatação do texto, assim como a minha esposa Fernanda pela leitura atenta e interlocução durante a escrita da dissertação.

À agência de fomento CAPES, que me concedeu uma bolsa nesse último ano de dissertação, permitindo assim sua redação, também vão meus agradecimentos.

RESUMO

Souza, F. R. "**Ironia como forma em *La coscienza di Zeno* de Italio Svevo".** 2015.107 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

La Coscienza di Zeno é o romance de Italo Svevo mais bem elaborado em termos formais, ocupando um lugar entre as grandes obras do início do século XX. O autor constrói um romance propriamente moderno ao arquitetar uma narrativa que tem como princípio formal a ironia, vinculada à matriz romântica do conceito. É a partir do mecanismo irônico que o romance estabelece um jogo constante de contradições, ambiguidades e reconfigurações negativas que revelam suas limitações e suas falhas. Assim, a noção tradicional de romance é desconstruída e reelaborada formalmente, mediante um gesto negativo e autorreflexivo caro à literatura do início do século XX. *La Coscienza di Zeno*, apesar de inicialmente aspirar à configuração da totalidade do arco de uma vida, opera ironicamente durante seu percurso o oposto disso, ou seja, revela o caráter fragmentário da vida, cuja unificação total não é nada mais que uma falsa imagem. O realce irônico maior está no fato de que, ao desconstruir o romance como tal, e apontar para seu falso *status*, a obra reconquista a capacidade de configurar a realidade, negativamente.

Palavras Chaves: *La Coscienza di Zeno,* romance moderno, contradição, ironia como forma.

Souza, F. R. "**Irony as formal principle in *La coscienza di Zeno* by Italio Svevo".** 2015.107 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ABSTRACT

La Coscienza di Zeno is Italo Svevo's most elaborate novel, and deserves a place among the great works of the early 20th century literature. Svevo's truly modern novel elects the irony as it's formal principle. The ironical mechanism, linked to the romantic matrix of the concept, establishes a series of contradictions, ambiguities and negative reconfigurations which reveals the novel's fails and limitations. Thus, the traditional notion of the novel as genre is deconstructed and formally re-elaborated, trough a negative and self-reflexive gesture dear to the tradition of the early 20th century literature. *La Coscienza di Zeno* aims initially to configure the totality of one's life, but it's course ironically reveals the opposite, the fragmentary character of life, whose total unification is nothing but sham. The strongest ironic trace lies in the fact that it's exactly through the novel's critical deconstruction that Svevo´s work reconquers the capacity to represent, negatively, the reality.

Keywords: *La Coscienza di Zeno,* modern novel, contradictions, irony as formal principle.

Índice

Nota preliminar 9

Capitulo 1: Introdução

Um romancista fora do eixo, o romance fora do eixo 10

Capítulo 2: O romance e a modernidade

2.1 - Aspirações 25

2.2 - A ironia como mecanismo formal do Romantismo e do romance..... 36

2.3 - O romance "completo", o romance "incompleto"..... 46

Capítulo 3: *Coscienza di Zeno,* ironia em formas

3.1 - Dando o tom 57

3.2 - "Fio da meada" 59

3.3 - Ironia e agir: o ritmo de Zeno 66

3.4 - Ironia e narração 83

3.5 - Ironia e *La coscienza di Zeno* 88

Capítulo 4: Conclusão

Zeno menos que zero 93

Bibliografia 100

Nota preliminar sobre textos base e traduções

No intento de deixar o texto da presente dissertação mais coeso e evitar possíveis imprecisões tradutológicas, optou-se por utilizar citações retiradas do romance em seu original – citações essas que são numerosas no capítulo que se propõem a analisar as dinâmicas irônicas no romance. Os trechos utilizados remetem à edição do romance publicada pela editora Einaudi em sua 19ª reimpressão, do ano de 2013, cujas referências completas são: *La coscienza di Zeno e "continuazioni"* – Italo Svevo; 19ª Ed. Torino: Casa editrice Einaudi, 2013. Todavia, tendo-se em vista as dificuldades recorrentes da leitura de um texto literário por parte do leitor menos familiarizado com a língua italiana, foi indicada em nota de rodapé, após a referência de cada citação do texto literário original, a paginação da tradução brasileira da citação. A edição aqui usada se trata da já bastante difusa tradução de Ivo Barroso, publicada pela editora Nova Fronteira, cujas referências completas são: *A consciência de Zeno* – Italo Svevo; tradução Ivo Barroso, 1ª edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira , 2006.

No que se refere aos textos críticos, quando em italiano, fez-se a opção somente pelo original, evitando interpolar o texto com notas demasiadamente longas e frequentes, assim como imprecisões em possíveis traduções. No tocante às citações em língua francesa, optou-se por segui-las de traduções, tendo em vista a menor frequência dessas durante o trabalho e, logo, o menor prejuízo para a fluência do texto como um todo.

Capítulo 1: Introdução

> *É difícil escapar à impressão de que em geral as pessoas usam medidas falsas, de que buscam poder, sucesso e riqueza para si mesmas e admiram aqueles que os têm, subestimando os autênticos valores da vida. E no entanto corremos o risco, num julgamento assim genérico, de esquecer a variedade do mundo humano e de sua vida psíquica. Existem homens que não deixam de ser venerados pelos seus contemporâneos, embora sua grandeza repouse em qualidades e realizações inteiramente alheias aos objetivos e ideais da multidão. Provavelmente se há de supor que apenas uma minoria reconhece esses grandes homens, enquanto a maioria os ignora. Mas a coisa pode não ser tão simples devido à incongruência entre ideias e os atos das pessoas e à diversidade dos seus desejos.*
>
> Sigmund Freud

Um romancista fora do eixo, o romance fora do eixo

Muito já se falou sobre Svevo e seus romances em textos críticos e em estudos acadêmicos. Situação bem diversa da qual se encontrava o autor italiano logo após o lançamento de seu terceiro romance, *La Coscienza di Zeno*, em 1923. Svevo demorou ter suas obras reconhecidas como de alguma valia pela crítica italiana, assim como também demorou ser notado no âmbito europeu. Seus dois primeiros romances publicados ainda do século XIX, *Una Vita* (1892) e *Senilità* (1898), não chamaram a atenção da crítica, muito menos dos leitores triestinos e italianos e, pode-se dizer, passaram desapercebidos. Talvez muito por isso, Svevo diminuiu o ritmo da pena nos anos seguintes e somente após um hiato de vinte e cinco anos (de 1898 até 1923) publicou *La Coscienza di Zeno*. Foi com esse romance que o autor triestino chegou ao sucesso alguns anos após sua publicação.

Reconhecimento esse que ironicamente veio pelas mãos do escritor irlandês James Joyce, que havia sido professor de inglês de Svevo na cidade de Trieste por um período durante o início do século XX. Foi durante essa estadia que o autor de *Ulisses* entrou em contato com os escritos do triestino e, anos depois, empolgado com a narrativa do terceiro romance de Svevo, apresentou a narrativa a alguns amigos franceses, entre os quais, Valery Larbaud e Benjamin Crémieux. Serão esses dois amigos de Joyce a impulsionar o reconhecimento do escritor italiano no âmbito europeu. Eles, em 1926, publicaram alguns trechos de *Senilità* e três capítulos de *La Coscienza di Zeno* na revista "Le navire d'argent". Há de se dar também méritos a Eugenio Montale, que conduziu Svevo ao olhar da crítica italiana em 1925, com a publicação de um texto apresentando o autor triestino na revista "L'esame".

A "ciranda" de personagens que levou Svevo ao reconhecimento como escritor, mesmo que tardio, de certo modo resume o âmbito diverso no qual está circunscrito a vida do autor italiano. O nome Italo Svevo, pseudônimo de Ettore Schmitz (nome que revela sua origem judaica), já é marca disso, uma vez que o autor o escolheu para homenagear sua "dupla nacionalidade" ítalo/germânica. Svevo realizou seus estudos, em sua maior parte, na Alemanha, o que influenciou claramente sua formação intelectual e suas escolhas literárias – em um exercício especulativo, talvez se possa afirmar que parte da objeção italiana ao autor venha da raiz mais continental que peninsular que Svevo apresenta no trato formal de suas obras. A sua maneira, o próprio ambiente triestino corroborou para uma visão de certo modo deslocada do cenário literário italiano, que nunca foi muito afeito à forma romanesca e sempre apresentou uma predileção à poesia. Afinal, é válido lembrar que Svevo nasceu e cresceu em uma Trieste que pertencia politicamente à Áustria, mas que se tornou italiana ao final da

Primeira guerra mundial. A cidade também sempre foi um espaço de trânsito de pessoas, visto sua localização e a importância comercial de seu porto.

Essa mesma dinâmica de múltiplos elementos compõe o vitral linguístico do qual Svevo faz parte. Já que Trieste tinha como línguas oficiais o italiano e o alemão (língua mais administrativa), porém o que se ouvia nas ruas era o triestino, uma mistura do dialeto vêneto com influências do dialeto friulano. Algo um pouco distante do toscano que era a língua que Svevo utilizava em seus livros.

Tal multiplicidade "aglutinada" em um só indivíduo parece muito pertinente ao período vivido por Svevo, de 1861 até 1928, ano de sua morte. Nesse período o autor triestino viu uma série de acontecimentos que talvez tenham contribuído para a mudança de postura que realizou entre seus dois primeiros romances e o terceiro. Svevo nasceu sob o domínio dos impérios e morreu logo após uma grande guerra causada por esses. Presenciou o avanço da ciência em sua busca pelo conhecimento dos fenômenos do mundo, vide a teoria da relatividade em 1905. Assim como viveu o despontar da psicanálise, que é ao mesmo tempo o símbolo da interpretação racional dos "fenômenos" do psíquico humano, mas também a prova de que ele traz consigo alguma doença. Viu a mesma vontade progressista humana, sua crença no esclarecimento, desaguar naquele que foi o primeiro conflito mundial da humanidade em 1914, cujos enfrentamentos nas trincheiras dilaceraram o mais firme espírito humano, depois de um período sem enfrentamentos direto entre nações. Em resumo, Svevo viveu os lados diferentes do progresso, seu avanço e seu atraso. Adorno e Horkheimer dizem em sua *Dialética do esclarecimento*:

> [...] O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o

> ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisa na medida em que pode fazê-las. É assim que seu *em-si torna para-ele*. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato de dominação.[1]

O trecho acima mostra o ambiente que se delimita no início do século, no qual a contradição entre conhecimento e dominação, avanço e barbárie se enlaçam em um grau preocupante. Já que o esclarecimento, a crença no conhecimento humano e na capacidade desse dominar o mundo cristalizam-se perante os olhos dos crentes do progresso como verdade universal, absoluta. Ainda seguindo Adorno e Horkheimer:

> Não é apenas o esclarecimento do século dezoito que é irresistível, como atestou Hegel, mas (e ninguém sabia melhor que ele) o movimento do próprio pensamento. Tanto o mais superficial quanto o mais profundo discernimento já contêm o discernimento da distância com relação à verdade que faz do apologeta um mentiroso. O paradoxo da fé acaba por degenerar no embuste, no mito do século vinte, enquanto sua irracionalidade degenera na cerimônia organizada racionalmente sob controle dos integralmente esclarecidos e que, no entanto, dirigem a sociedade em direção à barbárie.[2]

Assim, o ímpeto da razão traz sob sua sombra o gérmen da irracionalidade e da barbárie, que têm sua manifestação "maquiada" pelo encanto exercido pelo conhecimento. Eric J. Hobsbawn, no início de seu livro *A era dos extremos* também ajuda a compor melhor o quadro da paisagem que se desenha nos primeiros cinquenta anos do século XX. Paisagem que se apresenta coberta por nuvens escuras – visto os conflitos mundiais que se sucederam na primeira metade do século – apesar do dia ensolarado enquadrado objetivamente na moldura:

---

[1] ADORNO, Theodor; Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimente; fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006. p. 21.

[2] Ibidem, p. 29.

> ‘As luzes se apagam em toda a Europa’, disse Edward Grey, secretário das Relações Exteriores da Grã-Bretanha, observando as luzes de Whitehall na noite que a Grã-Bretanha e a Alemanha foram à guerra. ‘Não voltaremos a vê-las acender-se em nosso tempo de vida’. Em Viena, o grande satirista Karl Kraus preparava-se para documentar e denunciar essa guerra num extraordinário drama-reportagem a que deu o título de *Os últimos dias da humanidade*. Ambos viam a guerra mundial como o fim de um mundo, e não foram os únicos. Não foi o fim da humanidade, embora houvesse momentos, no curso dos 31 anos de conflito mundial, entre a declaração de guerra austríaca à Sérvia, a 28 de julho de 1914, e a rendição incondicional do Japão, a 14 de agosto de 1945 – quatro dias após a explosão da primeira bomba nuclear –, em que o fim de considerável proporção da raça humana não pareceu distante.[...]
>
> A humanidade sobreviveu. Contudo, o grande edifício da civilização do século XX desmoronou nas chamas da guerra mundial, quando suas colunas ruíram.[3]

Apesar de Hobsbawn falar de um período que em parte Svevo não viveu, é justo dizer que foi com os pulmões cheios desse ar, e da fuligem dos escombros presentes nele, que Svevo se “forma” como escritor moderno nos termos do modernismo. Isso ocorre já em seus romances do fim do século XIX, que já apresentam alguns aspectos caros aos romances do início do século vindouro. Enquanto o realismo (“verismo” na Itália) e o naturalismo ainda davam frutos com sua crença no enquadramento objetivo da vida e seus processos, Svevo já começara a realizar uma virada em seus romances, que culmina em 1923 com *La Coscienza di Zeno*, obra na qual o leitor se depara com a atmosfera densa que recaia sobre os indivíduos da primeira metade do século XX.

Em um olhar retrospectivo, já em 1892, com *Una Vita*, o romancista italiano trazia para o interior do romance uma temática que seria recorrente. Tons de um certo “existencialismo” e niilismo mudam o foco da objetividade realista para um subjetivismo em seu primeiro romance. Svevo deixa o protagonista de seu romance de debute, Alfonso Nitti, imergir em um

[3]HOBSBAWM, Eric J. *A era dos extremos/ O breve século 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed. 42ª reimpressão, 1995. p. 30.

sentimento de esvaziamento do ser, de dúvida sobre seus desejos, levando-o a uma crise existencial. Nitti é o protótipo daquilo que será revelado com máxima força em Zeno Cosini – protagonista de seu terceiro romance; ele é a base para a figura do inapto, o homem preso à vida burocrática, cuja força subjetiva não mais consegue alcançar seus desejos, e acaba aniquilado pelo mundo. Alfredo Luzi diz:

> La spinta verso la modernità è cosi tutta concentrata sulla tipologia psicologica del personaggio che vive nel contempo una crisi del mondo oggetivo naturalistico e una esperienza di tipo individualistico esasperata fino all'estremo, chiusa in se stessa.[...]
>
> [...] l'oggetività naturalistica è messa in crisi da un processo di soggettivizzazione della realtà, intesa come campo di verifica dei propri dubbi e dei propri desideri, alla ricerca di una possibile corrispodenza tra modello etico-estetico che l'io si è costruito e sua proiezione. [...][4]

É nesse caminho em direção ao interior do indivíduo, colocando de lado a objetividade até então valorizada, que Svevo começa a conduzir sua "orientação" rumo ao século vinte; a partir da percepção do esgotamento das estruturas objetivas orientadoras da ação burguesa do século XIX. Esgotamento esse que talvez se dê pela percepção que as estruturas levantadas estejam aquém dos desejos individuais, ou melhor, falseiam o vazio que se tornou a vida dos indivíduos ao lhes apresentar uma vida exteriormente plena, mas que na verdade é essencialmente vazia. Franco Moretti dirá que o século dezenove foi o século sério, observada "a *regularidade*, e não o desequilíbrio, foi a grande invenção narrativa da Europa burguesa. Tudo o que era sólido ficou mais sólido."[5] O que parece é que tamanha solidez tenha ruído, visto a pequenez das estruturas burguesas incorporadas pelos indivíduos perante as

[4] LUZI, Alfredo. *Dalla scrittura realística alla crisi del soggeto.* In: BUCCHERI, M./ COSTA, E. (Org.) **Italo Svevo tra moderno e postmoderno**. Ravena: A. Longo Editore, 1995. p. 98-9.

[5] MORETTI, Franco. *O burguês*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014. p. 24.

contradições inalienáveis do período. Moretti continua sua argumentação a respeito do burguês e sua atmosfera dizendo:

> [...] No século XIX, uma vez superado o estigma contra "a nova riqueza", acumularam-se alguns atributos recorrentes em torno dessa figura: energia, acima de tudo; comedimento; clareza intelectual; honestidade comercial; um forte senso de metas. Todos "bons" atributos, mas não bons o bastante para se equiparar ao tipo de herói – guerreiro, cavaleiro, conquistador, aventureiro – com o qual a narrativa ocidental contara, literalmente, durante milênios. 'A bolsa de valores é um substituto precário para o Santo Graal' – escreveu Schumpeter com escárnio –, e a vida dos negócios, 'no escritório, em meio a colunas de cifras', está fadada a ser 'essencialmente anti-heroica'(Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*). Trata-se de uma considerável descontinuidade entre a velha e a nova classe dominante: enquanto a aristocracia se idealizara sem pejo em toda uma galeria de cavaleiros intrépidos, a burguesia não produziu nenhum mito de si mesma. [...][6]

É exatamente entre as pilhas de papeis de um banco que Alfonso Nitti, aspirante a intelectual e a literato, prova sua fraqueza diante das paixões da vida e perece sem qualquer glória. Não por menos, Svevo gostaria de ter nomeado seu primeiro romance *Un inetto*, mas foi dissuadido pelo editor, que acreditava na negatividade excessiva do título para a época. Dos males, o menor, ou, o pior; o autor triestino fez do *inetto* uma temática obstinada, o homem fraco, fora do esquadro burguês, tornou-se um tópico em seus romances. Svevo já demonstrava estar com os pulmões fartos de um ar ainda inodoro a muitos de seus contemporâneos.

Em 1898 é publicado o segundo romance, *Senilità*. Agora, talvez não tão censurado por um editor, Svevo estampa na capa o mote central daquilo que está enquadrado no espaço-tempo do romance: a "velhice" precoce de seu protagonista. A vida de Emilio Brentani, um trabalhador de meia idade em uma companhia de seguros, com pretensões intelectuais

[6] Ibidem, p. 24-5.

frustradas, que havia escrito um romance sem sucesso e agora se encontra em meio a uma vida sem emoções, dividindo a casa com a irmã Amalia, virtuosa e dedicada. Cenário que muda com a chegada de Angiolina na vida de Brentani, mulher bela e vulgar que o seduz e o "domina", deixando o protagonista aturdido, apesar de ele querer demonstrar o oposto. O protagonista, pretenso homem racional, vê-se de joelhos diante de uma mulher que não tem nenhum traço de refinamento. Em sua inaptidão, ou velhice precoce, Emilio termina a história sozinho; Angiolina o havia deixado por um amigo e a irmã Amalia perde a vida doente sem que o irmão percebesse sua condição, tamanho seu envolvimento com Angiolina. A imagem final da narrativa é Brentani sozinho diante de uma alucinação, na qual vê a imagem de Angiolina fundir-se com a imagem de sua virtuosa irmã Amalia. Emilio vislumbra a fantasmagoria da vida que não se realizou, da vida que ele não conseguiu viver devido sua fraqueza. O crítico Guido Baldi a respeito do protagonista de *Senilità* diz:

> Il tratto che con maggiore evidenza caratterizza il protagonista di *Senilità*, tanto da riproporsi quasi ad ogni pagina del romanzo, é la sua falsa coscienza. Emilio mente costantemente a se stesso, indossa maschere fittize e autogratificanti, si costruisce speciosi alibi per giustificare ai propri stessi occhi scelte e comportamenti, rimuove accuratamente dalla coscienza i moventi reali delle sue azioni.[...] Nela sua debolezza ed inettitudine di uomo di un'età di crisi, di rappresentante di un certo medio intelletuale declassato, massificato, frustrato dai grandi processi socio-economici in atto nella fase ormai avanzata del capitalismo, che trasformano l'impotenza sociale in impotenza psicologica, in inadeguatezza alla vita di relazione, Emilio non riesce più a coincidere con il modello virile proposto dalla società borghese ottocentesca nella fase della sua pienezza, un valore tramutatosi ormai in un vero proprio stereotipo culturale: l'*individuo* libero, energico, padrone del suo destino, capace di crearsi il suo mondo con la sua iniziativa e la sua volontà, entro la sua sfera d'azione che è costituita essenzialmente dal lavoro produttivo e dalla famiglia. [7]

[7] BALDI, Guido. *Da "Senilità" alla" Coscienza": Inattendibilità del personaggio focale e inattendibilità dell'io narratore*. In: CACCIAGLIA, N./FAVA GUZZETTA, L. (Org.) **Italo Svevo scrittore europeo. Atti del Convegno internazionale (Perugia, 18-21 marzo 1992)**. Firenze: L. S. OLSCHKI Editore, 1994. p.340.

Será esse sentimento de fracasso e impotência, inadequação às estruturas, talvez maquiado por uma falsa consciência de si, que conduzirá o autor triestino ao terceiro romance. Entretanto, antes, Svevo guardou seus anos de silêncio e só voltaria a público em 1923, com *La Coscienza di Zeno*. Nesse espaço de tempo, como já observado, vivenciou o surgimento da teoria psicanalítica de Freud, pela qual dedicou sério entusiasmo. Aliás, traduziu alguns textos do "conterrâneo" vienense. Todavia, o entusiasmo dedicado à teoria freudiana não era pelos seus resultados clínicos, mas sim porque o autor triestino encontrou na psicanálise um método de composição literária, mais do que isso, um método como poucos, adaptado à representação dos indivíduos do início do século XX. Muito por isso a psicanálise se tornou via de composição e tema em seu terceiro romance, revelando ironicamente por meio do tratamento clínico da personagem principal a doença que tomara conta da humanidade. Mario Lavagetto comenta sobre essa mudança de perspectiva do terceiro romance sveviano:

> La rottura è netta e, lo ripeto, ancora più significativa in quanto Svevo, per oltre vent'anni, non scrive che in modo occasionale e clandestino. Quando si rimette al romanzo, i moduli, le convenzioni, gli attrezzi di cui si era magistralmente servito, risultano impraticabili. 'Non aveva che genio: nient'altro' ha scritto Bobi Bazlen dieci giorni dopo la sua morte. Un formidabile genio narrativo chi gli permette di mettersi immediatamente in sintonia con quanto sta accadendo e con quanto è accaduto nel romanzo europeo. La psicoanalisi, che egli utilizza con astuzia e discrezione, si rivela tra le sue mani come un formidabile materiale di costruzione; o, se preferiamo, come un non meno formidabile strumento di descostruzione. Della forma romanzo, così come l'aveva praticata con millimetrica geometria, in *Una vita* e, sopratutto, in *Senilità*, non restano che macerie, e la *Coscienza* è piena – per usare ancora le parole di Virgina Woolf – del 'rumore di cose rotte e cadenti, sfondate e distrutte'.[8]

[8] LAVAGETTO, Mario. *Svevo e la crisi del romanzo europeo*. In: ASOR ROSA, A. (Org.) **Letteratura italiana del novecento. Bilancio di un secolo**. Torino: Ed. Einaudi, 2000. p. 264-5.

Realmente o salto qualitativo entre a complexidade dos dois primeiros romances e o terceiro é patente. A temática tão cara ao autor, o inapto, se vê potencializada em *La Coscienza di Zeno*, pois nela Svevo consegue conjugar tema e forma de maneira primorosa a ponto da inaptidão se consubstanciar nas mãos do leitor ao fim do romance.

As mudanças começam já na composição estilística – que por si só deixa Svevo mais próximo do modernismo do século XX –, como a opção pelo narrador em primeira pessoa que narra suas desventuras em detrimento do modelo narrativo em terceira pessoa dos romances anteriores. O tempo ganha, em consequência disso, um tratamento também diferente, pois está sob o julgo do exercício de rememoração do narrador-protagonista Zeno Cosini e, assim, ao invés de uma narrativa linear temporalmente, observa-se uma sobreposição de acontecimentos entrelaçados pela descontinuidade da memória. Características que corroboram para a entrada de *La Coscienza di Zeno* para o rol de romances que relativizam a capacidade cognitiva de categorias tomadas como objetivas, como o tempo.

Todavia, a mudança mais substancial do terceiro romance sveviano está em sua temática e em sua composição formal. Como dito, Svevo se vale da psicanálise como meio de composição, coloca no centro da narrativa um narrador-protagonista inapto que busca a "cura" de suas frustrações por meio de um tratamento psicanalítico. O romance em si é o tratamento, uma ironia fina de Svevo, que faz a doença da inaptidão do personagem central rebater na estrutura formal da obra ao tornar o romance método clínico de análise. O que está em jogo é um "tipo social" (o anti-herói) que coloca às claras suas falhas, mas não apenas; observa-se também que a dinâmica do indivíduo moderno, cujo chão que pisa apesar de parecer firme na verdade guarda um alçapão embaixo, realiza-se formalmente em *La Conscienza*. Em outras palavras, vê-se essa estrutura social problemática concretizada problematicamente em sua forma de representação, o romance. Assim sendo, o romance

"psicológico" de Svevo acaba por agir como uma paródia da tradição romanesca. Leone de Castris, em seu livro *Il decadentismo italiano,* comenta:

> La struttura aperta, antinarrativa ed eminentemente parodistica, della *Coscienza di Zeno* è dunque la forma di una sostanziale e progressiva degradazione dell'epica romanzesca, la forma della rappresentazione eminentemente oggetiva di una realtà irrazionale e di una riduzione marionettistica, in essa, dell'antitesi morale, del gesto dialettico della coscienza.[9]

As observações de De Castris são certeiras, pois assim como Svevo apontou para a fraqueza aguda que o indivíduo do trânsito dos séculos XIX e XX traz consigo, *La Coscienza di Zeno* como obra é a configuração da problemática que a forma de representação burguesa, o romance, está imersa no início do século XX. Dessa maneira, em seu terceiro romance, Svevo traz para o coração da obra a fraqueza que identificou nos indivíduos, a relativização das estruturas firmes que não se faziam mais tão firmes assim e, que agora, devem rebater na estrutura do romance. Para tanto, o romance é composto de uma maneira diversa, além dos elementos já apontados, há algo que transpassa o romance e que deve fazê-lo "estremecer" desde sua raiz, ou seja, negar a si mesmo, revelando suas contradições como modo representativo.

Robert S. Dombroski, por exemplo, aponta para a estrutura ambígua do romance, nos seguintes termos:

> Se c'è un tratto distintivo della *Coscienza di Zeno* esso è, probabilmente, la sua natura ambigua e menzognera. Numerosi studi hanno esaminato ampiamente e con

[9] DE CASTRIS, Arcangelo Leone. *Il decadentismo Italiano. Svevo – Pirandello – D'Annunzio*. Roma/Bari: Editore Laterza, 1989. p. 121.

> acutezza i vari livelli di ambiguità del romanzo, individuandone i processi di rivelazione e di deformazione che difendono la logica del desiderio di Zeno. [...][10]

O olhar de Dombroski está voltado para o ponto correto, visto que a ambiguidade é algo realmente central na obra, pois o romance sveviano deixa mais perguntas e olhares desconfiados no leitor do que certezas. Guido Savelli, outro estudioso de *La Coscienza di Zeno*, também fará sua "aposta" na ambiguidade como elemento indispensável ao romance. Ele abre seu famoso estudo sobre o romance dizendo:

> L'ambiguità inoltre è la caratteristica principale che i fatti assumono nel momento stesso in cui prendono rilievo. Ciò vale per tutto il mondo sveviano, ma nella *Coscienza di Zeno* l'ambiguità è particolarmente evidente, e investe non più solo la psicologia del protagonista bensì l'intero testo[11].

Entretanto, apesar de ser adequado falar de ambiguidades em *La Conscienza di Zeno*, visto que elas ajudam a relativizar alguns aspectos da obra como um todo, parece mais adequado, ou mais preciso, falar de ironia. Pois o que é a ironia se não um maestro a reger ambiguidades e, mais importante, contradições. A ironia encontrada nesse romance é uma ironia que orquestra uma série de recursos, culminando em uma obra complexa e rica de nuances. Como afirma Renato Barilli, uma obra que compõe uma melodia difícil:

> La melodia del far stare assieme il diverso, del compore in unità strutturale gli elementi che le esigenze pratico-abitudinale ci hanno costretto a frammentare e a separare. Melodia difficile, è pero bene precisare, giacché anche la forza dell'abitudine ne possiede una sua propria, forse anche più facilmente recepibile dell'altra. Melodia basata, anche nel caso di Svevo come in quello di Pirandello, su

[10] DOMBROSKI, Robert S. *Zeno ai confini della modernità.* In: ASOR ROSA, A. (Org.) **Italo Svevo tra moderno e postmoderno**. Longo Editore Ravena: Itália, 1995. p. 140.

[11] SAVELLI, Giulio. *L'ambiguità necessária. Zeno e il suo lettore*. Milano: Francoangeli, 1998. p. 11.

> una sorta di sentimento del contrario, protesto a raccogliere e ad armonizzare in un tutto la nota discrepante, il particolare stonato e marginale. Se Svevo non parla a questo proposito di umorismo, parla però ripetutamente di ironia: ironia come un prendere le proprie distanze dalle forme scontate di esistenza per non lasciare assorbire, per mantenersi disponibile a vedere anche l'<altro>, la tesseta aberrante e di difficile collocazione.[12]

Essa dificuldade compositiva se dá, antes de mais nada, pela dificuldade, senão necessidade, de uma configuração formal que represente a vida problemática, esvaziada de sentido cujas verdades objetivas parecem falsear seu substrato. O mecanismo irônico surge nesse horizonte como uma defesa contra as estruturas que se querem absolutas, verdadeiras sem as ser, permite que a obra fuja dessa lógica por meio de uma composição "cacofônica"; como diz Mimma Bresciani Califano:

> Di fronte della vita problematica e priva di assolute certezze l'ironia allora si presenta come la sola arma di difesa e, senza mai tradursi in sarcasmo, essa consente al narratore una continua presa di distanza nei confronti della propria e dell'altrui debolezza.
>
> La logica conoscitiva nell'ambito della narrazione deve ormai imparare e sopportare al suo interno la contraddizione: la verità e la sua negazione. La presenza della negazione, la bugia, nel caso di Zeno, consente di fare affiorare l'altra faccia della realtà. Conscio e subconscio, due livelli di realtà in contrasto, s'intreccino, nel terzo romanzo di Svevo e la realtà descritta diventa ambigua e contraddittoria, ma allo stesso tempo più ricca e aderente alla "verità" comportamentale dell'uomo.[13]

Pode-se dizer que é por meio do mecanismo irônico que o terceiro romance sveviano se compõe; ou melhor, usando os termos do crítico Franco Musarra, a ironia em *La coscienza di*

---

[12] BARILLI, Renato. *La linea Svevo-Pirandello.*. Seconda edizione ampliata. Milano: Mursia, 1977. p. 41-2.

[13] CALIFANO, Mimma Bresciani. *Svevo e il nuovo romanzo europeo*. In: _____ (Org.) **Modelli e stili di conoscenza nella scienza e nell'arte del novecento, V. 8**. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2000.

Zeno é uma "força gerativa"[14]. É ela que determina as dinâmicas internas do romance, é ela que se mostrará como via de entendimento do romance, já que é a partir dela que o romance estabelece um diálogo crítico com seu conteúdo configurado e com a forma configurativa desse conteúdo. A ironia nesse romance sveviano sai do espaço do *tropo* para o espaço da configuração; ela não é apenas figura de linguagem, mas também se faz forma.

Observado todo esse caminho percorrido por Svevo, desde seu primeiro romance em 1892, que já trazia tons do início do século XX naquilo que diz respeito ao conteúdo, mas guardava o "padrão" do romance mais tradicional em sua forma, até a chegada em seu terceiro romance, em 1923, que reestruturou a lógica compositiva e expositiva se adaptando melhor ao conteúdo tratado. Torna-se mais fácil entender o motivo que levou Svevo a ser reconhecido tão tardiamente. Afinal, Svevo realmente parece ser um escritor de vanguarda, por configurar em seus romances algo que a sociedade ainda não havia entendido e talvez não tenha entendido até hoje, ou seja, a condição da burguesia daquele tempo que, em um grau mais elevado, seria a condição humana, sua fraqueza e alienação de si. Svevo elaborou um romance cujo DNA apresenta uma doença, que mostraria a sua face durante o século XX nos produtos da razão.

Giacomo Debenedetti também procurou entender porque Svevo foi ignorado por tanto tempo, e também deu sua resposta que ajuda a entender melhor o romance sveviano. Ele diz:

---

[14] Musarra, Franco. *Un buon osservatore alquanto cieco. Alcune considerazioni sull'ironia nella 'Coscienza di Zeno' e dintorni*. In: CACCIAGLIA, N./FAVA GUZZETTA, L. (Org.) **Italo Svevo scrittore europeo. Atti del Convegno internazionale (Perugia, 18-21 marzo 1992)** A cura di N. Cacciaglia e L. Fava Guzzetta. Firenze: L. S. OLSCHKI Editore, 1994. p.419.

> [...] perché prima di allora non se ne erano resi conto? La risposta più ovvia, dal nostro punto di vista, è che Svevo, coi suoi romanzi, presenta l'immagine dell'uomo che la nuova narrativa cerca e persegue; che anche i suoi romanzi, come tutti i romanzi moderni, sono romanzi interrogativi. Interrogano per cercare, forse invano, di sapere il significato della vita, il senso del destino di un uomo dissociato, dilacerato. Forse parrà banale, ma è necessario, soggiungere che formulare più o meno distintamente una domanda non vuol dire promettere o far sapere una risposta. L'idea che porre un problema sia già risolver è tipica degli uomini e delle età ottimistiche [...]. Il romanzo interrogativo, anche in Svevo, è quello che affacia, e lascia aperto nella sua drammatica problematicità, il problema di trovare il senso di ciò che si vede.[15]

Como bem aponta Debenedetti, os romances svevianos sempre foram interrogativos e nunca ofereceram respostas prontas ou fáceis aos seus leitores; ao contrário disso, sempre deixaram mais perguntas e, sobretudo no caso de *La Coscienza di Zeno*, demoliram as respostas que falseavam as contradições de seu tempo. Relembrando as palavras de Franco Moretti, que ao analisar o século XIX disse que tudo o que era sólido se tornou mais sólido, pode-se dizer que no século XX, para aqueles que desejam estar minimamente conscientes da realidade, tudo que é sólido deve se desmanchar no ar.

[15] DEBENEDETTI, Giacomo. *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*. Milano: Garzanti, 1983. p. 517.

Capítulo 2: O romance e modernidade

Quando a alma fala, já não fala a alma.

Friedrich Schiller.

2.1 Aspirações

Pensar o romance como forma revela-se um exercício constante de reflexão perante a diversidade de modos pelos quais ele se realiza. Tal variabilidade se deve ao vínculo estreito entre sua forma (configuração) e seu conteúdo (daquilo que se fala ou se tenta configurar). Mais do que isso, deve-se à vocação, desde sua raiz, por uma busca constante em encontrar a forma que melhor acomoda seu conteúdo instável; que em última instância se radicaliza também em uma configuração que se desvela cada vez mais instável no romance do século XX.

Para entender esse processo é importante observar, mesmo que brevemente, o momento decisivo para o romance, esse seria seu nascimento como uma forma que procura compor o modo representativo posterior ao declínio dos parâmetros clássicos, a forma que procura representar o sujeito que começa a ganhar contornos mais claros no século XVIII. Muito provavelmente por isso o romance represente uma forma em si "problemática", pois está vinculado ao espírito de seu tempo[16], também problemático em sua essência. Espírito esse

[16] Anatol Rosenfeld em seu ensaio *Reflexões sobre o romance moderno* menciona aquilo que se conhece como *Zeitgeist*, um certo espírito unificador, ou espírito do tempo, que norteia a cultura (no caso a ocidental), eis a base utilizada aqui. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: _____ **Texto/Contexto I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

constituído a partir da ascensão burguesa e, logo, de uma nova forma de organização social que buscava seu espaço, tentava realizar suas vontades subjetivas nas dinâmicas do mundo prático. Eis a derrocada do tempo no qual os parâmetros eram dados, pré-estabelecidos, eis o desvanecimento do horizonte clássico; observa-se então o nascimento do romance como forma de um mundo cada vez mais urbano, mais industrial, mais individualista que deseja aquilo que é novo e que encontra no romance a forma que melhor configura sua pungência. Essencialmente por isso que o romance se revela original a cada aparição, assim como o mundo que configura, que muda constantemente em uma voragem aparentemente infinita. É nesse período de transição no qual estão fixadas as principais raízes de algumas dinâmicas que se tornaram mais nítidas no século XX no âmbito da sociedade, do pensamento e, logo, da arte. A esse respeito o crítico italiano Cláudio Magris comenta:

> O moderno surge marcado pela falta de um código ético e estético, de um fundamento, de um valor central e fundante que dê sentido e unidade à multiplicidade da vida, que parece um acervo desconexo e desarticulado de objetos indiferentes. O romance nasce dessa desconexão e a reproduz. Ele é urbano e a grande cidade moderna, emblema moderno, logo aparece como alegoria da caducidade, de um tumultuoso progresso, que transforma o mundo e constrói realidades ciclópicas, mas também e sobretudo acumula ruínas.
>
> O romance é com frequência uma mistura de celebração e crítica da modernidade; o que mais conta é que, assim, esta última se torna sua respiração, a circulação do sangue. O romance é simultaneamente cruel representação e a manifestação do demônio moderno [...].[17]

É esse moderno que destitui parâmetros e se erige no centro do "novo mundo" que constrói o progresso industrial e econômico, assim como o indivíduo que toma o posto de protagonista de seu destino. Todavia, revela sincronicamente no seu movimento "progressista" as contradições desse processo, como afirma Claudio Magris; aqui está o

[17] MAGRIS, Claudio. *O romance é concebível sem o mundo moderno?*. In: MORETTI, F. (Org.) **O romance I: A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1020.

momento no qual os indivíduos foram lançados a uma terra desconhecida que deve ser conquistada diariamente. O romance, por sua vez, foi a forma que tentou esculpir de maneira mais clara essa nova dinâmica em suas contradições.

Coube ao Romantismo evidenciar esse processo de transição em seu primeiro momento. Foi no movimento romântico que se configurou a manifestação de uma necessidade de originalidade, de superação regida e enraizada em mudanças históricas na sociedade ocidental, na qual os indivíduos já não encontravam chão firme nos padrões clássicos precedentes. Sobre isso Michael Löwy menciona:

> [..] o romantismo propriamente dito, enquanto resposta cultural global a um sistema sócio-econômico generalizado, é um fenômeno especificamente *moderno*. Corresponde a um "salto qualitativo" no desenvolvimento histórico das sociedades, o advento de uma nova ordem sem precedentes e contrastando de maneira categórica com tudo o que tinha precedido.[18]

Nesse contexto, o Romantismo representa uma ruptura indiscutível, na qual o mundo conhecido deixara de ser as bases para a vida, para o pensamento e para a arte, que, aliás, dimensionou bem essa mudança em suas obras. Citando Anatol Rosenfeld:

> O Romantismo foi colocado, antes de tudo, como uma quebra em relação aos cânones, às regras, às normas e às convenções clássicas, uma vez que desde a sua irrupção como movimento evidenciou-se uma espécie de decomposição da forma de arte até então vigente, cujas leis dominaram durante séculos o fazer artístico na Europa e que, em essência, constituíam a canonização de aspectos fundamentais da arte e da literatura da antiguidade greco-latina. Em sua feição normativa, estes cânones apresentaram-se como sendo principalmente os da proporção,

[18] LÖWY, Michael. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*, trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. pp. 75-6.

> racionalização, da objetividade, da unidade, do equilíbrio, da harmonia, da moderação, da disciplina, do desenho sapiente.[19]

Aquilo que era representação do harmonioso e equilibrado não mais se faz símbolo desse período; o Romantismo aspira à tentativa de conformação de um novo modo de pensar que não encontrava mais nas formas clássicas harmoniosas a representação de seu espírito. Essa mudança, a partir da reorientação no modo de racionalidade do período, está vinculada a uma transformação que atinge, antes de tudo, o campo da sociedade e se manifesta no campo artístico e filosófico. Claramente, a ascensão burguesa e suas revoluções estão na base dessas mudanças entre os séculos XVIII e XIX, e com elas ganha força o romance que se apresenta como a forma de representação literária e artística que daria forma a esse espírito de época. Isso se pode perceber ao se observar que uma das principais características do romance é seu vínculo mais estreito com a realidade dos indivíduos, em outras palavras, o romance se aproxima mais do cotidiano, trazendo para seus enredos a vida de indivíduos comuns. Os enredos agora revelam histórias de pessoas cuja busca por um mundo que satisfaça seus anseios pessoais é uma marca determinante.

Decorrente disso surge outra marca desse tempo: a busca isolada do indivíduo em um mundo que não lhe é mais familiar, mais do que isso, um mundo que se revela contraditoriamente mais longínquo de se alcançar a cada passo que se dá em sua direção. Nessa busca isolada do indivíduo se sobressai algo essencial para se entender o romance, que seria o individualismo, aspecto sobre o qual está fundada essa forma expressiva do pós-revoluções burguesas, índice de seu vínculo estreito com seu tempo e com aquilo que representa. Nas palavras do crítico Ian Watt:

---

[19] ROSENFELD, Anatol. *Um encerramento*. IN: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, pp. 275-276.

> O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa orientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes á originalidade, à novidade.[20]

Tal orientação individualista do romance transparece em seus próprios títulos que portam já em suas capas o nome do indivíduo cuja vida será narrada; "Tom Jones", "Robinson Crusoé", "Wilhelm Meister", "Madame Bovary", "Jacopo Ortis" são alguns exemplos. Ou, se não trazem na capa o nome de seu personagem, provavelmente terá um como centro: "O vermelho e o negro", "O pai Goriot", "Educação Sentimental" entre outros são exemplos disso.

Esse novo modelo narrativo que floresce a partir da negação dos moldes clássicos até então cultivados, valorizando o indivíduo e a originalidade das histórias desse no mundo, nega – como dito anteriormente – aquilo que está na base do classicismo, a ideia de harmonia, de consonância entre mundo, indivíduos e ações. É essencial o entendimento desse aspecto; o romance nasce como forma que nega aquilo que se apresentava como harmonioso e, a sua maneira, coloca em seu centro a desarmonia. Eis aqui uma inflexão angular, o romance é a forma que representa uma fissura, ele é uma forma da "dissonância", sendo essa estabelecida entre homem e mundo, entre a vontade subjetiva dos indivíduos e o mundo objetivo. Afinal, se antes (na lógica clássica) havia a ideia de plenitude harmônica provinda da identificação do

[20] WATT, Ian. *Ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richarson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 13.

sujeito com o mundo que lhe era apresentado; nesse momento de negação, tem-se o não reconhecimento de si no mundo, a relação até então relativamente harmoniosa entre subjetividade e objetividade mundana foi abalada. O pensador húngaro G. Lukács diz as seguintes palavras sobre o sentimento clássico:

> Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo o fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrando, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada.[21]

As palavras de Lukács servem como uma imagem fixada no passado, já que a luz das estrelas que outrora iluminava e indicava os caminhos a serem seguidos pelos indivíduos agora foi ofuscada por uma névoa que separou o "eu" do mundo, e desenhou uma lógica que lançou o indivíduo no centro do mundo que não se pode apreender em um olhar. Um mundo contraditório, pois ao mesmo tempo que oferece todas as oportunidades para a manifestação subjetiva, tolhe as possibilidades dessa se impregnar no mundo e nele reconhecer um lar perpétuo. Não por acaso, o mundo objetivo se torna tão áspero ao indivíduo que ele se volta para seu interior em busca de alento.

Entretanto, o sujeito que figura no romance, que ganha linhas claras no Romantismo, apesar de não ver no mundo a realização plena de seus desejos, sabe que só através dele pode realizá-los. Aqui está o ponto inicial que justifica o individualismo do romance, ele representa

[21] LUKÁCS. G. *Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000. p. 25.

uma luta solitária do sujeito contra o mundo que não mais lhes apraz, sujeito esse que em certa medida reencontra conforto em seu interior, mas ao mesmo tempo busca efetivar esse subjetivo no mundo.

Essa lógica do sujeito foi discutida por Hegel em seus "Cursos de Estética". Neles, o autor aborda esse momento de transição e reorientação entre arte clássica e arte romântica, de uma forma que permite entender melhor essa dinâmica desempenhada pelo sujeito em cada um dos momentos. Segundo o filósofo alemão, a arte clássica representou um momento no qual o sujeito encontrou sua concretização melhor acabada no mundo objetivo, o conceito e sua manifestação eram idênticos. A arte romântica, por sua vez, caracteriza-se como fissura entre esse mundo subjetivo e o objetivo; desta maneira, o sujeito romântico realizaria a "elevação do espírito *para si mesmo*, por meio da qual ele conquista em si sua objetividade, que antes precisava procurar no exterior e no sensível da existência [...]"[22]. Hegel, ao contrapor a arte clássica à romântica, diz que não há, nem haverá nada mais belo que a arte clássica, pois essa é a realização e representação plena do espírito do indivíduo clássico, na qual há identificação e transmutação total da subjetividade individual na exterioridade. Um belo exemplo dessa materialização do destino individual, do subjetivo que se transmuta da exterioridade por completo, está na imagem esculpida no escudo de Aquiles, imagem na qual se observa todo o ciclo da vida do herói grego, impregnado concretamente em seu escudo. Na lógica hegeliana, a arte clássica seria representada pela correspondência entre ideia (conceito) e natureza (sua concretização). Já na arte romântica, o conceito não encontra mais sua transmutação total na natureza, realizando assim um terceiro movimento no qual a ideia, que foi ao estado de natureza, se volta para si, e encontra em si sua plenitude. Eis o terceiro

[22] HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética II*. Trad. Marco Aurélia Werle/ Oliver Tolle. São Paulo: Edusp , 2000, p. 252.

estágio da dialética de Hegel na arte romântica, o estágio do espírito em si e para si, o momento do autorreconhecimento. Seguindo as palavras de Hegel:

> O verdadeiro conteúdo da arte romântica é a interioridade absoluta, a Forma correspondente é a subjetividade espiritual, enquanto apreensão de sua autonomia e liberdade. Este infinito em si mesmo e universal em si e para si é a negatividade absoluta de tudo o que é particular, a unidade simples consigo mesma que consumiu tudo o que é reciprocamente separado, todos os processos da natureza e seu ciclo de nascimento, desaparecimento e renascimento, toda a limitação da existência espiritual e que dissolveu todos os deuses particulares na pura identidade infinita consigo mesma. Neste panteão todos os deuses estão destronados, a chama da subjetividade os destruiu, e em vez da plástica multiplicidade de deuses [*Vielgötterei*], a arte conhece agora apenas *um* Deus, *um* espírito, *uma* autonomia absoluta, que permanece enquanto o saber e o querer absoluto dela mesma consigo mesma em unidade livre, e não mais se desfaz naqueles caracteres e funções particulares, cuja única coesão era a coerção de necessidade obscura.[23]

Como já dito, é nesse movimento de não reconhecimento de si plenamente no mundo, que faz o sujeito retornar para si e, consequentemente, reconhecer o espaço de sua subjetividade como absoluto possível, elevando-se ao posto de um deus. Georg Lukács, inspirado em Hegel, em sua *Teoria do romance*, retoma as palavras de Fichte cunhadas quando o pensador refletia sobre o espírito romântico e a forma romance; Lukács escreve: "o romance é a forma da época da perfeita pecaminosidade, nas palavras de Fichte" [24], ou seja, é a forma na qual figura a retirada dos deuses para a afirmação de um deus, a subjetividade. Eis o culto do subjetivismo, do individualismo. Porém, Hegel descreve que esse subjetivismo reinante também é finito. Voltando às palavras do filósofo:

> Por um lado, a saber, o espírito, porque conquistou a afirmação consigo mesmo, se comporta ele mesmo neste terreno como um elemento legitimado e satisfeito, do qual ele apenas ressalta este caráter positivo e se espelha a si mesmo nele em sua

[23] Ibidem, pp. 253-4.

[24] LUKÁCS. G. *Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000. p. 160.

> satisfação e interioridade afirmativas; mas, por outro lado, o mesmo conteúdo é rebaixado à mera casualidade, casualidade que não deve reivindicar nenhuma validade autônoma, uma vez que o espírito não encontra nela sua verdadeira existência e, por isso, apenas chega consigo mesmo à unidade na medida em que dissolve para si mesmo esta finitude do espírito e da natureza como algo finito e negativo.[25]

Essa recusa do mundo objetivo por parte do indivíduo que se eleva ao posto de deus, seguida da percepção apontada por Hegel que esse mundo subjetivo também não encontra validade autônoma, é o problema sobre o qual se constrói o romance, que tem que lidar com o abismo entre eu e mundo para conformar uma forma que apresente alguma unidade. Todavia, a superação desse abismo se põe como uma tarefa, uma tarefa que a forma romance se dispõe a superar, mesmo que não efetivamente, por meio do reconhecimento que a finitude tanto do espírito como da natureza também são finitas e superáveis.

Lukács traz essa discussão hegeliana que se dá mais no campo das dinâmicas do sujeito e da arte mais detidamente para o âmbito do romance, e pensa de forma mais demorada o como o romance configura o espírito nos termos hegelianos. Assim, o pensador húngaro ressalta, antes de mais nada, a aspiração épica que o romance apresenta; pois aspira dar contornos à vida, sendo que essa já não indica caminhos claros aos indivíduos. Nas palavras de Lukács "o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade."[26] O romance, na visão lukacsiana, mimetiza o movimento do espírito romântico descrito por Hegel, pois desprovido do sentimento de ter já traçados os caminhos a serem transitados, imerso na incerteza que os

---

[25] HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética II*. Trad. Marco Aurélia Werle/ Oliver Tolle. São Paulo: Edusp , 2000, p. 258.

[26] LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000. p. 55.

caminhos que se apresentam diante de si sejam realmente caminhos, o romance, da mesma maneira que o espírito, aspira à totalidade.

Por mimetizar esse espírito que quer se realizar no mundo, mas não encontra nele sua expressão, e faz de sua subjetividade um lar, o romance também traz consigo todos os percalços inerentes a essa dinâmica para se realizar. Assim o romance se faz uma forma problemática; deve configurar a vida que perdeu o sentido de forma a representá-la totalmente. Ironicamente, essa dificuldade que a matéria a ser configurada oferece ao romance é o que, à certa medida, faz do romance "Romance". Na visão lukacsiana o romance é forma de objetivação do subjetivo, porém se constrói sobre uma percepção abstrata da totalidade, visto que tanto vontade subjetiva e mundo objetivo se fazem abstrações que configuram uma fissura insuperável, já que a subjetividade deseja objetivação em um mundo vazio de sentido para ela, da mesma maneira que o mundo objetivo está alheio à vontade subjetiva. Dessa forma, se institui uma busca constante por uma tentativa de superação dessa dinâmica, todavia ela só se dá em um âmbito abstrato, não efetivo. Lukács diz:

> A totalidade do romance só se deixa sistematizar abstratamente, razão pela qual também um sistema atingível nesse caso – única forma possível de totalidade fechada após o desaparecimento definitivo da organicidade – pode ser apenas um sistema de conceitos deduzidos e que, portanto, em seu caráter imediato, não entra em apreço na configuração estética. Sem dúvida, esse sistema abstrato é justamente o fundamento último sobre o qual tudo se constrói, mas na realidade dada e configurada vê-se apenas sua distância em relação à vida concreta, como convencionalidade do mundo objetivo e como exagerada interioridade do mundo subjetivo. Assim, na acepção hegeliana, os elementos do romance são inteiramente abstratos: abstrata é a aspiração dos homens imbuída da perfeição utópica, que só sente a si mesma e a seus desejos como realidade verdadeira; abstrata é a existência de estruturas que repousam somente na efetividade e na força do que existe; e abstrata é a intenção configuradora que permite subsistir, sem ser superada, a distância entre os dois grupos abstratos dos elementos de configuração, que a torna

> sensível, sem superá-la, como experiência do homem romanesco, que dela se vale para unir ambos os grupos e portanto a transforma no veículo da composição.[27]

Assim, o romance nasce da fissura entre mundo subjetivo e objetivo e toma como elemento compositivo a busca, sendo essa a tentativa de superação dessa fratura; a contradição é que a superação não se estabelece de maneira objetiva, mas sim, ela acontece por meio de uma abstração; assim como para Hegel, o espírito deve dissolver para si mesmo a finitude do espírito e da natureza como algo finito e negativo, o romance deve se valer do mesmo recurso, e acreditar que a fratura é superável. Desse modo, o romance se faz uma forma que, desde sua criação, é uma contradição, pois é objetivação de um sistema subjetivo abstrato e se objetiva por meio de abstrações.

A partir desse encaminhamento, o espírito individualista, o sujeito "dono" de seu próprio destino, tem uma nova bússola que orienta suas ações: a busca contínua pela realização do seu subjetivo no mundo objetivo, tarefa árdua e malfadada, tendo em vista que o horizonte perseguido é móvel, uma miragem; cabe ao romance configurar esse mundo tateante. Retomando Lukács:

> O romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia [...] O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação.[28]

Ou seja, o mundo absoluto não é mais possível, mesmo através do romance, que compõe em si uma forma que aspira à totalidade perdida, mas é sabedor que agora não se

[27] LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000. p.70.

[28] Ibidem, p. 71.

pode mais realizar. A plenitude possível para o romance é seu movimento de busca, que se sabe resignada e sem fim, de algum sentido em uma vida que já o perdeu, a dissonância é o cerne do modo representativo moderno, é o lastro sobre o qual se funda o romance.

2.2 A ironia como mecanismo formal do Romantismo e do romance

É nesse ambiente de reorientações e mudanças no eixo que rege as ações do sujeito que floresce o movimento romântico, que como dito anteriormente, delineia alguns aspectos importantes do modo de vida pós-revoluções do século XVIII que servirão de base para desenvolvimentos futuros nas artes em geral. Junto ao Romantismo – mais precisamente no Romantismo alemão – surge uma "forma" extremamente importante para a compreensão das dinâmicas tanto no âmbito da história, quanto no campo da arte e, da mesma maneira, da esfera do pensamento. Uma forma que sintetiza de maneira precisa o espírito de seu tempo; essa seria a "ironia romântica".

Pode-se dizer que no Romantismo se constrói um conceito de ironia que supera a sua ideia mais tradicional vinculada principalmente ao campo do discurso. Aquela ironia socrática, que se dava sobre o jogo dialético, tendo como intenção o reconhecimento das limitações do pensamento do interlocutor; assim como a figura estilística "ironia" propriamente textual que afirma negando e causa uma torção na lógica textual retilínea; veem-se potencializadas por uma forma irônica que se vale do mesmo principio dialético e negativo desses modos irônicos, porém, a ironia romântica se eleva a um modo de "estruturação" do pensamento e também a uma maneira de "organização" formal; em outras palavras, a ironia

romântica se faz um mecanismo de configuração. Citando Vladimir Safatle, que comenta a esse respeito:

> [...] a partir do romantismo alemão, a ironia será compreendida não apenas como um tropo da retórica, mas como manifestação privilegiada da força de autorreflexão própria ao sujeito moderno, ou seja, dessa capacidade dos sujeitos de tomarem a si mesmos como objeto de reflexão e, com isso, transcender, colocar-se para além de todo contexto determinado. De certa forma, isso estaria presente na capacidade do sujeito irônico de nunca estar lá para onde seu dizer aponta, nessa clivagem necessária ao ato de fala irônico entre sujeito do enunciado e a posição do sujeito da enunciação.[29]

Friedrich Schlegel foi o pensador que mais empenhou esforços sobre a ideia de ironia em seus escritos, erigindo a ironia a uma categoria determinante ao espírito do romantismo alemão. Na visão de Schlegel, a ironia seria a forma mais pertinente para seu tempo de relacionar-se com o mundo, pois por meio dela o sujeito teria a capacidade de equalizar a desarmonia patente desse período, afirmando-se como um indivíduo potente que vislumbra o caos posto e se inserindo como indivíduo criador a partir dele. A ironia seria o espírito de negação que permitiria ao sujeito superar a objetividade mundana que já não serve de lastro firme para os anseios individuais – mais uma vez, a relação de descompasso entre eu e mundo toma corpo. Tal superação, contraditoriamente (na visão schleguiana) operada pela ironia, se realizaria pela incorporação do "espírito difuso" da época; ou seja, a ironia seria a forma de superação da objetividade mundana que não é idêntica à vontade subjetiva pelo fato de que traria para seu interior essa cisão e faria uso dela como modo de expressão, como força criadora. Schlegel vê na ironia uma forma de absoluto. Nas palavras do pensador alemão, "a ironia é a consciência clara da agilidade eterna, do caos infinito e pleno"[30]. A ironia incorpora,

[29] SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 39.

[30] SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras,1994. p. 153.

a sua maneira, o descompasso do caos posto como um modo de pensamento. Isso leva o indivíduo à capacidade de transitar pelos elementos desconexos da vida que o circunda, pois os encara como momentos efêmeros, mas que ainda são via de objetivação mundana mesmo que momentânea e incompleta.

Essa lógica eleva o caos e a consciência dele ao posto de plenitude possível, ao afirmar o subjetivo em cada um dos momentos objetivos possíveis, fazendo com que o indivíduo "paire" conscientemente sobre o caos do mundo. Dessa maneira, a ironia se faz o ponto de inflexão no qual o sujeito reconhece as limitações do mundo e as falhas dele, e tal reconhecimento permitiria ao indivíduo não se prender à finitude mundana, lançando-se novamente em seu subjetivismo e, posteriormente, reafirmando-o no mundo objetivamente para mais uma vez realizar outro movimento de retorno ao subjetivo, em um movimento pendular. A transitoriedade e a finitude das estruturas, principalmente objetivas, são o "motor" desse modo e a consciência dessa limitação permitiria sua superação em um processo de afirmação (reconhecimento das estruturas) e negação (percepção das limitações dessas) constante.

Aquilo que é evidente em relação à ironia romântica, em um primeiro momento, é seu caráter negativo, já que ela age como um mecanismo de desconstrução do que está posto, de reconhecimento de limites. Schlegel diz que "uma ideia é um conceito perfeito e acabado até a ironia, uma síntese absoluta de antíteses absolutas, alternância de dois pensamentos conflitantes que engendra continuamente a si mesma."[31] Eis o movimento negativo e aniquilador da ironia que levaria o indivíduo a certo sentimento de absoluto (síntese absoluta). Outro importante aspecto que provém dessa lógica negativa da ironia romântica é que ela dá

[31] SCHLEGEL. F. *O dialeto dos fragmentos*. *Fragmento 121*. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 66.

ao indivíduo o *status* de ser criador, pois tendo em vista que o indivíduo é sempre posto no centro desse processo de autorreconhecimento e autoaniquilação, a pulsão do subjetivo que se quer afirmar objetivamente tende a dar ao indivíduo o caráter de um pequeno deus, criando e destruindo o seu "universo", regendo-o de acordo com seu desejo.

Hegel foi muito crítico a essa forma irônica do romantismo alemão, especificamente em relação a Schlegel, pois, na visão hegeliana, esse movimento irônico incorporaria uma dinâmica do que se pode chamar de "má infinitude"; pois a ironia romântica se revelaria como vaidade subjetiva ao extremo, ou seja, o sujeito irônico não reconheceria no mundo as limitações de seu próprio subjetivo (tendo em vista sua força criadora e aniquiladora), mas reconheceria somente as limitações do objetivo como representação desse, aqui se concentra a vaidade.

Nesse contexto, a ironia seria algo problemático que revelaria um lapso na lógica formativa do sujeito. Paulo Arantes, em seu livro "Ressentimento da Dialética", comenta a certa altura que a ironia disseminada pelos pensadores românticos alemães, no fundo, demonstra o seu caráter "atrasado", cuja produção intelectual não encontra na sociedade alemã "chão para caminhar". O pensamento irônico seria a retrato do "homem culto, encaramujado e tolhido, na paisagem abafada da 'miséria alemã'"[32].

Comparando a ironia romântica com o pensamento hegeliano, a ironia estaria presa a uma lógica de afirmação infinita do subjetivo, e por isso esse subjetivismo vaidoso não reconheceria qualquer validade daquilo que é objetivo. Assim sendo, o movimento negativo do ser irônico não seria determinado – no sentido que se teria somente o reconhecimento das limitações do outro e não de si – e, dessa forma, não teria qualquer efetividade, pois a fissura

[32] ARANTES, Paulo. *Ressentimento da Dialética*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 223.

não seria realmente superada, mas só afirmada. Na lógica da dialética hegeliana, esse mútuo reconhecimento é algo imprescindível; a objetividade mundana deve oferecer alguma efetividade ao sujeito reflexivo, devem ser reciprocamente determinantes, mesmo que parcial, ela – objetividade – deve ser objeto de reflexão; deve ser superada, porém reconhecida, fechando assim o circulo dialético de tese, antítese e síntese, no qual o terceiro momento (síntese) é aquele que conserva em si não só subjetividade, mas também a experiência do mundo objetivo[33]. Adentrando os termos do pensamento hegeliano, se o sujeito (ideia) não realiza o reconhecimento do mundo como objetividade (natureza) válida, mesmo que não idêntica, e no movimento reflexivo não traz no retorno a si nada desse mundo, ele não consegue chegar ao seu terceiro estágio, o "espírito" – elemento indispensável à lógica de formação do sujeito que caminha em uma espiral em ascensão até o absoluto, no pensamento de Hegel.

Dessa forma, para Hegel, a ironia não seria um movimento dialético completo – apesar de terem procedimentos parecidos – mas uma mera negação vaidosa na qual o sujeito ficaria preso a si. Destarte, a ironia não configuraria um espírito de negação determinado, pois apresenta somente o movimento de expansão do "eu" que busca "olhar-se no espelho" e reconhece somente o "eu", sem distinguir o que é espelho e o que seria "eu". Hegel acerca da ironia diz:

> A Forma mais imediata desta negatividade da ironia é, por um lado, a vaidade de toda coisa concreta [*Sachlichen*], de toda eticidade e de tudo o que é em si mesmo pleno de conteúdo, isto é, a nulidade de tudo o que é objetivo e válido em si e para si. Se o eu permanece nesse ponto de vista, tudo para ele surge como nulo e fútil

[33] Há uma anedota sobre Hegel que explica a ideia de dialética hegeliana. Certa vez em uma reunião entre conhecidos, Hegel fora perguntado o que era afinal essa tal de dialética, Hegel por sua vez teria respondido que a dialética é o espírito de negação determinado. Talvez por isso Hegel fosse avesso à ironia romântica, que a seus olhos não apresentava lá muita determinação em seu movimento negativo.

> [*eitel*], com exceção da própria subjetividade, que por esse motivo se torna oca e vazia e ainda mais *vaidosa*.[34]

O temor de Hegel é válido sem sombra de dúvidas, tendo em vista a grande tendência ao "culto" do subjetivismo, fazendo o indivíduo enclausurar-se em si, em um movimento narcíseo em relação à efetividade mundana que é totalmente alheia ao "eu"[35], mas que mesmo assim, deve-se fazer efetividade que se permite como *lócus* de experiência de recíproco reconhecimento.

Todavia, apesar da validade da resalva hegeliana, a ironia, ao seu modo, é uma forma que busca configurar o espírito de seu tempo, como já dito; é um mecanismo que tenta representar um tipo de organização social que se fixa sobre o espírito individualista empenhado na busca pela realização de seus anseios objetivamente em um mundo que lhe é alheio. Apesar de ser uma forma problemática, no fundo já adianta aspectos que serão vistos claramente no futuro. Retomando Paulo Arantes, ele diz em chave negativa que " [...] a ironia é uma das formas fundamentais da existência malograda do intelectual alemão.[...]"[36]. Todavia, se se pensar que em um horizonte futuro, a marca da existência malograda se torna visível à sociedade como um todo; a ironia se revigora em certa medida.

Retornando à ironia na acepção schleguiana, D. C. Muecke, ao comentar o conceito, diz: "A originalidade e a força do pensamento de Schlegel residem em seu firme entendimento da vida como um processo dialético e em sua insistência em dizer que o comportamento humano é plenamente humano somente quando exibe também um dualismo

---

[34] HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética I*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 83.

[35] Uma especulação interessante é pensar a ironia, aos moldes de Schlegel, como mecanismo ainda válido na pós-modernidade, tendo em vista elementos às vezes tão esquecidos como a demarcação de limites entre "eu" e mundo que resultam na conformação do sujeito contemporâneo.

[36] ARANTES, Paulo. *Ressentimento da Dialética*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 223.

dinâmico aberto."[37] Essa ideia de "um dualismo dinâmico aberto" aponta para a capacidade do pensamento de, ao mesmo tempo, abranger em si seus contrários, uma forma de configurar polos opostos e manter-se constantemente em mutação. A ironia põe o sujeito isolado no centro do seu destino e traz à baila exatamente as contradições e falhas engendradas nesse processo, assim como sua mutabilidade e diversidade de formas.

Peter Szondi foi outro estudioso que dedicou seu tempo a pensar a ironia romântica em Schlegel, a esse respeito ele escreve:

> Le sujet de l'ironie romantique est ainsi l'homme isole, devenu son propre objet et privé par la conscience de la puissance d'agir. Il aspire à l'unité et à l'infinitude, et le monde lui apparaît fissuré et fini. Ce qu'on nomme ironie, c'est la tentative d'endurer sa situation critique par le recul et reversement. Dans une réflexion dont la puissance s'ètend de plus en plus loin, il tente de trouver un point de vue en dehors de lui et de supprimer, ao niveau de l'apparence, la scission entre son moi et le monde. La négativité de sa situation, il ne peut la dépasser par l'action dans laquelle la réconciliation du relatif et de l'absolu entrerait dans les faits; par l'anticipation de l'unité à venir en laquelle il croit, la négativité est déclarée provisoire et, par là, tout à la fois conservée et renversée.[38]

Szondi direciona o mecanismo irônico para um ponto importante que não se atém tanto ao ponto apontado como problemático por Hegel. Na leitura de Szondi, o sujeito irônico nega o mundo como possibilidade de realização subjetiva reconhecendo a fratura posta e, dessa maneira, voltar-se para sua subjetividade, porém tenta reequilibrar essa relação com uma nova

---

[37] MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 40.

[38] SZONDI, Peter. *Frédéric Schlegel et l'ironie romantique.* In: _____ **Poési et poétique de l'idéalisme allemand**. Gallimard, 1991. pp. 108-9. (*O sujeito da ironia romântica é, assim, o homem isolado, que se tornou seu próprio objeto, e privado pela consciência do poder de agir. Ele aspira à unidade e à infinitude, mas o mundo aparece-lhe fissurado e finito. O que chamamos ironia è a tentativa de suportar sua situação crítica pelo recuo e pela inversão. Numa reflexão em que o poder (a ação vigorosa) vai cada vez mais longe, ele tenta encontrar um ponto de vista fora de si mesmo e de suprimir, no nível da aparência, a cisão entre "eu" e mundo. Ele pode ultrapassar a negatividade de sua situação pela ação na qual a reconciliação do relativo e do absoluto entraria nos fatos: pela antecipação da unidade futura na qual ele crê, a negatividade é declarada como provisória, e, por isso, ao mesmo tempo conservada e invertida*. - Tradução nossa)

tentativa de objetivação e um esforço de criar um ponto de vista externo a si, pois acredita que no futuro essa separação será superada. Há, dessa forma, uma tentativa de regular a relação subjetivo/objetivo tendo em vista que, apesar de reconhecer a fratura e voltar se a si, o sujeito também se sabe limitado e separado, mas acredita que esse estado é provisório, portanto a negatividade da separação se torna gesto configurador. Importante frisar a maneira como essa difícil equação é resolvida, pois a superação vem pela crença no *devir*, ou seja, na crença da possibilidade de no futuro a fratura ser resolvida, dando à realidade presente caráter de momentâneo, que se revela como imperfeito, mas transitório.

Voltando mais particularmente ao campo do romance, e retomando o pensamento de Lukács, mais uma vez em sua *Teoria do Romance*, em que se caracteriza a dinâmica da ironia romântica como uma forma indispensável ao romance. Lukács indica que a ironia de matriz romântica também preconiza a necessidade de um auto-reconhecimento, no sentido que é forçoso o movimento do subjetivo querer-se no mundo, percebendo assim seus próprios limites, o que vai ao encontro do que Szondi aponta. Afinal, para ter o ponto de equilíbrio e alguma efetividade, o subjetivo deve buscar um modo de figuração no mundo. Assim, o indivíduo deveria realizar um segundo movimento, também irônico, ao fazer a correção necessária para que seu subjetivo volte-se novamente para a objetividade mundana. Lukács diz:

> O auto-reconhecimento, ou seja, a auto-superação da subjetividade, foi chamado de ironia pelos primeiros teóricos do romance, os estetas do primeiro Romantismo. Como constituinte formal da forma romance, significa ela uma cisão interna do sujeito normativamente criador em uma subjetividade como interioridade, que faz frente a complexos de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração, e uma subjetividade que desvela a abstração e portanto a limitação dos mundos reciprocamente alheios do sujeito e do objeto, que os compreende em seus limites, concebidos como necessidades e condicionamento de sua existência, e que, mediante esse desvelamento, ainda que mantenha intacta a dualidade do mundo, ao mesmo tempo vislumbra e configura um mundo unitário no

> condicionamento recíproco dos elementos essencialmente alheios entre si. Essa unidade, no entanto, é puramente formal; o alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados, mas apenas reconhecidos como necessários, e o sujeito desse reconhecimento é tão empírico, ou seja, tão cativo do mundo e confinado à sua interioridade, quanto aqueles que se tornaram os seus objetos. Isso retira da ironia toda a superioridade fria e abstrata que reduziria a forma objetiva a uma forma subjetiva, à sátira, e a totalidade a um aspecto, já que obriga o sujeito contemplador e criador a aplicar em si próprio o seu conhecimento do mundo, a tomar a si mesmo, e assim também a suas criaturas, como livre objeto da livre ironia – em suma, a transformar-se num sujeito puramente receptivo, prescrito normativamente para a grande épica. Essa ironia é a autocorreção da fragmentariedade: as relações inadequadas podem transformar-se numa ciranda fantástica e bem-ordenada de mal-entendidos e desencontros mútuos, na qual tudo é visto sob vários prismas: como isolado e vinculado, como suporte do valor e como nulidade, como abstração abstrata e como concretíssima vida própria, como estiolamento e como floração, como sofrimento infligido e como sofrimento sentido.[39]

Aqui está, de certo modo, o caminho que leva a ironia fugir da vaidade nula, pois a ironia ironiza também o sujeito irônico. Mais à frente Lukács retoma o tema:

> A composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada. As relações que mantêm a coesão dos componentes abstratos são, em pureza abstrata, formais: eis por que o princípio unificador último tem de ser a ética da subjetividade criadora que se torna nítida no conteúdo. Mas como esta tem de superar-se a si própria, a fim de que se realize a objetividade normativa do criador épico, e como nunca ela é capaz de penetrar inteiramente os objetos de sua configuração, nem portanto de despojar-se completamente de sua subjetividade e aparecer como o sentido imanente do mundo objetivo, ela própria necessita de uma nova autocorreção ética, mais uma vez determinada pelo conteúdo, a fim de alcançar o tato criador de equilíbrio. Essa interação entre dois complexos éticos, a sua dualidade no formar e a sua unidade na figuração, é o conteúdo da ironia, a intenção normativa do romance, condenada, pela estrutura de seus dados, a uma extrema complexidade.[40]

Grosso modo, as palavras de Lukács indicam o caráter configurador que a ironia exerce no âmbito do romance, pois é ela que estabelece o nexo entre as partes, ela é o gesto

[39] LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000. pp.74-5.

[40] Ibidem. p. 85.

configurador; como dito na seção anterior, o romance é a forma da virilidade madura, e a ironia é o mecanismo que possibilita esse gesto, pois incorpora a imperfeição em sua forma e impõe ao sujeito a resignação de aceitar essa imperfeição, sua e do mundo, acreditando em sua superação futura.

O sujeito moderno vive em um terreno extremamente movediço, feito de negações constantes, no qual a inadequação entre desejos e as possibilidades de efetivação desses são constantemente trazidas à tona. A ironia seria uma possibilidade de equalização, por meio de uma dinâmica instável, desse conteúdo essencialmente moderno; em resumo, um mecanismo formal que conformaria uma matéria volátil por meio de um jogo instável. Nas palavras da estudiosa Arlenice Almeida da Silva sobre o conceito de ironia na "Teoria do Romance":

> 'A ironia é a objetividade do romance', diz ele [Lukács]; ela não é mais indício de uma ausência de formalização, mas a configuração que possibilita ao romance ser a forma representativa de uma época inessencial e vazia, e de uma subjetividade que foi aos seus limites, efetivando a 'mais alta liberdade possível num mundo sem deus.'(LUKÁCS, 2000, p. 96) A descontinuidade da forma, central na ironia, corresponde agora a esse 'hiato entre interioridade e aventura'[...], mas que o impulso demoníaco não cessa de almejá-lo.[41]

O campo no qual nasce o sujeito moderno, apesar de não se revelar o mais firme para seu caminhar, se revela uma seara fértil para a exposição das tensões que o envolvem e, por meio do romance, mesmo que dissonante e precária encontra uma forma configurativa. Assim, o romance evoluirá, como forma movida pelo impulso demoníaco de sempre querer dizer "lar" para o mundo que o cerca, mas que ao fazê-lo percebe que as palavras, assim como as coisas, já não correspondem ao próprio nome. Pois o movimento irônico, essencial no

[41] SILVA. Arlenice Almeida da. *Evolução do conceito de ironia romântica na obra do jovem Lukács*. In: **Cadernos do Filosofia Alemã nº 9**. São Paulo: Departamento de Filosofia – FFLCH-USP, p. 68, 2007.

Romantismo, revela que o mundo não é mais casa, que o sujeito já não é mais uno e ensina que o romance é forma essencialmente contraditória.

2.3 O romance "completo", o romance "incompleto"

Como dito anteriormente, o solo movediço sobre o qual a sociedade se fixou após as revoluções do século XVIII apresentou simultaneamente aos indivíduos a maior liberdade de expressarem sua subjetividade, sem lhes determinar caminhos a percorrer, da mesma maneira que lhes tirou o sentimento de pertencimento ao mundo do *ethos* clássico, lançando o sujeito em uma busca pela superação do "hiato" entre interioridade e objetividade. Esse movimento, também como já apontado, repete-se no âmbito da arte, aqui precisamente no campo do romance, cujo espírito criativo teve mais espaço para aflorar os aspectos mais originais e particulares do individualismo nascente, destituindo padrões até então seguidos; mas, por sua vez, arte teve que "se contorcer" para configurar essa liberdade de maneira formal, fazendo do romance uma forma que guarda em si contradições estruturais que o tornam uma forma problemática. Visto que deve configurar uma vida desprovida de sentido devolvendo a ela alguma unidade.

Caminhando em direção a esse horizonte, o romance viu o passar de alguns "modelos", algumas formas que de certo modo proporcionaram mudanças de alguns aspectos compositivos na forma romance, mas em todas essas formas romanescas, a ideia da "reconciliação" entre sujeito e mundo, assim como o desejo compositivo que faz o romance ser uma forma que configura a realidade está presente. Em geral, os "movimentos" literários

Romantismo, Realismo e por fim Modernismo, incluindo as derivações e particularidades regionais de todos esses momentos, reorientaram alguns aspectos na forma mimética do romance de acordo com seu tempo. Todavia, a base, o lastro histórico continuou ser o mesmo que ganhou corpo no romantismo, como já apontado, o indivíduo e sua tentativa de síntese, a vida cotidiana e suas dinâmicas que com o tempo revelaram a burocracia da vida burguesa que se instaurava.

A título de recapitulação e delimitação de algumas dinâmicas da forma romance ao longo dos séculos, pode-se falar de uma "juventude" do romance em seu período de ascensão romântica, no qual se observa romances que narravam aventuras e embates dos indivíduos contra o mundo que os desafia, momento esse em que se pode verificar um caráter mais "positivo" do romance; no sentido que o romance, tecido no período romântico, apresentava um ímpeto mais firme, tanto na configuração de seus personagens, como na capacidade de configuração formal de suas histórias. Visto que movidos pela crença que o mundo poderia ser "uma casa" e tornar-se um lugar aprazível ao caráter subjetivo, o indivíduo tende a empreender sua busca a vida almejada, afinal, acredita em uma vitória futura.

Livros como "Os noivos" do italiano Alessandro Manzoni, e até mesmo "Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister" de Goethe, seriam exemplos desses romances com uma força positiva em sua configuração. Ambos terão em seu centro a história de indivíduos que enfrentam os obstáculos mundanos, sofrem com eles, mas ao final vislumbram um término de certo modo "esperançoso", a despeito das ajudas externas para a realização de seus objetivos. Há também romances nos quais se pode determinar como gesto positivo a "rebelião" do sujeito perante o mundo que não mais lhe apraz. Gestos assim são vistos em livros como "Os Sofrimentos do Jovem Werther" mais uma vez de Goethe, ou até mesmo em "O vermelho e o negro" de Stendhal, cujos personagens centrais têm finais trágicos, mas apresentam vontade

de enfrentamento contra o destino que lhes fora apresentado. Em todos os casos, identifica-se personagens que têm aspirações pretensiosas (guardadas as diferentes situações); a marca desses romances seria o enfrentamento.

O Realismo, por sua vez, incorpora um caráter mais objetivo, crítico e científico, na tentativa de fugir do subjetivismo recorrente daquele romance cunhado no Romantismo. Os romances do Realismo apresentam um traço mais firme naquilo que tange sua objetividade narrativa, ganham tons de crítica à sociedade burguesa e as formas que a regem, assim como realiza uma crítica ao *ethos* idealista do Romantismo. Seus personagens já se encontram imersos em um cotidiano sem muito idealismo, já com tons de frustração aparente. A rebelião contra o mundo alheio ao subjetivo se torna uma melancolia com a vida cotidiana, os atos de enfrentamento se tornam menos firmes. Basta a recordação do livro *Educação Sentimental* de Flaubert, no qual, ao final da história, o "grande" ato do protagonista foi entregar algumas flores a uma velha prostituta. Todavia, apesar de negar a idealização dos romances produzidos até então pelo movimento romântico, assim como a despeito de apresentarem um gesto mais melancólico em relação à vida, os romances realistas se mantém fieis à matriz do romance como forma, visto que tentam dar contornos a suas narrativas de uma maneira coerente e coesa, tentam se manter rentes ao chão, sem falsear ou idealizar a realidade que os cerca. Em seu famoso ensaio sobre o romance e o século XIX, Franco Moretti se atenta à seriedade que perpassa o romance nesse período. Ele inicia seu ensaio com as seguintes palavras:

> Falarei aqui de discurso indireto livre, de estilo analítico e dos "preenchimentos" [*riempitivi*] romanescos (que são os episódios em que não ocorre algo relevante, e de que, terminada a leitura, mal se recorda). Coisas técnicas, que à primeira vista não prometem muito, mas coisas em cujo labor subterrâneo depois tomam forma alguns grandes valores do século XIX: a impessoalidade, a precisão, a conduta de vida

> regular e metódica, certo distanciamento emotivo, em uma palavra (uma palavra que sempre voltará), a "seriedade".[...][42]

Esse caráter "sério" do romance se acentua no século XIX, como aponta Moretti, pois mais do que nunca o romance queria ser coerente, reto e certeiro, fugindo assim do prisma subjetivo e procurando descrever o mundo em seus nuances reais, os detalhes revelam muito, muito do cotidiano de uma vida burocrática cujos objetos já anunciavam a que mundo pertenciam. Um mundo já destituído de viço e talvez da verve revolucionária de outrora. As histórias narradas, ou melhor, descritas, apontam mais diretamente para a problemática existente no cerne da vida, no centro do romance. A busca da superação da fissura nesse momento não parece só resignada, mas de certa maneira manifesta: frustrada.

Passado o maior ímpeto realista de configurar o romance como uma forma que descreve a vida de um ponto externo e por isso consegue configurá-la criticamente, pode-se dizer que o romance se vê como uma forma que necessita fitar-se e reinventar-se no século XX, pois as formas até então praticadas ganham tons de esgotamento. Aquele romance de conteúdo revolto visto no Romantismo, cuja verve subjetiva se revelava ao mundo, assim como aquele romance formalmente pretensioso em seu olhar crítico do Realismo, ao querer se distanciar do conteúdo descrito e que já revela algo melancólico em seu conteúdo; parece notar que configurar os elementos da vida, seu conteúdo contraditório em uma forma pretensamente "completa", que acredita em si como unidade representativa, não só cria um todo contraditoriamente dissonante, mas talvez comece a falsear a dissonância por uma aposta "cega" em uma unidade abstrata, a unidade de um futuro que nunca chega. Dessa forma, o romance aparenta devolver a suas histórias um fio condutor, um sentido, mas revela construir

[42] MORETTI, Franco. *O século sério*. In: **A cultura do romance.** MORETTI, F. (Org.) trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 823.

uma fantasmagoria completa que demonstra “ignorar” a dinâmica real da vida no trânsito dos séculos XIX e XX.

Eis que se começa a delimitar o romance tido como moderno, que será aquele romance que se voltará para si próprio e buscará de certo modo rever suas raízes ou até mesmo negá-las em alguma medida, pois devolver a essencialidade à vida se revela um trabalho similar ao de Sísifo. O romance que, a princípio, entra em cena para contar histórias de indivíduos, erigindo-os a um posto digno de heróis clássicos potentes (mesmo que resignados), que posteriormente busca na objetividade crítica uma maneira de operar um ajuste perante a idealização romântica, trazendo à tona o lado “real” da vida social; encontra-se em vias de ter consigo um embate acerca de sua validade como forma de representação. Visto que aquela reintegração entre subjetivo e vida objetiva, vislumbrada pelo romance, revelou-se malograda, pois, apesar de conformar uma forma representativa das dinâmicas sociais de seu período, o romance parece se desgastar, falsear a vida que procura configurar e representar. Todo conteúdo contado, por mais não-idealizado e objetivo que seja, ainda tem em si a tendência a uma visão parcial, limitada pelo foco narrativo, por uma temporalidade que foge ao tempo real, mais do que isso, uma voracidade de totalidade que, ao invés de unificar o homem ao mundo e a si mesmo, constrói um simulacro que falseia no âmbito formal a cisão eu/mundo. O homem mais do que nunca está apartado do mundo e de si em alguma medida no início do século XX. O romance, por sua vez, parece pisar em falso no seu modo mimético.

Foi pensando a respeito da conjuntura do romance do início do século XX, em relação às raízes do romance e aquilo que o move, que o filósofo Theodor Adorno disse: “Se o romance quiser permanecer fiel a sua herança realista e dizer como realmente as coisas são,

então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo."[43]

Adorno direciona seu olhar para um problema que afeta o romance no trânsito do século XIX para o século XX, através de uma contradição. O romance só se manterá fiel a sua matriz realista (que procura configurar a realidade) se deixar a pretensão da mera descrição (que se revela como mero simulacro), e se abandonar a crença idealista que norteava os romances do século XVIII, que projetavam no devir a possibilidade de vida com algum vínculo orgânico. Em outras palavras, o romance só se manterá romance se não mais o for em sua forma tradicional, fechada e portadora de uma pseudototalidade.

A torção realizada pelo filósofo faz jus à torção realizada pelo romance do começo do século XX, pois esse passa por um processo de mudança radical em sua raiz formal. O cenário da virada do século opera um novo movimento na forma romance, pois, de certo modo, a síntese outrora positiva, que reequilibrava a fratura sujeito/mundo, que permitia ao romance configurar-se pela busca e pela crença na reunificação – mesmo que frustrada – se inverte. O romance moderno apresenta uma síntese que, de certo modo, tende mais à negatividade, pois esse movimento de busca constante por um horizonte que nunca chega, somado à experiência do início do século XX; que se tornou tão precária pela dinamização, opulência de acontecimentos e demandas da vida moderna; leva o sujeito a um movimento de fragmentação mais agudo. Não encontrando um centro firme para se prender e desconfiando das estruturas ditas sólidas, o sujeito da virada do século XIX para o XX se vê longe de uma reconciliação, pois toda reunificação ou esperança nela, mesmo que abstrata, soa como falsa em um mundo estilhaçado.

---

[43] ADORNO, Theodor. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. p. 57.

Perante esse cenário surgirá uma nova forma de romance, que apresenta como um dos primeiros movimentos a ser realizado o "desmonte" de sua forma mais tradicional, pois o romance, nesse momento, não mais se detém em narrar a vida de um sujeito ou descrever uma série de fatos em uma sequência completa e totalmente linear, ele deve ir além disso para dizer alguma verdade. O crítico italiano Giacomo Debenedetti descreve essa mudança nas diretrizes do romance nos seguintes termos:

> (...) Il romanzo (...) tra i generi letterari è sempre stato quello che, per vocazione e quase per definizione, a adempiuto un compito di servizio pubblico. Mettere il lettore in stato di insicurezza era venir meno a quel compito. Il lettore reagiva, proiettando l'insicurezza da lui provata, su quei romanzi che glie la provocavano: li accusava di essere loro gli insicuri, cioè difettosi esteticamente, informi, difformi, anomali, privi di quella solida ed evidente struttura, per cui il romanzo sarebbe e dovrebbe essere, anche se non se l'è mai dichiarato, il legittimo erede del discorso, come è regolamentato dalle precettistiche della rettorica tradizionale, con tanto di << principio, mezzo e fine >>. Li accusava inoltre di essere oscuri, quanto quella poesia che da un pezzo lui. Il lettore borghese, aveva accantonata come indecifrabile[44].

Debenedetti focaliza a relação de segurança que o leitor tinha no romance praticado até o inicio do século XX, com personagens de contornos palpáveis, uma temporalidade linear e, pode-se dizer, uma forma bem acabada; o leitor não tinha grandes mudanças além das promovidas pelo enredo tradicional. No entanto, o romance que desponta muda essa dinâmica com uma forma insegura, com personagens não tão delimitáveis e com uma temporalidade que foge à continuidade linear tradicional. O romance pisa em falso e faz com que o leitor também "manqueje" consigo. Parafraseando outro crítico italiano, Afonso Berardinelli, há dois pontos nos quais o romance "moderno" se diferencia do praticado até o século XIX: a desorganização na sequência lógica dos fatos e, *grosso modo*, os personagens do romance

[44] DEBENEDETTI, Giacomo. *Italo Svevo*. In: **Il romanzo del novecento**. Milano: Garzanti editore, 4ª ed., 1983. p. 530.

moderno são mais intangíveis que os até então conhecidos[45]. Em resumo, tanto enredo e personagens são formas que tendem a serem mais elípticas, difíceis de serem apreendidas, acusando o estiolar dos mecanismos que regem a vida. Esses elementos podem ser elevados a um grau maior, o próprio romance como forma se tornou algo relativamente intangível devido sua conformação "angulosa". Anatol Rosenfeld em seu ensaio "Reflexões sobre o romance moderno" profere as seguintes palavras sobre esse aspecto da arte moderna em geral (e consequentemente ao romance moderno):

> [...] A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance [*moderno*] decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das "aparências", isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. Revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e filosofia. Duvidando da posição absoluta da "consciência central", ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente.
>
> O fundamento novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte. A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos.[46]

É nesse ambiente que se pode notar a "reaparição" da ironia, que ainda apresenta um vínculo com seu aspecto configurador de conformar o romance e, em certa medida, ainda tenta reabilitar uma correspondência expressiva do subjetivo que não encontrou eco no

---

[45] BERARDINELLI, Afonso. *O problema do personagem na narrativa do século XX*. In: **Não incentivem o romance.** WATAGHING, L. (Org.). Trad. Doris Cavallari, Francisco Degani e Patricia de Cia. São Paulo: Nova Alexandria/Humanitas Editorial, 2007.

[46] ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: _____ **Texto/Contexto I**. São Paulo, Perspectiva, 2013, 3ª reimpressão. da 5. Ed. De 1996. p. 81.

mundo. Porém, a ironia aqui se assenta sobre um polo ainda mais negativo, no sentido de negar o próprio equilíbrio transitório criado por ela como observado por Lukács, que, de certo modo, ganha tons de representação "completa". Em outras palavras, a ironia moderna tende a revelar a falsa completude que levou ao *status* de totalidade da forma romanesca mesmo que precária, mas que agora se configura como falsa aparência tomada como verdade. Nesse sentido o crítico Wladimir Krysinski retoma alguns aspectos da ironia:

> Il carattere rappresentativo dell'ironia dipende dal fatto che nel romanzo, non potendo l'ironia soddisfarsi unicamente della moltiplicazione del tropo, della figura di pensiero a livello frastico, essa si traveste da rappresentazione. La rappresentazione ironica mira dunque a uno scopo preciso, cioè al deprezzamento, alla svalutazione del reale colto da questa rappresentazione dissimulante.[47]

Essa depreciação do real, através do espaço de representação do romance que se identifica como dissimulado, cria uma dialética negativa cujo romance em si se ironiza como forma representativa. Krysinski continua:

> Reputo che una delle forme specifiche dell'ironia nel romanzo moderno derivi da una manipolazione intertestuale del romanzo in quanto genere, discorso e testo. Chiamo questa manipolazione simulatio intertestualis dialectica, nella misura in cui essa implica dei giudizi ironici e dialettici espliciti o impliciti sul romanzo in quanto tale. Tali giudizi sono generati dai contrasti delle diverse struture del romanzo. A loro volta, queste stesse strutture in conflitto si costituiscono quali processi interromanzeschi. Essi consistono nel collocare intertestualmente, ma in posizione polemica, delle strutture formali e tematiche allo scopo di relativizzare e di sovvertire la forma attuale del romanzo. Accade allora che la funzione ironica e dialettica dell'intertestualità riveli lo stato delle cose del romanzo, delle strutture interrelazionali. Si tratta di una specie di inadeguatezza momentanea del romanzo a esprimere pienamente la complessità tanto testuale quanto tematica. Il romanzo si

[47] KRYSINSKI, Wladimir. *L'ironia*. In: _____ **Il romanzo e la modernità**. Trad. Massimiliano Manganelli. Roma: Armando Editore, 2003. p. 269.

> auto-ironizza, nella misura in cui mette a nudo la relazione de costrizione tra il carattere sociale e quello soggetivo del narratore, nonché tra la forma del narrato e il contenuto semantico.[48]

É nesse terreno ambíguo que se funda o romance moderno, uma forma representativa que se volta contra si revelando suas próprias limitações e, mais do que isso, colocando-as no centro de sua composição. A ironia, que era reconhecimento da impossibilidade de síntese e para reequilibrar os dados opostos realizava uma síntese abstrata (única possível), reconhece essa impossibilidade como tal e realiza agora uma síntese negativa, no sentido de que põe em evidência novamente a limitação formal que o romance falseia como totalidade e se apropria desse movimento como movimento compositivo, negativamente compositivo ao apontar para a fragmentação do romance.

O gênero romance se reestrutura a partir de si, a forma até então conhecida perde sua validade efetiva, pois o mundo não é mais configurado nela como verdadeiramente é, e por isso tem que se reinventar para voltar a representar aquilo que quer mostrar: a realidade. Mas se a realidade é composta de sujeitos problemáticos, fragmentados por um processo de não reconhecimento no mundo, que por sua vez também se revela múltiplo e de difícil apreensão, como representá-la? De qual mecanismo mimético valer-se? Afinal, realizar uma obra com qualquer desejo de completude em um período de estilhaços seria mentiroso. Assim, o romance traz para dentro de seu coração o elemento que já era essencial a sua existência e faz com que ele opere um curto circuito. A ironia se apresenta, mais uma vez, como aquilo que reaproximará o romance de sua raiz, ao desmontar de dentro para fora as categorias que fizeram o romance se distanciar de seu centro motor, a mimese da realidade. Vladimir Jankélévitch em seu livro "L'ironie ou la bonne conscience" comenta a certo momento: La

[48] Ibidem. pp. 271-272.

vraie liberté n'est donc autre chose que la conscience de la necessité [...]”[49]. A sua maneira, o romance no início do século XX desempenha esse exercício de “consciência da necessidade” que deságua em uma liberdade formal que o livra das amarras do falso. Em outras palavras, o romance chega à consciência que o todo é o nada, mas que contraditoriamente, ou mais uma vez ironicamente, que o nada é o todo.

[49] JANKÉLÉVITCH. Vladimir. *L’ironie ou la bonne conscience*. França: Universitaires de France, 1950. p. 20. (*A verdadeira liberdade não é nada mais do que a consciência da necessidade [...]* - Tradução Nossa**)**

Capítulo 3: *Coscienza di Zeno,* ironia em formas

- Scriva ! scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero.

La coscienza di Zeno (Italo Svevo)

3.1 Dando o tom

Analisar as dinâmicas irônicas que compõem o terceiro romance sveviano é algo que se pode organizar em três estratos mais gerais, sendo que cada qual demonstra o quanto a obra funciona como um mecanismo irônico em seu todo, que parte de uma tentativa de configuração e deságua na negação dessa tentativa. Essa organização de análise serve como modo didático de abordagem, porém é importante ressaltar que a obra se estabelece obviamente como um todo e, logo, os campos aqui estabelecidos se entrecortam e consubstanciam.

Tendo em mente essa lógica organizacional, pode-se tomar como ponto de partida uma análise sobre os dois capítulos iniciais – *Prefazione, Preambolo* – da obra, pois neles se revelam elementos essenciais para a economia do romance, é nesses dois capítulos que se verifica o caminho a ser percorrido adiante, neles já se nota os movimentos futuros a serem realizados.

Após essa análise inicial, pode-se adentrar a análise propriamente dita e descrita acima; que primeiro se detém sobre os aspectos ligados ao campo das ações da personagem principal.

Sendo que essas ações se caracterizam como essencialmente irônicas, tendo-se em vista que cada ato da personagem principal se realiza acompanhado de sua negação, de seu par oposto. As ações de Zeno revelam a mais marcante característica da personagem: a inaptidão para realizá-las. Todavia, ao fim do percurso, percebe-se que a inaptidão do narrador-protagonista revela algo maior, uma doença que tem um vínculo estreito com a vida.

O segundo estrato a ser analisado seria o âmbito discursivo do romance, que se imiscui ao âmbito das ações ao ter como enunciador a personagem principal do romance; assim, pode-se observar como o próprio discurso corrobora e constitui parte do jogo irônico da obra. Já que se torna patente que o campo do discurso também se conforma como um ponto problemático, no qual a dissonância surge como elemento essencial, haja vista que há a nítida percepção que há um hiato entre o que o narrador enuncia e sua efetividade como discurso objetivo fidedigno. O que reforça a tendência indicada nas ações da personagem e, também, reforça a ideia de ironia, pois somados fatores internos, o discurso do romance também se faz irônico, ou seja, se afirma como tentativa de expressão objetiva, mas ao mesmo tempo se desconstrói como tal a partir de si mesmo.

Finalmente pode se observar um terceiro nível que coaduna em si os anteriores; esse seria o nível formal do romance, ou seja, o nível em que o romance se consubstancia e se estabelece como organismo romanesco. Mais uma vez, a perspectiva irônica surge como um aspecto central, pois observados os fatores anteriores, a própria forma do romance se estabelece como um mecanismo irônico, visto que ações e discurso compõem uma obra que realiza um movimento contraditório, pois apesar de demonstrar o desejo de constituir-se como obra coesa que se imposta como narrativa completa, capaz de reestabelecer a conformidade na vida do narrador; o romance falseia todas as instâncias que corroboram para esse *status*. Todavia, é nesse movimento de autonegação formal – movimento esse, irônico – no qual a

obra revela suas deformidades, que o romance ironicamente se conforma, se faz um todo, todo negativamente conformado. Novamente, pode-se notar a presença de um movimento irônico que demonstra as falhas e limitações da obra em si, mas que, em última instância, devolve ao romance seu *status* de romance, apesar de destituí-lo totalmente desse *status* por meio de uma articulação de seus termos via um polo negativo.

Realizados todos esses movimentos, tem-se diante dos olhos de maneira mais clara a composição mais elaborada de Svevo, sua "peça" mais moderna, mais bem acabada formalmente apesar de "cacofônica".

3.2 "Fio da meada"

Um importante elemento para o entendimento de um romance muitas vezes é seu capítulo de abertura, nele o leitor já se depara como o percurso que o romance percorrerá. É nos capítulos de abertura que os grandes romances dão a chave para os enigmas a serem decifrados durante a história.

O *incipit* é o espaço no qual são dadas as primeiras pistas para o entendimento do texto, é nas palavras dos capítulos iniciais que se encontra a "poética" do romance. Nas palavras do crítico Andrea Del Lungo, em seu livro *L'incipit romanesque*: "L'incipit représente le seuil déterminant vers l'intérieur, le lieu d'apparition d'une parole que sera, justement, celle du

texte."[50] Mais adiante, o crítico continua: "L' incipit constitue ainsi le point d'entrée dans l'univers romanesque, un seuil ouvert sur un territoire imaginaire et ignoré du lecteur, qui ne peut que chercher dans le début les repères nécessaires à sa propre exploration."[51]

No caso de *La coscienza di Zeno* pode-se tomar os dois primeiros capítulos como portas de entrada para o texto. Eles dão início àquilo que está por vir, já deixam o leitor de sobreaviso perante as armadilhas do texto e, de certo modo, como espelhos, apontam para as deformidades da imagem que refletem.

O primeiro capítulo apresenta de início uma peculiaridade, pois serve de "pré-moldura" para o restante da história; nele, há algo particular, o fato dele ser escrito por uma terceira pessoa. Relembrando a história narrada no livro: Zeno (narrador-protagonista) narra suas memórias estimulado por seu psicanalista, que indica esse exercício de escrita como tratamento à doença que afeta Zeno. De acordo com o psicanalista, isso o ajudaria a superar sua doença da inaptidão. Dito isso, o curioso do prefácio é que ele é escrito pelo psicanalista, "Dottor S.", uma voz externa à narrativa principal, que faz ponderações sobre aquilo que será lido.

O ponto inicial a ser abordado é o fato do psicanalista se desculpar por ter induzido o paciente a escrever suas memórias. Aqui já se tem um elemento relevante ao romance: ele se apresenta como um tratamento psicanalítico de viés freudiano, ou seja, o princípio sobre o

---

[50] LUNGO, Andrea Del. *L'incipit romanesque*. Paris: Éditions du Seuil, 2003. p. 32. (*o "incipit" é o limiar determinante em direção ao interior, o lugar de aparição do discurso que será, justamente, o do texto* – Tradução nossa).

[51] Ibidem. p. 33. (*O "incipit" constitui assim o ponto de entrada no universo romanesco, um limiar aberto sobre um território imaginário e desconhecido do leitor, que pode apenas procurar no início as referências necessárias à sua própria exploração* – Tradução nossa).

qual se funda a narrativa é um método terapêutico que buscará entender os sintomas apresentados pelo paciente em sua narrativa e, assim, procurar restabelecer a "saúde" do doente. Os mecanismos de tratamento seguem os da "clínica freudiana": a rememoração, a verbalização e a simbolização; algo bem diverso no que tange a composição de um texto literário. Vê-se assim um primeiro índice de desconstrução da ideia de romance, pois se tem como princípio compositivo da obra um elemento estranho aos princípios poéticos mais tradicionais, um elemento de cunho científico introduzido como mecanismo artístico de construção textual, uma análise de base freudiana.

Dito isso, pode-se salientar outros aspectos não menos importantes do curto prefácio; mais dois elementos saltam aos olhos do leitor. O primeiro seria a declaração do "Dottor S." que está publicando os escritos de seu paciente por vingança, pois seu paciente havia abandonado o tratamento quando a cura parecia perto. "Dottor S." ainda faz uma chantagem, "Sappia però ch'io sono pronto di dividere con lui i lauti onorarii che ricaverò da questa pubblicazione a patto egli riprenda la cura."[52]

Tais declarações acabam por mudar a perspectiva inicial criada e esperada por uma voz externa, de certa maneira o distanciamento do olhar "científico" esperado a partir da visão do psicanalista se desfaz com tais declarações, colocando dessa maneira o discurso encontrado na "moldura" do romance sob o olhar desconfiado do leitor, que se encontra em meio ao jogo de objetividade e subjetividade do discurso do enunciador. Assim, delineia-se um primeiro núcleo contraditório (e por que não irônico?), tendo-se em vista que o discurso que deveria se apresentar como distanciado (por ser externo e por ter uma pretensão científica/analítica) se mostra envolvido emocionalmente no discurso.

[52] SVEVO, Italo. *La coscienza di Zeno e 'continuazioni'*; 19ª Ed. Torino: Casa editrice Einaudi, 2013, p. 5 – Trad. brasileira p. 11.

Acrescido a isso, há um segundo elemento que aumenta a tensão irônica do prefácio; "Dottor S." diz ao fim de seu prefácio sobre os escritos de Zeno: "Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha quí accumulate!"[53] O psicanalista que encarna em si já um espírito contraditório ao publicar as memórias de Zeno por vingança, apesar de seu suposto distanciamento, anuncia algo essencial à narrativa, direcionando também o olhar já desconfiado do leitor para o também caráter contraditório na narrativa que se iniciará, pois aponta que essa se faz de verdades e mentiras enunciadas por Zeno.

Vê-se, dessa maneira, construído um ambiente extremamente sinuoso para o leitor já nos primeiros três parágrafos do texto, visto que o discurso inicial do romance se caracteriza como um jogo, no qual o enunciador desconstrói o discurso do narrador-protagonista que o leitor entrará em contato, indicando que esse é permeado por verdades e mentiras, porém deixa marcas que seu próprio discurso também é passível de desconfiança, inclusive em relação ao seu juízo perante seu paciente.

É nesse ambiente que se adentra o romance e se tem contato com as primeiras palavras do narrador-protagonista Zeno. Apesar de já superada a moldura do prefácio, o preâmbulo se faz não menos importante para entender o que virá no decorrer do romance, ele funciona como uma segunda moldura e já nas primeiras palavras se mostra o tom do discurso de Zeno: "Vedere la mia infanzia? Piú di dieci lustri me ne separano e i miei occhi presbiti forse potrebbero arrivarci se la luce che ancora ne riverbera non fosse tagliata da ostacoli d'ogni genere, vere alte montagne: i miei anni e qualche mia ora."[54]

[53] Ibidem, p. 5 – Trad. brasileira, p. 11.

[54] Ibidem, p. 6 – Trad. brasileira, p. 13.

Já nesse pequeno trecho se nota um primeiro aspecto relevante ao romance, a dificuldade do narrador-protagonista de acessar os fatos passados de sua vida, dificuldade essa materializada em algumas alegorias, que vão do distúrbio da visão – presbiopia, que dificulta a visão próxima – até as montanhas que se materializam e impedem que ele lance uma luz que ilumine sua já longínqua infância. Já nas primeiras palavras enunciadas pelo narrador, o leitor tem a noção que aquilo que será rememorado e narrado não é tão claro para a visão do próprio Zeno.

Dando continuidade ao mapeamento das dinâmicas iniciais da narrativa. No segundo parágrafo do preâmbulo, o narrador-protagonista diz:

> Il dottore mi raccomandò di non ostinarmi a guardare tanto lontano. Anche le cose recenti sono preziose per essi e sopra tutto le immaginazioni e i sogni della notte prima. Ma un po' d'ordine pur dovrebb'esserci e per poter cominciare *ab ovo*, appena abbandonato il dottore che di questi giorni e per lungo lascia Trieste, solo per facilitargli il compito, comperai e lessi un trattato di psico-analisi. Non è difficile d'intenderlo, ma molto noioso.[55]

Dois outros elementos se revelam nessa passagem, o desejo de Zeno estabelecer uma ordem (*ab ovo*) em sua tentativa de recuperar as memórias vividas, que pode ser interpretada como a vontade de restabelecer um discurso coerente e claro e, somado a isso, o ímpeto de entender os processos que lhe afetam, figurado aqui com sua atitude de estudar um manual de psicanálise. Ambos esses aspectos – vontade de estabelecer um fio condutor claro e compreender os processos de sua doença, assim como de seu tratamento – são importantes porque são a força motriz do personagem que, entretanto, esbarra na dificuldade da

[55] Ibidem, p. 6 – Trad. brasileira, p. 13.

personagem “dominar” plenamente suas ações. Zeno, ao descrever o esforço de pôr no papel suas lembranças e ideias, diz:

> Dopo il pranzato, sdraiato comodamente su una poltrona Clup, ho la matita e um pezzo di carta in mano. La mia fronte è spianata perché dalla mia mente eliminai ogni sforzo. Il mio pensiero mi appare isolato da me. Io lo vedo. S’alza, s’abbassa... ma è la sua sola attività. Per ricordargli ch’esso è il pensiero e che sarebbe suo compito di manifestarsi, afferro la matita. Ecco che la mia fronte si corruga perché ogni parola è composta di tante lettere e il presente imperioso risorge ed offusca il passato.[56]

Esse embate entre vontade e a dificuldade apontada anteriormente de acessar e reconfigurar sua história, suas ideias, estabelece mais uma contradição, que seria entre o desejo de realização prática e sua não materialização plena, o que caracteriza o núcleo da doença de Zeno, a inaptidão. Por fim, essa contradição deságua em um outro elemento que se destaca na leitura do preâmbulo, a dificuldade por parte do narrador-protagonista em codificar as imagens que surgem em sua mente. Zeno diz ao ver a imagem de uma locomotiva: “una locomotiva che sbuffa su una salita trascinando delle innumerevoli vetture; chissà donde venga e dove vada e perché sia ora capitata qui!” [57]

Tal locomotiva, cuja presença não tem sentido aparente para Zeno, de certo modo pode ser interpretada como uma possível alegoria resultante dos elementos anteriores, sua dificuldade de rememorar o passado, assim como sua também dificuldade, apesar do esforço quase paralisante, de reconstruir suas lembranças passadas. Todos esses elementos ganham forma na imagem alegórica da locomotiva que se move com dificuldade arrastando muitos vagões.

[56] Ibidem, p. 6 – Trad. brasileira, p. 13.

[57] Ibidem, p. 7 – Trad. brasileira, p. 14.

Dito isso, é válido apontar que Zeno, em seu preâmbulo, completa um ciclo, o ciclo do tratamento psicanalítico. Zeno estabelece aqui os passos do processo de tratamento clínico freudiano em seus dispositivos de subjetivação, ou reconhecimento. Todavia, Zeno apresenta esse percurso revelando os seus problemas, pois relata a dificuldade em rememorar seu passado devido aos obstáculos que se erguem entre o hoje e o ontem; assim como revela a dificuldade da verbalização dos pensamentos, que agem como uma categoria autônoma à realidade e que de certo modo não se manifestam totalmente em sua forma objetiva na escrita. Por fim, o estranhamento que os símbolos que se apresentam a ele, ou seja, Zeno já no preâmbulo põe às claras os obstáculos que surgem no percurso do tratamento, e logo, põe em dúvida a sua própria validade.

Observados todos esses elementos dos dois capítulos iniciais (o prefácio escrito pelo psicanalista e o preâmbulo escrito pelo narrador-protagonista), obtém-se os elementos que cifram e regem o romance. Como em uma sala de espelhos cujos reflexos distorcem um ao outro, se autodesconstroem, visto que o psicanalista aponta as falhas do discurso de Zeno e esse aponta as falhas do tratamento posto pelo psicanalista. Os dois capítulos iniciais mimetizam a dinâmica de todo o romance, no qual toda ação, todo enunciado, toda forma não virá à vista do leitor em sua forma plena se não olhada junto a sua negação, junto ao movimento irônico que revela os pontos cegos, as falhas, as imperfeições do romance que revelam sua verdadeira face.

Esses elementos encontrados aqui serão retomados, reiterados durante todo o livro a partir de novas imagens, novas alegorias. O aspecto da dificuldade de concretizar objetivamente os desejos e vontades, prefigurado no preâmbulo com a dificuldade de verbalização gráfica, será o mote das ações do narrador-personagem. Assim como a ideia de desconstrução do discurso do romance por seu próprio discurso, afinal, tanto “Dottor S.”,

quanto Zeno, apontam para possíveis deslizes no discurso como crível, haja vista que os obstáculos e dificuldades para construí-lo são elementos que entrecortam o romance e juntos compõem a poética do romance que se faz contradição, ironicamente contradição conformativa.

3.3 Ironia e agir: o ritmo de Zeno

Ao se fixar os olhos em uma análise no âmbito das ações das personagens do romance, mais precisamente em Zeno Cosini, seu narrador-protagonista, o primeiro elemento que se manifesta aos olhos do leitor é o seu caráter anti-heroico. Zeno se revela um indivíduo problemático desde as primeiras páginas, impotente se comparado a uma personagem cuja ação firme imprime sua marca no mundo. Zeno é a negação dos personagens ditos heroicos que desafiam seu destino e o enfrentam. Diferente, por exemplo, de "Rastignac", personagem balzaquiano de *O pai Goriot*, que ao final do livro encara Paris e a enfrenta proferindo sua célebre frase final "Agora, é entre nós dois"[58], Zeno não apresenta nenhum ato que seja positivo, que marque sua vontade face ao mundo que o circunda, cada gesto seu, ao contrário disso, se demonstra falho, cada passo se revela trôpego. Assim como montanhas se levantam entre o presente e o passado, há obstáculos intransponíveis que se erguem entre seus desejos e a realização desses, fazendo que a personagem não chegue a seu objetivo.

[58] BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 275.

É nessa perspectiva que se entra em contato com Zeno, cujo aspecto mais marcante é sua autoconsciência de ser um indivíduo doente, alguém que porta consigo a doença da inépcia, a incapacidade de realizar seus desejos no mundo prático. A personagem, ao mirar um objetivo, dificilmente acerta o alvo; mais do que isso, a maior parte das vezes acerta o ponto diametralmente oposto. Eis o que podemos chamar de primeiro nível de ironia do romance, no qual as ações da personagem principal se concretizam como contradição, como negação de seu desejo inicial. O crítico Victor Brombert menciona essa marca paradoxal no terceiro romance sveviano nos seguintes termos:

> O paradoxo está no coração de Svevo. O título de seu romance mais célebre, *La Coscienza di Zeno*, é como um emblema. Pois Zeno, cujo nome de família é Cosini ("coisinha", "objeto insignificante"), é foneticamente próximo do italiano *zero*, e etimologicamente mais próximo ainda de *zeno*, o estrangeiro ou alienígena. Este último sentido é confirmado pelo comentário de Zeno acerca da última letra do alfabeto, sua própria inicial, quando recorda o fascínio que sentiu pela inicial comum usada pelas quatro filhas de seu futuro sogro: Ada, Augusta, Alberta e Anna.[...] Mas acima de tudo o nome de Zeno traz à memória o discípulo de Parmênides que, de acordo com Aristóteles, fundou a dialética, a arte de refutar o adversário adotando como ponto de partida princípios por ele aceito. Este Zeno é famoso por uma série de paradoxos – a corrida entre Aquiles e a tartaruga, a seta que nunca chega no alvo –, todos os quais tendem a demonstrar, com base numa hipótese de descontinuidades, a impossibilidade de algum dia se alcançar o objetivo"[59]

Esse signo da negação que Zeno Cosini (ou "zero coisinha") traz consigo é o espírito de negação que move – ou paralisa – a personagem central que mira a letra "A", mas deve conviver com a "Z", que materializa em si a teoria do discípulo de Parmênides e nunca alcança sua meta. Ironicamente a ação de Zeno resulta em uma inação.

[59] BROMBERT, Victor. *Italo Svevo, ou os paradoxos do anti-herói*. In: _____ **Em louvor de anti-heróis**. São Paulo : Ateliê Editorial, 2001. p. 87.

Essa dinâmica contraditória figura claramente em um dos principais temas do romance e dá nome ao seu terceiro capítulo, “Il fumo” (o fumo). Capítulo esse indispensável à economia do romance, pois é a compulsão ao fumo que se caracteriza como a doença mais aparente de Zeno em um primeiro momento e, na visão da personagem, é culpada de sua agitação que, por sua vez, interfere em outros aspectos de sua vida. Zeno lembra nesse capítulo que ainda muito jovem começou a fumar e desde lá só aumenta o vício que se tornaria em si uma contradição. A personagem relata que aos vinte anos teve um sério problema de saúde que o médico associou ao excesso de cigarro e o proibiu de fumar, foi nesse momento que o fumo passou a ser algo odiado por ele, porém o fato de estar proibido de fumar fez com que sua vontade de fumar superasse o desgosto de fazê-lo; Zeno narra:

> Quando il dottore mi lasciò, mio padre (mia madre era morta da molti anni) con tanto di sigari in bocca e restò ancora per qualche tempo a farmi compagnia. Andandosene, dopo aver passata dolcemente la sua mano sulla mia fronte scottante, mi disse:
>
> _ Non fumare, veh!
>
> Mi colse un’inquietudine enorme. Pensai: “Giacché mi fa male non fumerò mai più, ma prima voglio farlo per l’ultima volta”. Accesi una sigaretta e mi sentii subito liberato dall’inquietudine ad onta che la febbre forse aumentasse e fossero state toccate da un tizzone ardente. Finii tutta la sigaretta con l’accuratezza con cui si compie un voto. E, sempre soffrendo orribilmente, ne fumai molte altre durante la malattia.[60]

Como dito, a proibição imposta a Zeno surti efeito contrário, ao invés de parar de fumar, ele o faz com mais vigor. A personagem revela algo mais irônico ainda adiante, o fato de ter adoentado por conta do cigarro e ser proibido de fumá-los o levou a uma nova doença, a doença do eterno último cigarro.

[60] SVEVO, Italo. *La coscienza di Zeno e ‘continuazioni’*; 19ª Ed. Torino: Casa editrice Einaudi, 2013, p. 11 – Trad. Brasileira, pp. 18-9.

> Quella malattia mi procurò il secondo dei miei disturbi: lo sforzo di libertarmi dal primo. Le mie giornate finirono coll'essere piene di sigarette e di propositi di non fumare piú e, per dire subito tutto, di tempo in tempo sono ancora tali. La ridda delle ultime sigarette, formatasi a vent'anni, si muove tuttavia.[61]

Zeno passa o romance tentado se livrar dos cigarros, porém o máximo que consegue é um amontoado de datas estabelecidas por ele como ideais para seus intermináveis "últimos" cigarros; a cada tentativa frustrada se tem a confirmação do "vício"; os "últimos" cigarros se transformam em um sinal diacrítico do texto, pontuam esse como exclamações que testemunham a infinita contradição, uma ironia que revela o lapso entre vontade e realidade prática. Mais adiante Zeno narra: "Oggi, 2 febbraio 1886, passo dagli studii di legge a quelli di chimica. Ultima sigaretta!!" [62]

Assim como a personagem fumou outros últimos cigarros, também foi pendular seu movimento nos estudo. Como descrito no trecho acima, Zeno também transitou entre os estudos de direito e química algumas vezes. Esse movimento entre o par direito/química também se revela passível de análise e corrobora para o argumento das contradições que revelam uma ironia. Afinal, tal movimento pendular é feito entre áreas do conhecimento relativamente opostas, de um lado a química, de caráter mais positivista – usando o jargão da época – com um aspecto científico e objetivo acentuado; de outro o direito, que na época era um curso que não só versava sobre as leis, mas que também abordava estudos de filosofia, letras entre outras disciplinas de caráter mais abstrato voltado às áreas hoje conhecidas como humanidades. Nesse panorama se tem novamente o par posto, objetividade versus abstração,

[61] Ibidem, p. 12 – Trad. brasileira, p. 19.

[62] Ibidem, p. 12 – Trad.brasileira, p. 19.

no qual Zeno se mantém oscilante. Zeno continua em seu discurso sobre o dia 2 de fevereiro de 1886:

> Era un'ultima sigaretta importante. Ricordo tutte le speranze che l'accompagnarono. M'erro arrabiato col diritto canônico che mi pareva tanto lontano dalla vita e correvo alla scienza ch'è la vita stessa benché ridotta in un matraccio. Quell'ultima sigaretta significa proprio il desiderio di attività (anche manuale) e di sereno pensiero sobrio e sodo.[63]

As palavras de Zeno tem um tom quase faustiano, dividido aqui pela atividade do pensamento abstrato e a clareza objetiva do pensamento científico. Porém, diferente de Fausto, que faz um pacto com Mesfistófeles, deixa seu quarto escuro e se faz sujeito de ação no mundo, Zeno não realiza pacto, visto que o espírito de negação aqui surge de outra forma, pois suas ações já nascem com seu par negativo, prova disso é o vinculo da vontade objetiva científica materializada no estudo de química, que nasce com o signo do fracasso do narrador-protagonista, mais um último cigarro.

No capítulo subsequente do livro ("La morte di mio padre") o narrador continua o relato de suas aventuras fracassadas. Não por menos, logo no segundo parágrafo do capítulo Zeno narra:

> '15.4.1890 ore 4 ½. Muore mio padre. U.S.' Per chi non lo sapesse quelle due ultime lettere non significano *United States*, ma ultima sigaretta. È l'annotazione che trovo su un volume di filosofia positiva dell'Ostwald sul quale pieno di speranza passai varie ore e che mai intesi. Nessuno lo crederebbe, ma, ad onta di quella forma, quell' annotazione registra l'avvenimento piú importante della mia vita. ![64]

Nesse trecho há mais uma ironia, a contradição entre a marca do fracasso de Zeno, mais uma vez representada pelo seu sinal diacrítico – U.S. – e o local que ele está gravado, em um

[63] Ibidem, pp. 12-3 – Trad. brasileira, p. 19.

[64] Ibidem, p. 32 – Trad. brasileira, p 39.

volume de filosofia positivista, quase um sinônimo do esclarecimento humano, da retidão objetiva da ciência que é "marcada" aqui com o signo do fracasso do narrador-protagonista. Fracasso que ganha tons mais escuros, visto que ao final do parágrafo Zeno salienta que essa data foi a que marcou o acontecimento mais importante de sua vida, a morte do pai. A importância desse evento reside em parte no fato que Zeno já perdera a mãe e agora perdera o pai, o que faz ele se encontrar sozinho no mundo, em um mundo que ele não caminha a passos firmes; e por outro lado a importância se dá pelos acontecimentos que envolveram aquele evento.

Zeno via a figura do pai como seu oposto de certo modo, enquanto Zeno era "doente", fraco, inseguro em suas ações perante o mundo, seu pai era um exemplo de firmeza objetiva, sabia viver com aquilo que a vida lhe oferecia e não se questionava sobre isso. Tal oposição se torna nítida na relação dos negócios familiares, conduzidos pelo patriarca – mesmo que, segundo a visão do filho, ele também não fosse dos melhores comerciantes – mas mesmo assim não depositava no filho a confiança necessária para tomar seu posto, tanto é que delega a responsabilidade dos negócios mais ao empregado Olive, quem realmente conduzia a empresa. Ao filho, o pai destinava a desconfiança, filho que, na visão paterna, beirava a insanidade em alguns momentos. Algumas passagens podem ser tomadas como exemplo dessa contrariedade entre pai e filho. O narrador descreve um de seus diálogos como o pai, que lhe pergunta se tudo acaba com a morte; Zeno se põe a filosofar sobre o tema com intuito de agradar o pai:

> Io credo che sopravviva il piacere, perché il dolore non è più necessário. La dissoluzione potrebbe ricordare il piacere sessuale. Certo sarà accompagnata dal senso della felicità e del riposo visto che la ricomposizione è tanto faticosa. La dissoluzione dovrebb'essere il premio della vita![65]

[65] Ibidem, p. 37 – Trad. brasileira, p. 43.

O resultado diante de tais palavras foi bem diferente do que Zeno pretendia, pois seu pai "coerente com seu apego à objetividade" profere as seguintes palavras: "Non è questa l'ora di filosofare specialmente con te!" [66]

Dado que chama a atenção no trecho também é a noção de prazer na dissolução que Zeno transparece em sua fala oposta ao movimento de composição, algo doloroso, difícil de ser realizado. Mais uma vez um tom irônico aparece quando se articula isso pensando no romance em si, que se quer composição, mas como se verá, se faz decomposição.

Voltando a relação como o pai; pode-se dizer que essa distância no lidar com a vida se tornou também distância na relação pai e filho, o que talvez tenha alimentado o desconforto de Zeno em nunca ter conseguido agradar ao pai, que como já dito, não via no filho um motivo de confiança e orgulho. Essa situação se materializa em um momento ápice, a morte do pai do narrador. Já doente e acamado, o pai de Zeno vive seus momentos finais; nesse ambiente, como um último impulso de vida, ele tenta se levantar da cama, mas é impedido por Zeno que havia sido aconselhado pelo médico impedir qualquer esforço por parte do pai. Entretanto, mesmo fraco e "bloqueado" pelo filho, ele, em um espasmo de força final, se levanta, ergue sua mão e desfere uma bofetada no rosto do narrador; eis o último gesto recebido por Zeno do pai, que de certo modo, se configura aos seus olhos como uma condenação perpétua por ele ser aquilo que era, um inapto.

Inaptidão que continua a se manifestar no capítulo seguinte, "La storia del mio matrimonio", no qual há mais exemplos da dificuldade de Zeno realizar-se como indivíduo potente que saltam aos olhos. A mais evidente é sua tentativa de conquistar Ada, a mais bonita entre três irmãs adultas da família Malfenti; além delas, havia também a pequena Anna. Elas eram filhas de seu amigo Giovanni Malfenti, muito admirado por Zeno – um

[66] Ibidem, p. 37 – Trad brasileira, p. 43.

segundo pai –, pois era também um exemplo de homem prático, que não frequentou nenhuma universidade, mas era exímio negociante. Nas palavras de Zeno, Giovanni retirava de sua ignorância serenidade e força para conduzir a vida, o que o contrapunha ao narrador que, quanto mais sabia de algo, ironicamente não convertia a informação em ação, pelo contrário, transformava-a em inação.

Um fato inusitado acontece durante esse capítulo que exemplifica isso; Zeno narra que certa noite reencontrou um antigo amigo (Túlio) que há muito não via; esse mancava por conta de uma doença que desenvolvera. O narrador por sua vez, para demonstrar que a vida também não estava sendo boa com ele, se lamenta dela, dizendo que havia muito trabalho sempre. No decorrer da conversa sobre a doença de Túlio, o antigo amigo informa a Zeno que durante o meio segundo do realizar-se de um passo se põe em ação nada menos que 54 músculos. O narrador-protagonista, impressionado pela informação, se empenha em perscrutar os 54 músculos de sua perna, e, de imediato, aturdido pela informação começa a mancar diante de tanta complexidade de um simples movimento. Esse manquejar acompanhará Zeno por toda a narrativa, manifestado fisiologicamente ou alegoricamente quando uma situação adversa lhe acontece.

Retornando à história do matrimônio de Zeno, ela se inicia quando esse começa a frequentar a casa de Giovanni após a morte do pai; ali, passa um grande tempo tentando se tornar uma figura positiva aos olhos da família do amigo, principalmente perante os olhos da pretendida filha Ada. Porém, ao invés disso, se torna uma figura cômica diante todos da casa, pois, ao tentar entreter a família, não raro conta histórias que fogem da realidade e acabam o jogando em descrédito, principalmente aos olhos de Ada. A situação do narrador-protagonista se torna mais complicada quando Guido, também pretendente à mão de Ada, começa a frequentar a casa Malfenti. Guido figura como o indivíduo que estabelece um contraponto em

relação a Zeno mais uma vez, enquanto aquele passa segurança e altivez a Ada (e também ao restante da família), esse passa comicidade e embaraço.

Essa nova oposição pode ser observada outro um momento marcante na narrativa. Zeno, antes de Guido frequentar a casa de sua pretendida, costumava realizar pequenos concertos de violino na companhia de Augusta, irmã mais velha de Ada, por sinal a menos bela aos olhos de Zeno. Os concertos não se aproximavam da perfeição, tanto Zeno, quanto Augusta, não demonstravam muita habilidade na execução das peças em seus respectivos instrumentos. Todavia, era uma forma de se passar o tempo; mas tal cenário muda com a presença de Guido, que, ao passar a frequentar o lar dos Malfenti, também executava peças ao violino, com uma desenvoltura incomparavelmente melhor do que a demonstrada por Zeno. O narrador-protagonista tenta desmerecer Guido sem sucesso e, nesse contexto, reflete sobre sua situação:

> Anche l'essere più basso quando sa che cosa siano le terzine, le quartine o le sestine, sa passare dalle une alle altre con esatrezza ritmica come il suo occhio sa passare da un colore all'altro. Da me, invece, una di quelle figure, quando l'ho fatta, mi si appiccica e non me ne libero piú, così ch'essa s'intrufola nella figura seguente e la sforma. Per mettere al posto giusto le notte, io devo battermi il tempo coi piedi e con la testa, ma addio disinvoltura, addio serenità, addio musica. La musica che proviene da un organismo equilibrato è lei stessa il tempo ch'essa crea ed asaurisce. Quando la farò così sarò guarito.[67]

Tal imagem demonstra, mais uma vez, com clareza, a fissura existente entre a intenção subjetiva da personagem e a realização objetiva que resulta no descompasso de Zeno perante a vida. Assim como a personagem tem dificuldade em superar outros obstáculos, largar o cigarro, escolher a carreira desejada, ela se apega às notas, fica preso nelas e por isso deforma todo o restante. O descompasso rebaixa as ações de aspirações firmes e elevadas à comicidade descompassada e desengonçada, tem-se a total perda da ideia de organicidade, a flecha

[67] Ibidem, p. 116 – Trad. brasileira, pp. 117-8.

lançada atinge não o alvo mirado, mas seu oposto. O gesto positivo, com desejo de se fazer firme, ironicamente cai em seu oposto.

Mais desengonçado que Zeno executando uma peça ao violino é o narrador-protagonista pedindo a mão de sua amada. A certa altura, Zeno percebe que a presença de Guido deixa-o cada vez mais distante de Ada. Entretanto, sentindo-se ameaçado por Guido, ele resolve pedir sua pretendida em casamento; essa, que nunca lhe havia direcionado qualquer sentimento além do desprezo, o rejeita categoricamente. O narrador-protagonista, por sua vez, em uma atitude inesperada e cômica, lança-se a uma série de atos desesperados diante do não de Ada. Zeno pede, logo após a negativa de Ada, a mão de Alberta, que também o rejeita, afirmando que o casamento não era uma prioridade em sua vida. Não satisfeito, Zeno parte para um pedido mais inesperado ainda à Augusta, a irmã estrábica, ironicamente a mais feia aos olhos de Zeno e, logo, a menos desejada das irmãs, pela qual ele sempre manifestara certo desprezo. Augusta, mesmo sabendo que o narrador-protagonista não gostava realmente dela, aceita o pedido, e assim se concretiza o desejo de se casar da personagem central do romance, a partir de um jogo cômico e ao mesmo tempo trágico de tentativas malfadadas que culmina com o sim da não desejada Augusta.

Passando ao capítulo seguinte, "*La moglie e l'amante*", Zeno narra como se estabeleceu sua relação com Carla, uma aspirante a cantora que atrai o narrador-protagonista e acaba por se tornar sua amante. Zeno conhece-a por meio do velho Copler, conhecido da família Malfenti e mantenedor dos estudos de canto da moça. Um dado relevante, acontecido nesse período, é protagonizado por Copler e Zeno em um diálogo na presença de Augusta. O amigo da família Malfenti, a certa altura, comenta sobre a doença que lhe afeta e, segundo ele, tirava sua energia; o narrador-protagonista se interessa pela história e, principalmente, pelos

medicamentos receitados ao amigo, e diz precisar de algo similar; eis que Augusta intervém em tom jocoso rebaixando o problema do marido:

> Il Copler ci raccontò della sua malattia che non dava dolore ma toglieva la forza. Soltanto ora che stava meglio sapeva quanto fosse stato malato. Parlò delle medicine che gli erano state propinate e allora il mio interesse fu più vivo. Il suo dottore gli aveva consigliato fra altro un efficace sistema per procurargli un lungo sonno senza perciò avvelenarlo con veri sonniferi. Mas questa era la cosa di cui io avevo sopra tutto bisogno!
> Il mio povero amico, sentendo il mio bisogno di medicine, si lusingò per un instante ch'io potessi essere affeto della stessa sua malattia e mi consigliò di farmi vedere, ascoltare e analizzare.
> Augusta si mise a ridere di cuore e dichiarò ch'io non ero altro che un malato immaginario. Allora sul volto emaciato del Copler passò qualche cosa che somigliava ad un risentimento. Subito, virilmente, si libertò dallo stato d'inferiorità a cui pareva fosse condannato, aggredendomi con grande energia:
> _ Malato immaginario? Ebbene, io preferisco di essere un malato reale. Prima di tutto un malato immaginario è una mostruosità ridicola eppoi per lui non esistono dei farmachi mentre la farmacia, come si vede in me, ha sempre qualche cosa di efficace per noi malati veri!
> La sua parola sembrava quella di un sano ed io – voglio essere sincero – ne soffersi.[68]

Zeno, em sua doença imaginária, se vê rebaixado até mesmo por um "doente real" que vê nele uma figura ridícula, condenada a viver com sua "doença", tendo em vista a impossibilidade de cura dessa, afinal é imaginária e logo não há remédios para tratá-la.

Retomando a relação de Zeno e Carla, o narrador-protagonista, já casado, começa ajudar financeiramente Carla junto ao amigo Copler. Zeno vai à casa da moça a pedido do amigo e acaba se prontificando a ajudá-la nos estudos de canto, entretanto acaba por se envolver com a "aprendiz" de cantora. O intento de Zeno a princípio era manter uma relação amorosa com a moça, mas sem se vincular muito a ela; previsivelmente Zeno falha em sua intenção e acaba estabelecendo um vínculo estreito com a moça, que de certa forma domina o narrador-protagonista através de seu chame. Zeno vive dividido entre o prazer de ter uma amante e a culpa de trair sua esposa.

[68] Ibidem, p. 173 – Trad. brasileira, p. 171.

O término do relacionamento também é de certo modo irônico, pois Carla, curiosa por saber como era a mulher de Zeno, insiste em saber mais sobre ela, e deseja vê-la. O narrador-protagonista, por sua vez, descreve sua mulher a Carla, mas com os traços de Ada e não os de Augusta. Movida pela curiosidade, Carla acaba por conhecer Ada em um encontro rápido na rua, supondo que essa fosse a esposa de Zeno. Esse é o início do fim do relacionamento extraconjugal do narrador, pois Carla começa a se sentir mal com a situação por ter visto no rosto de Ada o sofrimento que supunha ser causado por ela (na verdade Ada sofria com a doença do pai, assim como a desilusão de seu casamento com Guido). Por fim Carla se vai de Trieste na companhia de seu professor de música, ironicamente pago por Zeno, enquanto o narrador-personagem retoma sua vida com Augusta. Mais uma vez, os polos das ações de Zeno são trocados, sua tendência ao fracasso se reconfirma.

Avançado na análise, o próximo capítulo do livro apresenta mais exemplos do descompasso de Zeno. O penúltimo capítulo – *Storia di un'associazione commerciale*, o narrador-protagonista conta sobre sua sociedade com Guido, que havia casado com Ada e estabelecera negócios em Trieste. A associação entre Guido e Zeno ao longo do tempo se revelou mais um fracasso, não só por culpa de Zeno, encarregado da contabilidade do escritório comercial, mas também por conta de Guido, antes visto como um ser provido de desenvoltura no trato cotidiano e dos negócios, mas que agora se revela pouco perspicaz nesses quesitos. Em poucos meses, Zeno vê seu negócio com Guido contrair sérios problemas financeiros; com o agravamento dos problemas e pressionado pela mulher, Guido se encontra angustiado com a situação e finge um suicídio. Por ironia, ele erra na dose dos remédios ingeridos e acaba morrendo realmente – um ato digno da inabilidade do narrador-protagonista. Nesse ínterim, Zeno, além de se aproximar de Guido, também se "reaproximou" de Ada e de certo modo melhora sua imagem perante a antiga pretendida, o que para o

narrador-personagem seria uma prova de que o passado havia sido superado. Entretanto, depois de ajudar Guido na tentativa de salvar o escritório, e ver o então companheiro morrer de forma desastrosa, Zeno volta a demonstrar sua inaptidão, ao se dirigir ao enterro de Guido acaba por acompanhar o cortejo errado, faltando assim ao enterro do sócio (o que é visto muito negativamente por Ada, que vê a ausência de Zeno como proposital).

Já no último capítulo (*Psico-analisi*) há algo de particular, a narrativa ganha uma dinâmica diferente, a escrita ganha um tom de diário e Zeno faz uma reflexão sobre seu processo de análise criticando-o, pois vê falhas nele; critica, principalmente, a forma como *Dottor. S.* conduziu o tratamento. Zeno não aceita que o psicanalista o tenha declarado curado, que seu diagnóstico seja que ele apresentava um quadro de "complexo de Édipo".

Irritado com o psicanalista, o narrador-protagonista revela que seu tratamento ganhara tons de farsa, pois muitas vezes, com intenção de atingir o sucesso do tratamento, esforçava-se tanto em relembrar as coisas relevantes de seu passado que as imagens que vislumbrava não passavam de invenção. Zeno declara:

> Il dottore mi confesso che, in tutta la sua lunga pratica, giammai gli era avvenuto di assistere ad un'emozione tanto forte come la mia all'imbattermi ch'egli credeva di aver saputo procurarmi. Perciò anche fu tanto pronto a dichiararmi guarito.
> Ed io non simulai quell'emozione, Fu anzi un delle più profonde ch'io abbia avuta in tutta la mia vita. Madida di sudore quando l'immagine creai, di lagrime quando l'ebbi. Io avevo già adorata la speranza di poter rivivere un giorno d'innocenza e d'ingenuità. Per mesi e mesi tale spreranza mi resse e m'animò. Non si trattava forse di ottenere col vivo ricordo in pieni inverno le rose del maggio? Il dottore stesso assicurava che il ricordo sarebbe stato lucente e completo, tale che avrebbero avuto il loro pieno effluvio e magari anche le loro spine.
> È cosí che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna. Le mie erano delle invenzioni come quelle della febbre, che camminano per la stanza perché le vediate da tutti i lati e che poi anche vi toccano. Avevano la solidità, il colore, la petulanza delle cose vive. A forza di desiderio, io proiettai le immagini, che non c'erano che nel mio cervello, nello spazio in cui guardavo, uno spazio in cui sentivo l'aria, la luce ed anche gli angoli contidenti che non mancano in alcuno spazio per cui io sia passato.

> Quando arrivai al torpore che doveva facilitare l'illusione e che mi pareva nient'altro che l'associazione di un grande sforzo con una grande inerzia, credetti che quelle immagini fossero delle vere riproduzioni di giorni lontani. Avrei potuto sospettare subito che non erano tali perché, appena svanite, le ricordavo, ma senz'alcun'eccitazione o commozione. Le ricordavo come si ricorda il fatto raccontato da chi non vi assistette. Se fossero state vere riproduzioni avrei continuato a riderne e a piangerne come quando le avevo avute. E il dottore registrava. Diceva: 'abbiamo avuto questo, abbiamo avuto quello'. In verità, noi non avevamo piú che dei segni grafici, degli scheletri d'immagini.[69]

Como visto, Zeno revela o vazio de significado "real" das imagens que vinham em sua mente. Nesse contexto, o último capítulo demonstra que assim como "falhou" em suas intenções durante a vida, falhou também, de certo modo, em seu próprio tratamento.

Um dado importante é que logo após Zeno abandonar o tratamento psicanalítico, frustrado em sua visão, ele acaba por procurar outro médico (Paoli) que, por sua vez, diante dos sintomas do protagonista, acaba apontando a possibilidade dele apresentar um quadro diabetes. Zeno se sente triunfante, afinal finalmente aparenta ter uma doença real – mesmo que ainda não confirmada –, e pensa em contar ao psicanalista que não era a doença de "Sofócles" que lhe afligia, mas algo objetivo.

> Io, intanto, me ne andai glorioso, carico di diabete. Fui in procinto di andare dal dottor S. a domandargli com'egli avrebbe ora analizzato nel mio seno le cause di tale malattia per annullarle. Ma di quell'individuo ne avevo avuto abbastanza e non volevo rivederlo neppure per deriderlo.
> Devo confessare che il diabete fu per me una grande dolcezza. Ne parlai ad Augusta ch'ebbe subito le lacrime agli occhi:
> - Hai parlato tanto di malattie in tutta la tua vita, che dovevi pur finire coll'averne una! – disse; poi cercò di consolarmi.
> Io amavo la mia malattia. Ricordai con simpatia il povero Copler che preferiva la malattia reale all'immaginaria. Ero oramai d'accordo con lui. La malattia reale era tanto semplice: bastava lasciarla fare. Infatti, quando lessi in un libro di medicina la descrizione della mia dolce malattia, vi scorpersi come un programma di vita (non di morte!) nei varii suoi stadii. Addio propositi: finalmente ne ero libero. Tutto avrebbe seguito la sua via senz'alcun mio intervento.[70]

[69] Ibidem, pp. 409-10 – Trad. brasileira, p. 391-2.

[70] Ibidem, p. 421 – Trad. brasileira, p. 402.

Para a infelicidade de Zeno, o médico que havia indicado a possibilidade dele ter diabetes, ao terminar os exames, diz que na verdade ele não tinha a doença. Diante da informação Zeno diz: "*protestai, ma non gli dissi che ora il diabete m'aveva abbandonato mi sentivo molto solo*."[71]

Perante tudo o que foi observado, pode-se notar que a inaptidão de Zeno manifestada em todo o livro está ligada a um apego que desenvolve a sua doença, ou melhor, a ideia de doença. Assim como Zeno se apega ao cigarro, à imagem dos músculos que são utilizados para o movimento de uma perna, às notas de uma peça ao violino, destruindo assim um possível equilíbrio orgânico que possa exaurir da música, da ação e da vida; o narrador-personagem, a despeito de passar toda narrativa buscando uma possível cura à sua inaptidão, ironicamente resiste a que uma cura se efetive, revelando um apego também a sua doença. O que, no fundo, demonstra que ele sabe da dificuldade de superar sua doença pois, em certa medida, tem a consciência que a cura nunca se dá efetivamente. Um dado relevante nesse último capítulo é que os ares da 1ª guerra mundial entrecortam as reflexões Zeno, que agora vê a "doença humana" face a face. Em uma "visão final" reveladora Zeno reflete:

> Naturalmente io non sono un ingênuo e scuso il dottore di vedere nella vita stessa una manisfestazione di malattia. La vita somiglia un poco alla malattia come procede per crisi e lisi ed ha i giornalieri miglioramenti e peggioramenti. A differenza delle altre malattie la vita è sempre mortale. Non sopporta cure. Sarebbe come voler turare i buchi che abbiamo nel corpo credendoli delle ferite. Morremmo stragolati non appena curati.[72]

Observando a comparação feita por Zeno (vida = doença), pode-se dizer que em um nível mais profundo, os atos imperfeitos do protagonista em seu substrato se revelam como uma alegoria, que representa o descompasso, a imperfeição não só de Zeno, mas da vida, do

[71] Ibidem, p. 442 – Trad. brasileira, p. 403.

[72] Ibidem, p. 441 – Trad. brasileira, p. 420.

mundo em que ele está imerso. A doença representada pela inaptidão de Zeno é inerente à figura humana. O narrador-protagonista segue em sua reflexão; o homem que evoluiu tanto nos últimos tempos paga um preço alto por isso, pois ao mesmo tempo que se tornou um ser potente, ironicamente aumentou sua fraqueza:

> La vita attuale è iquinata alle radici. L'uomo s'è messo al posto degli alberi e delle bestie ed ha inquinata l'aria, ha impedito il libero spazio. Può avvernire di peggio. Il triste e attivo animale potrebbe scoprire e mettere al proprio servizio delle altre forze. V'è una minaccia de questo genere in aria. Ne seguirà una grande ricchezza sarà occupato da un uomo. Chi ci guarirà della mancanza di aria e di spazio? Solamente al pensarci soffoco!
> Ma non é questo, non è questo soltanto.
> Qualunque sforzo di darci la salute è vano. Questa non può appartenere che alla bestia che conosce un solo progresso, quello del proprio organismo, Allorché la rondinella comprese che per essa ingrossò il muscolo che muove le sue ali e che divenne la parte piú considerevole del suo organismo. La talpa s'interrò e tutto il suo corpo si conformò al suo bisogno. Il cavallo s'ingrandì e trasformò il suo piede. Di alcuni animali non sappiamo il progresso, ma ci sarà stato e non avrà mai leso la loro salute.
> Ma l'occhialuto uomo, invece, inventa gli ordigni fuori del suo corpo e se c'è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca in chi li usa. Gli ordigni si comperano, si vendono e si rubano e l'uomo diventa sempre piú furbo e piú debole. Anzi si capisce che la sua furbizia cresce in proporzione della sua debolezza. I primi suioi ordini parevano prolungazioni del suo braccio e non protevano essere efficaci che per la forza dello stesso, ma, oramai, l'ordigno non ha piú alcuna relazione con l'arto. Ed è l'ordigno che crea la malattia con l'abbandono della legge che fu su tutta la terra la creatrice. La legge del piú forte sparí e perdemmo la selezione salutare. Altro che psico-analisi ci vorebbe: sotto la legge del possessore del maggior numero di ordigni prospereranno malattie e ammalati.[73]

A contradição está assim no coração da ação humana, doente; alienada de sua própria condição, avança com os artefatos que criou, mas para que lugar caminha se mantém uma incógnita – basta observar o cenário de guerra que toma o romance ao fim –, visto que quanto mais consciência de tudo que tem, resulta em consciência do nada. A locomotiva que surgira nos capítulos iniciais, resfolegando com dificuldade montanha acima, parece ganhar mais um

[73] Ibidem, p. 441-2 – Trad. Brasileira, p. 421.

sentido, se faz uma alegoria da própria humanidade. Zeno fecha sua reflexão com as seguintes palavras:

> Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attuali. Ed un altro uomo fatto anche lui come gli altri, ma s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo efetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie.[74]

O tom final do livro se apresenta como algo extremamente negativo, no sentido de indicar que a destruição total e a volta às origens seria a única maneira de cura possível; todavia, há uma dimensão positiva de retorno às origens. Um final contraditório, mais uma vez irônico, também pelo fato de a narrativa ter se apresentado como um ato de busca pela reorganização da vida do narrador-protagonista, como tratamento e tentativa de cura à sua doença da inaptidão, e se fecha com uma visão oposta, ao invés da reconciliação pela forma totalizante, a reconciliação vem pela fragmentação total. Assim, a ironia final (e talvez maior) é que a imagem da fragmentação total, do extermínio do homem e destruição da terra acaba encaminhando o término do livro para um ponto oposto à fragmentação, à fissura: a organicidade primordial da nebulosa errante pelo espaço. A imagem final que se forma é a que a vida só retorna à vida com seu fim que se tornou doença. O crítico Matteo Palumbo diz a esse respeito: "La visione dell'ultimo giorno, che amplifica in figura di iperbole um condizione già effetiva, ramificata in tutti i gesti del vivere ordinario, è necessaria per strappare via ogni utopia: di regenerazione come di ricuperao della salute."[75]

---

[74] Ibidem, p. 442 – Trad. Brasileira, 421-2.

[75] PALUMBO, Matteo. *L'apocalisse di Zeno: al di là di ottimismo e pessimismo*. In: _____ **Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo.** Roma: Carroci Editore, 2007. p. 193.

3.4 Ironia e narração

Não raras foram as vezes que a crítica sveviana abordou os aspectos do ponto de vista narrativo de *La coscienza di Zeno*, principalmente no que tange ao caráter duvidoso do enunciado da personagem principal, afinal, trata-se de um narrador-protagonista que busca através de suas memórias reestabelecer um nexo lógico em sua vida. Como apontado anteriormente, já na abertura do livro, o status de fidedignidade do discurso de Zeno é posto sob a sombra da dúvida quando "Dottor S." aponta para as verdades e mentiras que seu paciente acumulara em seu relato. Somando a isso, viu-se a dificuldade descrita por Zeno no segundo capítulo do romance em acessar suas lembranças passadas de forma clara.

Dito isso, é valido recordar dois pontos sobre a narrativa tecida por Zeno. Primeiro; ela se constitui como um método de análise clínica psicanalítica, que é usado no romance como método compositivo. Segundo; a narrativa, a princípio, nasce com um desejo, esse seria a vontade de ser ver completa, ou seja, ver superada sua inaptidão e demarcar os limites da vida de seu enunciador. Para tanto, a escrita seria uma via de acesso. Ao início do romance, Zeno reproduz as palavras que o psicanalista lhe havia dito: "- Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero."[76] Tais palavras soam irônicas ao se olhar o romance como um todo em seu nível discursivo, pois a lógica da contradição que se viu no campo das ações também se faz presente no âmbito do discurso da personagem; mais do que isso, se faz presente no campo do "discurso" do romance, que também desempenha um movimento irônico revelando seus

[76] SVEVO, Italo. *La coscienza di Zeno e 'continuazioni'*; 19ª Ed. Torino: Casa editrice Einaudi, 2013, p. 8 – Trad. brasileira, p. 15.

limites e transformando o gesto inicial unificador pretendido pela escrita em noção da fragmentariedade.

Adentrando o espaço do discurso romanesco de *La Coscienza* no qual, de acordo com a estudiosa Patrícia de Cia, Svevo:

> [...] exige uma incredulidade constante, uma desconfiança perene diante dos fatos e da enunciação. Essa operação de subversão é construída e reafirmada cuidadosamente durante toda a narrativa, sistematicamente ambígua, incoerente, contraditória e estruturada em cima de dualidades [...] Ao leitor da *Coscienza*, só resta aceitar a chave irônica que abre as portas da confissão de um velho mentiroso.[77]

É nesse ambiente de dúvidas e ambiguidades que se constrói a narrativa de Zeno, cuja contradição irônica se perfaz no coração do enunciado narrativo que, em última instância também se enquadra como mais uma ação frustrada, como mais um sintoma da doença de Zeno. Guido Baldi é um dos críticos italianos que discute o tema do discurso não fidedigno do narrador-protagonista do romance, sobre o assunto ele diz:

> Zeno è [...] un esempio di personaggio focale inattendibile, delle cui affermazioni non possiamo mai essere sicuri. Mentre vive le sue vicende, continuamente vuol convincersi della sua innocenza nei confronti delle persone verso cui in realtà nutre forti ambivalenze, il padre, la moglie che tradisce, l'amante, Ada che afferma sempre di non amare più, Malfenti che sostiene di amare e stimare come un secondo padre, Guido che ritiente di amare come un fratello.
>
> Tuttavia inattendibile appare non solo lo Zeno personagio focale, bensì anche lo Zeno narratore.[78]

---

[77] CIA. Patrícia. *De A a Zeno – Aspectos da ironia em "La Coscienza di Zeno", de Italo Svevo*. In: **Serafino Cadernos de Pós-graduação –** PROG. De Língua e Literatura Italiana. FFLCH-USP, nº 1. p. 89. 2006.

[78] BALDI, Guido. "Da 'Senilità' alla 'Coscienza': Inattendibilità del personaggio focale e inattendibilità dell'io narratore". In: CACCIAGLIA, N./ FAVA GUZZETTA, L. (Org.). **Italo Svevo scrittore europeo. Atti del Convegno internazionale (Perugia, 18-21 marzo 1992.** Firenze: L. S. OLSCHKI Editore, 1994. p.340.

O crítico aponta para o caráter duplamente problemático do discurso enunciado por Zeno, uma vez que há nele uma "dupla negativa", tanto no discurso da narrativa (no campo das ações narradas, as histórias internas da narrativa), da mesma maneira que o discurso enunciado no âmbito da narrativa em si, do eu-narrador, também apresenta um aspecto problemático no qual seu discurso não se sustenta.

Há, no romance, momentos que deixam clara essa estrutura que lança o discurso do romance na lógica do lusco-fusco da incerteza. Fora o alerta do psicanalista, o leitor vê o próprio Zeno demonstrar em algumas passagens a limitação da construção discursiva da narrativa, seus "pontos cegos". Exemplo disso é seu exagero ao contar histórias para seus ouvintes. Essa situação se faz clara principalmente no capítulo cujo tema é seu matrimônio com Augusta, no período em que contava várias histórias às irmãs:

> Io amavo la sua parola semplice, io, che come aprivo la bocca svisavo cose o persone perché altrimenti mi sarebbe sembrato inutile di parlare. Senz'essere un oratore, avevo la malattia della parola. La parola doveva essere un avvenimento a sé per me e perciò non poteva essere imprigionata da nessun altro avvenimento.[79]

Mais à frente Zeno continua:

> [...] Coi miei sforzi a me toccava come a quel tiratore cui era riuscito di di colpire il centro del bersaglio, però di quello posto accanto al suo.
>
> Eppure in gran parte quelle storielle erono vere. Non so più dire in quanta parte perché avendole raccontate a tante altre donne prima che alle figlie del Malfenti, esse, senza ch'io lo volessi, si alterarono per divenire piú espressive. Erano vere dal momento che io non avrei piú saputo raccontarle altrimenti.[80]

[79] SVEVO, Italo. *La coscienza di Zeno e 'continuazioni'*; 19ª Ed. Torino: Casa editrice Einaudi, 2013, p. 77 – Trad. brasileira p. 81.

[80] Ibidem, p. 84 – Trad. Brasileira, p. 88.

Esse exagero do narrador-protagonista no ato de narrar deforma suas narrativas, visto que acredita que elas em si devem ser um evento. Outro aspecto que ressalta o caráter duvidoso dos fatos contados por Zeno personagem é que ele atribui a suas histórias "aumentadas", com o passar do tempo, o *status* de verdadeiras, afinal, repete-as a ponto de já não saber distinguir o verdadeiro da ficção. A intenção inicial de relatar os fatos passados para se ver completo começa a manquejar mais. Analisando-se a perspectiva do processo de reconhecimento e rememoração, se vê esse também indo a pique, visto que a personagem não consegue distinguir o verdadeiro da invenção.

Outro elemento que faz a narrativa entrar em "curto" definitivamente como tentativa de síntese de uma vida, reside no fato de ser nítido ao leitor que o narrador Zeno também demonstra um problema de expressão (pensando no método de análise psicanalítico), como já se viu na análise do prefácio. Isso ganha linhas claras no capítulo final do livro, no qual o narrador-protagonista externa que a própria forma da escrita, a própria língua em seu conjunto de significantes e significados é um obstáculo intransponível para exprimir-se. Logo no início do último capítulo do romance, em um momento de desconstrução do tratamento proposto pelo psicanalista, Zeno afirma:

> Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perché le riveda. Dio mio! Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrive in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al volcabolario! È proprio cosí che scegliamo dalla nostra vita gli epsisodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto.[81]

[81] Ibidem, p. 409 – Trad. Brasileira. p. 391.

Para o narrador, escrever em uma língua que não é a sua língua materna já se revela um processo mentiroso, pois aquilo escrito, ou dito, nunca será a expressão exata da intenção do enunciador. Sobre esse tópico, Eduardo Saccone, em seu famoso livro "Comento a 'Zeno'", dedica algumas palavras sobre esses dois elementos da problemática da narrativa:

> A tutta prima iniziata sembra solo la língua, o piutosto la scritura del triestino Zeno in toscano, e il modo presuppone inoltre una contrapposizione, clássica, tra parlare e scrivere [...]
>
> Più in là (ma in realtà contemporaneamente, appena quache rigo innanzi) il sospeto riguarda invece l'autenticità stessa dei ricordi. Al di qua della scrittura, essi stessi sono già una finzione, già dunque una scrittura.[82]

Grosso modo o que se nota é, mais uma vez, a dinâmica já encontrada nas páginas iniciais do romance, porém de forma mais clara. Zeno põe abaixo a ideia de apreender a vida a partir das lembranças escritas por ele, uma vez que os fatos narrados ganham tons farsescos; além do próprio ato de escrita falsear a realidade pretensamente contada, afinal a língua em si se levanta como uma montanha que bloqueia o acesso à representação da realidade.

Nesse contexto, transmite-se ao leitor que a estrutura no discurso do romance é um construto potencialmente falso em relação ao objeto que pretende narrar, já que o processo de rememoração, verbalização e simbolização apresenta lacunas, dificuldades em se configurar como elementos próximos à expressão plena dos fatos e sentimentos. Aqui está a ironia no nível discursivo do romance, visto que a escrita, o discurso do narrador-protagonista ao invés de configurar, traz a tona a "desconfiguração", mais uma vez apontando os limites objetivos de algo. Contudo, pode-se apontar uma ironia "maior" – assim como se viu no campo das

[82] SACCONE, Eduardo. *Commento a 'Zeno'*. Bologna: Ed. Il Mulino, 1973. p. 20.

ações –, já que esse movimento irônico revelador das limitações do discurso de Zeno, e também do discurso do romance, que leva às claras o lado "falho" da obra em si, faz com que, em certa medida, o discurso do romance se reaproxime do discurso daquilo que ele representa, no caso a vida doente do narrador-protagonista, cujo discurso também é discutível e doente. Em resumo, a ironia se realiza plenamente quando o discurso que tinha pretensão de via de acesso à reorganização da vida se revela falho, porém ao fazer isso ele se reaproxima e realça seu caráter de verdade ao invés de construir uma falsa história.

3.5 Ironia e *La coscienza di Zeno*

Caminhando para um terceiro momento de análise, que retoma os anteriores, chega-se ao ponto que se reconhece a obra como um todo irônico, isso é, se observados todos os aspectos levantados do terceiro romance sveviano, nota-se que esse formalmente se consubstancia em uma forma irônica, visto que subverte todas as bases sobre as quais o romance se funda, inclusive aquela de seu aspecto formal.

Comparado aos romances tradicionais (até mesmo aos romances anteriores de Svevo), *La Coscienza di Zeno* se distingui pelo seu caráter formal autorreflexivo. Relembrando os termos da ironia; ele se volta para si e em um processo de negação de si, reconhecendo seus limites, suas falhas. Porém, pode-se dizer que o terceiro romance de Svevo vai além de um movimento negativo, pois diferente dos romances tradicionais, nos quais se via um gesto relativamente positivo, no sentido de se acreditar na possibilidade de se alcançar uma forma fechada – na qual se configuraria uma história que porta alguma verdade; *La Coscienza* põe

em evidência a impossibilidade de realizar-se uma obra que aspire a alguma totalidade. Em outras palavras, o terceiro romance de Svevo traz à tona o fato de que desejar a suspensão e a superação, mesmo que temporária, das fissuras internas da vida e, logo, das obras que a representam é um ato ilusório. Haja vista que a ideia de fragmentação do ser, o estiolamento da vida parecem incontornáveis no início do século XX. A crença no progresso irrestrito do homem que o aliena de suas próprias limitações, das contradições do processo em curso ganha tons perversos.

É aqui que a ironia age como mecanismo que permite uma reviravolta de dentro para fora no romance, estremecendo suas bases, negando o romance como uma forma fechada totalizante. Ironia essa que se mantém em certa medida fiel a sua base romântica, pois põe em evidência as dissonâncias e conforma por meio delas. Porém, a ironia no início do século XX parece ganhar uma missão mais dura e deve ir além de conformar o contraditório. Agora ela deve sim conformar, mas ao mesmo tempo não pode se tornar instrumento que falseia aquilo que configura. Ou seja, se relembrados os termos de Lukács, a ironia não pode se valer tanto do gesto unificador abstrato da superação futura das contradições, pelo contrário, deve ironizar esse gesto também.

Desse modo, a ironia realiza um segundo momento negativo, depois de perceber as limitações do sujeito, da obra e da vida que configura, ela não suspende as dificuldades apontando para um estado futuro de superação, mas transforma isso em elemento formal e revela o romance como o não-romance. Entretanto, ao fazê-lo, devolve ironicamente o *status* de “romance” ao romance, afinal, ao desempenhar esse movimento demonstra que as formas que almejam a totalidade são falsas, assim como a vida que acredita na perfeição ignorando suas contradições. O romance caminha rumo a uma única possível verdade, que é o gesto negativo ao extremo.

Retomando Wladimir Krysinski, que trabalha ao seu modo a ideia de ironia de matriz romântica no âmbito do romance moderno:

> Nello spazio intertestuale moderno, il carattere strategico dell'ironia dipende dalla svalutazione del contesto referenziale della realtà e del contesto interreferenziale del romanzo. Nel primo caso, l'ironia compie l'atto di relativizzazione del reale, dalla sua insufficienza. [...] Nel secondo caso, si tratta di fare un 'processo' al romanzo in quanto forma relativa, mobile e aperta. Così, è in virtù di tale strategia dell'ironia in quanto rivelatore discorsivo dell'apertura e dell'infinito romanzenschi che il romanzo afferma il proprio paradosso fondatore e strutturale che Bachtin formula così: il romanzo 'è unico genere letterario in divenire', che realizza il 'contatto immediato con questa età contemporanea incompiuta'(M. Bachtin, *Epos e romanzo*). L'ironia permete al romanzo di porsi come forma struturalmente e semioticamente interminabile, costantemente all'interno di un processo di autocreazione e di autosuperamento.[83]

Os termos que o crítico ressalta são um mecanismo natural ao romance, como já se viu em Lukács. O dado interessante que resalta Krysinski é o caráter aberto que o romance apresenta, sempre se autossuperando. Essa ideia de autossuperação é importante ao entendimento dos grandes romances do início do século XX, visto que se autossuperam como forma, no caso de *La Coscienza di Zeno*, por meio da ironia.

Como dito, aquele sujeito reflexivo que ganha força no romantismo, que encontra no romance sua forma de representação, está imerso em um período no qual a crença na superação da fissura posta entre sujeito e mundo, subjetivo e objetivo, já não é tão firme ou, quando o é, erige formas tendencialmente falsas (importante relembrar também as palavras de Adorno aqui). O sujeito reflexivo, e sua forma de representação no transcorrer de dois séculos, parece esgotar a busca de um horizonte móvel e cuja crença no devir levantou fantasmagorias. O romance desempenhou uma trajetória semelhante, apesar de configurar a

[83] KRYSINSKI, Wladimir. *Il romanzo e la modernità*. Roma: Ed. Armando, 2003. p. 271.

busca resignada, ganhou tons de forma que falseia o real ao acreditar em sua potência de completude, mesmo que fugaz, no início do século XX. Agora lhe resta uma "implosão" que ponha a vista do leitor as estruturas insustentáveis que insistem em permanecer de pé.

Krysinski também diz algo em relação a essa ideia de uma evolução do romance, que em sua visão se vale de uma ironia formando uma dialética intertextual que coloca o romance (o romance moderno do início do século XX também) perante seus antecessores e, assim, estabeleceria uma relação crítica com eles. Seguindo as palavras do crítico:

> Se riconosciamo nell'ironia um 'dialettica negativa' del romanzo, é giocoforza affermare che le sue forme sono molteplici. Ritengo tuttavia che lo scarto tra, da una parte, le ironie locali e intraromanzesche e, dall'altra, l'ironia generale, strutturante e interromanesca potrebbe essere superato e compendiato dalla categoria specifica dell'evoluzione romanzesca. Questa implica necessariamente la manipolazione discorsiva di un'ironia come mezzo della dialettica intertestuale, quale manifestazione attiva di quanto converrebbe chiamare metadialogismo del genere romanzesco. Il metadialogismo nel senso di un dialogo attivo, polemico e critico tra i testi romanzeschi, entro il quale gli uni prendono posizione in rapporto agli altri.[84]

Como se nota nas palavras do crítico, o romance, assim como a arte, estabelece um movimento crítico com suas formas. *La Coscienza di Zeno* é uma obra que se vale, como poucas, desse movimento, movimento irônico configurador que insere o terceiro romance de Svevo na lógica das obras de artes modernas do início do século XX.

Essa ironia se torna cristalina quando, por exemplo, observa-se que o romance em si se "autodesautoriza" como portador da mimeses da vida de Zeno. Já que, assim com seu narrador-protagonista que se apresenta como doente, o "discurso" do romance também o é. Dessa maneira, a narrativa que tem como ponto de partida delimitar o arco da vida do

[84] Ibidem.

narrador-protagonista, exerce uma função ironicamente oposta, de revelar o quão problemática é a tentativa de se estabelecer um fio condutor. Em outras palavras, assim como Zeno personagem demonstra seu descompasso ao buscar o compasso do violino; do mesmo modo que Zeno narrador-protagonista revela sua dificuldade em manifestar a "verdade" através das palavras em toscano, o romance "diz": eu sou o romance que não se forma mais romance, que não mais consegue apreender no traço da pena, o movimento da vida estiolada.

Todavia, é nesse gesto que se percebe um movimento mais irônico ainda no romance, pois, contraditoriamente, apesar de trazer às claras sua impossibilidade de se realizar como romance, é nesse ato que resgata sua centelha formal inicial, que seria a vontade de configurar o real, e assim se faz novamente romance. Assim, pode-se dizer que *La Coscienza di Zeno* apresenta um anti-herói como personagem principal, que tem também um "antinarrador" como foco narrativo, e que se faz um "antirromance", mas é diante de todas essas negativas que o romance se reaproxima do gesto representativo do real. Ou seja, o terceiro romance de Svevo se faz romance moderno, pois ironicamente nega sua matriz romanesca que apazigua dissonâncias e se faz uma forma fechada mesmo que abstratamente. Porém, ao voltar-se para si e fazer o gesto negativo, como as grandes obras da arte moderna, ironicamente se reaproxima da matriz da qual o romance provém. Eis a ironia maior, a ironia formal que leva o romance ao seu polo oposto negando forma, mas ao fazê-lo está somente devolvendo ao romance sua essência verdadeira.

Capítulo 4: Conclusão

> *Aquilo que "vida" significava outrora para os filósofos passou a fazer parte da esfera privada e, mais tarde ainda, da esfera do mero consumo, que o processo de produção material arrasta consigo como apêndice sem autonomia e sem substância própria. Quem quiser saber a verdade acerca da vida imediata tem que investigar sua configuração alienada, investigar os poderes objetivos que determinam a existência individual até o mais recôndito nela.*
>
> *Theodor Adorno*

Zeno menos que zero

Theodor Adorno, em sua "Teoria Estética", traz uma seção na qual figura a discussão entre "Aparência e expressão" nas obras de arte. Nela, Adorno debate a crise da aparência que as obras de arte desempenham ao tentarem configurar em si e expressar, por seus momentos estruturais, uma totalidade que, no fundo, é irrealizável.

Grosso modo, Adorno discute o quão imbricados estão esses dois conceitos, "aparência" que se realiza pela conformidade dada às obras através da técnica e a "expressão", que está contida em cada momento da obra, em cada escolha e articulação feita. Toda parte da obra se revela como momento expressivo, inclusive a própria aspiração de mundo a segunda potência – de todo orgânico; assim como suas dissonâncias, as pontas "soltas" pelo caminho. Porém, Adorno atenta para a tendência problemática na aspiração de configuração da obra como harmônico orgânico (problemática que é central nas obras de arte modernas em sua composição). Pois, ao se instaurar uma coerência fechada em si, que se quer mundo a segunda potência, as obras se transformam em uma "pura" aparência. Em outras palavras, a aparência

se torna absoluta, um "fim" que possivelmente obstrui a visão para as contradições inerentes à obra, ao mundo que ela realmente configura; a produção se limita pelo produto.

Adorno põe em questão essa tendência das obras estarem "presas" ao nível da aparência, sendo que esse modo de se realizar se configura como fantasmagoria, citando o filósofo: "[...] a aparência estética tinha-se elevado, no século XIX, a fantasmagoria. As obras de arte apagavam os vestígios da sua produção; [...]"[85]. Como dito anteriormente, as obras de arte, dentre elas o romance, se direcionam a uma tentativa de síntese absoluta do mundo principalmente no século XIX com o realismo e suas variantes. Em se tratando do romance, a crença no distanciamento objetivo, crítico e científico davam substância ao ar de construto bem acabado, todo completo ao arco das narrativas. Todavia, como também se demonstrou anteriormente, o romance em si é uma forma problemática, pois conjuga fatores contraditórios e, dessa maneira, faz da dissonância seu mote. Assim, "apagar" os momentos que essa dissonância se revela é falsear o conteúdo que se pretende apreender, eis a fantasmagoria.

Algo a se notar também é que a discussão aventada por Adorno está inserida em um movimento maior, mais amplo quando se pensa em arte-moderna, visto que o que está em jogo é a própria categoria de obra. O romance moderno – mais uma vez – é um exemplo disso, visto que, no início do século XX, ele desempenha um movimento autorreflexivo, pois para se manter fiel a sua matriz realista deve reestruturar-se formalmente, superar suas fronteiras como composição. Dessa maneira, a relação entre "aparência" e "expressão" se torna central, visto que a própria valia da obra está atrelada a isso; a categoria de obra de arte, de romance, está em jogo. Em sua "Filosofia da nova música"[86], Adorno discute isso; ele diz

[85] ADORNO, T. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, Reimpressão da edição de Janeiro de 2008; 2012. p. 160.

[86] ADORNO, T. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

que as obras de arte que apresentam alguma validade são aquelas que não são mais obras. No fundo, o pensamento provocativo do filósofo alemão aponta exatamente para a forma configurativa das obras – como se tem discutido aqui – que devem se destituir do princípio de totalidade representativa (pura aparência), para pôr em evidência o seu momento realmente expressivo como obra.

Peter Bürger entra nessa discussão e talvez a deixe mais clara. Bürger diz, ao distinguir as obras que se fazem um todo orgânico e as que negam essa noção, as obras de vanguarda:

> [...] Em sentido geral, a obra de arte pode ser definida como unidade geral e do particular. Mas essa unidade, sem a qual não se pode pensar algo como uma obra de arte, foi realizada das maneiras as mais diversas nas várias épocas do desenvolvimento da arte. Na obra orgânica (simbólica), a unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação; na obra não-orgânica (alegórica), ao contrário – é o caso das obras de vanguarda –, trata-se de uma unidade mediada. Aqui, o momento da unidade é, por assim dizer, afastado para infinitamente longe, em caso extremo, não é produzido, afinal, senão pelo receptor.[87]

Esse movimento de mediação, que faz da obra um construto cuja unidade é afastada para um ponto extremamente longínquo, ou produzido pelo receptor, como Bürger salienta, é exatamente o procedimento que está na base no processo de "torção" formal realizado pelas obras do início do século XX. Bürger continua: "A obra de vanguarda não nega a unidade como tal [...], mas um determinado tipo de unidade, a relação entre parte e o todo que caracteriza a obra orgânica."[88] É nesse instante de negação da obra como unidade orgânica que se tem o resgate da obra como obra, contraditoriamente. Esse resgate se dá através da

[87] BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo Cosac Naif, 2008. p. 118.

[88] Idem. pp. 118-9.

relação tensa (contraditória) entre a pretensão da obra e seu conteúdo real, na tensão entre, retomando Adorno, "aparência" e "expressão" que se intensifica no início do século XX.

Adorno, em seu pensamento dialético, aponta que não há como as obras fugirem de seu par oposto, ou seja, assim como as obras herméticas tendem a revelar seu contrário, as obras modernas do início do século XX, realizam-se mediante a aparência, mas, pode-se dizer, instauram uma rebelião contra essa, contra seu caráter hermético de "absolutização". A aparência – em sua forma de absoluto – é posta em um jogo dialético, uma reviravolta a ponto de subverter sua lógica. Tomando novamente as palavras de Adorno, as obras devem transcender seus próprios pressupostos para fugir da reificação, da "pura forma" que falseia seu conteúdo. Para fugir a essa lógica da aparência que se lança como plena forma, o crítico alemão diz que as obras de arte devem operar um *tour de force*, que seria o movimento do impossível, o prodígio. Adorno diz:

> A arte sente dolorosamente a aparência estética na insolubilidade principal dos seus problemas técnicos; e de modo mais flagrante ainda, nos problemas da representação artística: da execução musical ou teatral. Interpretá-los correctamente significa formulá-los como problemas: reconhecer as exigências incompatíveis com que as obras, na relação do conteúdo com sua aparição, confrontam aquele que as interpreta. A reprodução das obras de arte, ao desvelar nelas o *tour de force*, deve encontrar o ponto de indiferença das obras, a sua reprodução adequada não é realmente possível; toda restituição adequada deveria reprimir um momento de contradição. O critério mais elevado da interpretação é aquele em que, sem tal repressão, ela se torna teatro dos conflitos que rebentaram no *tour de force*. [89]

Dessa forma, as obras que queiram ainda se aproximar da configuração do real, não devem apagar suas contradições, "seu conflitos internos". Adorno continua: "As obras concebidas como *tour de force* são aparência, porque se devem fazer passar essencialmente

[89] ADORNO, T. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2008. p. 166.

por aquilo que essencialmente não podem ser; corrigem-se, ao realçarem a sua impossibilidade."[90] A obra se dá como um "ser" que é revelado "não-ser", se valem da aparência para demonstrar sua impossibilidade. O *tour de force* é o que garante a participação efetiva das obras no mundo objetivo novamente, escapando da pura forma ao se valer da forma e mostrar o não-ser dela. Não-ser esse que mimetiza o não-ser do espírito que configura. Adorno a certa altura comenta:

> A arte faz a prova do caráter aparente [*scheinhaftigkeit*] do espírito, enquanto essência *sui generis*, ao tomar à letra a pretensão do espírito de ser ente e ao apresentá-lo como ente. Muito mais do que a imitação do mundo sensível pelo sensível estético a que a arte aprendeu a renunciar, é isso que a força à aparência. O espírito, porém não é apenas aparência, mas também verdade; não é somente a fraude de um ente-em-si, mas também a negação de um falso ser-em-si. O momento do seu não-ser e da sua negatividade penetra nas obras de arte que, sem dúvida, não fazem do espírito algo de imediatamente sensível, não o fixam, mas só se tornam espírito através da relação recíproca dos seus elementos sensíveis. Por isso, o caráter de aparência da arte é ao mesmo tempo a sua *méthexis* (participação) na verdade.[91]

Em linhas gerais, o que o pensador alemão aponta é, mais uma vez, o caráter duplo que a arte, que o romance apresenta, visto que a aparência se faz forma, negada (pela desconstrução), mas que, como dito, reconduz o romance, a arte, ao seu vínculo efetivo. Ou seja, todos instantes que entram no jogo dialético são essenciais para a aparição daquilo que realmente é, no caso, algo não imediatamente sensível, não uma forma fechada, mas algo que está além, mediado pela relação recíproca entre "aparência" e "expressão", que revela as "imperfeições" do romance lançando sua unidade para além de suas fronteiras, para o receptor; estabelecendo assim uma dialética negativa, ou seja, um movimento não totalizante.

---

[90] Ibidem.

[91] Ibidem. p. 169.

La coscienza di Zeno é uma obra que opera esse movimento, de ser e não ser, de se fazer forma que se nega. Como foi demonstrado, o terceiro romance sveviano destitui os pressupostos do romance e assim foge à lógica da "pura forma"; expõe suas fissuras e reformula sua composição por meio de uma série de mecanismos irônicos. Svevo realiza um procedimento interessante, que demonstra essa dinâmica de pares negativos, desestabilizando a ideia de obra de arte como mundo a segunda potência que instaura um absoluto aparente. Como Adorno diz, em *La conscienza di Zeno* se tem realçado a imagem da impossibilidade do romance se fazer uma forma fechada, ou seja, do romance ser romance aos moldes tradicionais, abrindo assim a possibilidade de um novo modo de realizar-se.

Dessa maneira, após analisar desde o campo das ações, passando pelo discurso do narrador e finalmente desaguando na forma como o terceiro romance sveviano se consubstancia, vê-se que ele realiza o *tour de force* descrito por Adorno. E o que permite esse movimento é a figura da ironia, é ela que o leva a realizar o prodígio de se fazer forma negando-se como tal.

A lógica da desconstrução do romance, como se verificou, começa já nas ações de Zeno, um inapto cujas atitudes se revelam como uma contradição. Da mesma maneira se observou que o discurso da narrativa não se firma como portador de alguma verdade, o que se mostra uma contradição, pois em tese a conformação discursiva deveria apresentar alguma efetividade. Por fim, o próprio romance se revela ironicamente uma contradição, pois se mostra esfacelado, realiza um movimento também irônico de não-ser aquilo que se presta a ser. Todavia, se configura negativamente, alcança sua unidade efetiva com o gesto negativo, afinal ao revelar sua impossibilidade se reabilita com a realidade que configura, sem falsear essa em uma aparente unidade, mas sim, conformando-a em uma forma que tem no seu coração fragmentos. A ironia promove um deslocamento da obra para além de sua

determinação contextual, aponta para um ponto que deveria ocupar, mas, na verdade, revela que não está ali. Eis o prodígio, eis o *tour de force*.

Pode-se dizer que a ironia produz a "morte" do romance, seu sacrifício que anula o falso ser e traz para seu lugar algo essencial, o romance verdadeiramente efetivo, o negativo. Vladimir Safatle comenta, em seu livro *Cinismo e falência da crítica*, que Hegel chegara a afirmar que:

> O verdadeiro processo de formação é o sacrifício que 'só é completo quando chega até a morte', sacrifício no qual a consciência se abandona 'tão completamente quanto na morte, porém mantendo-se igualmente nessa exteriorização' (G. W. F. Hegel, *Fenomenologia do Espírito*). Uma morte cuja melhor formalização é essa linguagem formada da despossessão de si, língua da morte do imediato.[92]

É essa linguagem que está presente no jogo irônico de *La coscienza di Zeno*, a linguagem da morte do imediato, cuja consciência totalizante só erige formas sensíveis falsas, cuja verdade é que a vida é uma doença sem cura. Dessa maneira, o que resta à personagem, ao narrador e ao romance é desferir o golpe negativo ao extremo, que rasgue o romance do início ao fim, revelando a "aparência" que é só aparência e expressando a efetividade, seu conteúdo de verdade, que põe às claras que a única consciência que se pode fazer plena é a consciência do negativo, ou *La coscienza di Zeno* que na verdade é a consciência do zero; ou melhor, a consciência do menos que zero.

---

92 SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e Falência da Crítica*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2008. p. 47.

Bibliografia

Do autor:

SVEVO, Ítalo. **La Coscienza di Zeno**. Torino: Casa editrice Einaudi, 19ª Ed, 2013.

_____ **A consciência de Zeno**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Sobre o autor:

BARILLI, Renato. **La linea Svevo-Pirandello**. Milano: Mursia Editore, 2ª edizione ampliata, 1977.

BIGAZZI, Roberti. *Da Verga a Svevo: polemiche sul romanzo*. In: **I colori del vero. Vent'anni di narrativa:1860-1880**. Pisa , Ed. Nistri-Lischi, 2º ed., 1978.

BUCCHERI, Mario/ COSTA, Elio (Org.). **Ítalo Svevo tra morderno e postmoderno**. Ravenna: A. Longo Editore, 1995.

CALIFANO, Mimma Bresciani. *Svevo e Il nuovo romanzo europeo: la strategia dell'anti-eroe*. In: **Modelli e stili di conoscenza nella scienza e nell'arte del novecento**. Florença: Fondazione Carlo Marchi – Quaderni 8, 2000.

CASTELAN, Ivair Carlos. **Zeno Cosini, uma identidade possível?** São Paulo: Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

CASTRIS, Leone de. **Il Decadentismo italiano: Svevo, Pirandello, D'annunzio**. Bari: Laterza, 1989.

CIA, Patricia de. *De A a Zeno. Aspectos da ironia em 'La conscienza di Zeno', de Italo Svevo*. In: **Serafino Cadernos de Pós-graduação: programa de língua e literatura italiana**. FFLCH-USP, nº1, dezembro de 2006. São Paulo: FFLCH-USP, 2006.

CONTINI, Gabriella. *La coscienza di Zeno di Italo Svevo*. In: ASOR ROSA, A; (org). **Letteratura italiana. Le Opere. Volume quarto. Il novecento. I. L'età della crisi.** Torino: Einaudi editore, 1995.

DEBENEDETTI, Giacomo. *Italo Svevo*. In: _____ **Il romanzo del novecento**. Milano: Garzanti editore, 4ª ed., 1983.

LAVAGETTO, Mario. *Svevo e la crisi del romanzo europeu*. In: ASOR ROSA, A. (Org.). **Letteratura italiana del novecento. Bilancio di un secolo**. Torino: Einaudi editore, 2000.

LUZI, Alfredo. *Dalla scrittura realística alla crisi del soggeto*. In: BUCCHERI, M./ COSTA, E. (Org.). **Italo Svevo tra moderno e postmoderno**. Ravena: A. Longo Editore, 1995. p. 98-9.

MAXIA, Sandro. **Svevo e la prosa del Novecento**. Roma: Ed. Lartenza, 1990.

MAZZACURATI, Giancarlo. **Stagioni dell'apocalisse: Verga, Pirandelli, Svevo**. Torino: Ed. G. Einaudi, 1998.

MIORIN, Cristiane Vanessa. **Narcisismo literário: espelhamento, procura e fuga em 'A consciência de Zeno' e 'O meu ócio', de Ítalo Svevo**. (Dissertação de Mestrado). São José do Rio Preto: Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho"/ São Jose do Rio Preto, 2006.

MUSARRA, Franco. *Un buon osservatore alquanto cieco*. In: CACCIAGLIA, N./ FAVA GUZZETTA, L. (Org.). **Italo Svevo Scrittore Europeo**. Perugia: Università per Stranieri di Perugia, 1992.

PALUMBO, Matteo. *L'apocalisse di Zeno: al di là di ottimismo e pessimismo*. In: **Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo.** Roma: Carroci Editore, 2007.

RAMOS, Maria Celeste Tommasello. **A representação em Memórias póstumas de Brás Cubas e A consciência de Zeno**. (Tese Doutorado). São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho"/São José do Rio Preto, 2001.

ROQUE, Araguaia Solande de Souza. **Minha Consciência daria um romance: O sujeito do (ao) inconsciente na interface literatura psicanálise**. (Tese Doutorado). São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho"/São José do Rio Preto, 2005.

SACCONE, Eduardo. **Commento a 'Zeno'**. Bologna: Ed. Il Mulino, 1973

SANCHES, Maria Teresa Nunes. **Memórias Póstumas de Brás Cubas e a Consciência de Zeno: Histórias das sociedades Brasileiras e Italianas**. (Dissertação Mestrado). São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho"/São José do Rio Preto, 2003.

SAVELLI, Giulio. **L'ambiguità necessária. Zeno e il suo lettore**. Milano: Francoangeli, 1998.

Sobre ironia:

ARANTES, Paulo Eduardo. **Ressentimento da dialética**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BOOTH, Wayne C. **A Rhetoric of Irony**. Chicago: University of Chicafo Press, 1974.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora do Unicamp, 1996.

EMPSON, William. **Siete clases de ambiguedad**. Trad. Ricardo Rubro Ruiz. México: Breviarios (Fondo de Cultura Económica), 2006.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **L'ironie ou la bonne conscience**. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.

KIERKEGAARD. Soren A. **O Conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. 3. ed. Bragança Paulista: Editora Vozes – Petrópolis, 2010.

KRYSINSKI, Wladimir. **Il romanzo e la modernità**. Roma: Armando Editore, 2003.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

MUECKE, D.C. **Ironia e Irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza, São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: _____ **Texto/Contexto I**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 5º edição, 1996.

_____ *Romantismo e Classicismo* e *Um encerramento.* In: Guinsburg, J. (Org.) **O Romantismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

SAVELLI, Giulio. **Lingua e stile. n. 3 - XXVI**. Roma: 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997.

_____ *Fragmento 108* In: **LUCINDE and the Frangments.** Trad. Peter Firchow, Minneapolis: Univ. Of Minnesota Press, 1971.

SILVA, Arlenice Almeida da. *Evolução do conceito de ironia romântica na obra do jovem György Lukás*. In: **Cadernos de Filosofia Alemã, nº9**. São Paulo: Departamento de Filosofia – FFLCH- USP, Jan – Jun 2007.

SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1996.

SZONDI, Peter. *Frédéric Schlegel et l'ironie romantique: avec um appendice sur les comédies de Tieck*. In: _____ **Poésie et poétique de l'idealisme allemand**. Paris: Gallimard, 1974.

Geral:

ADORNO, T.W. **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.

_____ **Minima Morália**. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ed. Ática, 1993.

_____ **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida, São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

_____ **Teoria Estética**. Trad. Artur Mourão; Coimbra: Edições 70, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica; Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: 7ª Ed, Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Alfonso. *O problema do personagem na narrativa do século XX*. In: WATAGHING, L. (Org.) **Não incentivem o romance e outros ensaios**. Trad. Doris Cavallari, Francisco Degani e Patricia de Cia. São Paulo: Nova Alexandria/Humanitas Editorial, 2007.

BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis: Figuras e temas da moderna literatura européia 1830- 1980**. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CANDIDO, Antonio. *O personagem do romance*. In: _____ **O Personagem de Ficção**. São Paulo: 10 edição, Ed. Perspectiva, 2000.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, Ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____ **História de uma neurose infantil ('O homem dos lobos'), Além do principio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____ **O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930- 1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. In: **Revista USP, nº. 63, março-abril-maio**. São Paulo, 2002, pp.166-182.

HAUSER, Arnald. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HEGEL, G. W. Friedrich. **Cursos de Estética. Volume I**. Trad. Marco Aurélio Werle/ Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2º Ed., 2001.

_____ *A forma de arte Romântica*. In: _____ **Cursos de Estética. Volume II**. Trad. Marco Aurélio Werle/ Oliver Tolle, São Paulo: Edusp, 2000.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**. Trad. Marcos Santarrita, São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

LÖWY, Michel. **Romantismo e messianismo**. Trad. Myrian Veras e Magdalena Pizante, São Paulo: Ed. Perspectiva/Edusp, 1996.

LUNGO, Andrea Del. **L'incipit romanesque**. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

LUKÁCS, Georg. *O romance como epopéia burguesa*. In: **Ensaios Ad Hominem 1, Tomo II**; São Paulo: pp. 90, 1999.

MORETTI, Franco (org.). **O romance I: A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____ **O burguês**. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

ROSENFELD, Anatol. *A personagem do Romance*. In: _____ **Texto/Contexto II**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

SAFATLE, Valdimir. **A paixão do negativo. Lacan e a dialética**. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

_____ **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2008.