

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

PATRICIA DE CIA

Um romance no meio do caminho:
La coscienza de Zeno e os paradoxos do fim de século

São Paulo
2008

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

**Um romance no meio do caminho:
*La coscienza de Zeno e os paradoxos do fim de século***

Patricia De Cia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Italiana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Lucia Wataghin

São Paulo
2008

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.

De Cia, Patricia

Um romance no meio do caminho - *La Coscienza de Zeno* e os paradoxos do fim de século/ Patricia De Cia; orientador Lucia Wataghin
-- São Paulo, 2008.

138 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Italiana. Área de concentração: Literatura Italiana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. La coscienza di Zeno. 2. Italo Svevo. 3. Literatura italiana – romance. 4. Fim do século XIX.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Patricia De Cia

Um romance no meio do caminho:

La Coscienza di Zeno e os paradoxos do fim de século

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre.

Área de Concentração: Literatura Italiana

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.:

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.:

Instituição: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Ao Marcelo, que esteve ao meu lado em todas as etapas deste trabalho, sempre com muito carinho, paciência e palavras de incentivo.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Lucia Wataghin, por ter me acolhido neste programa de Pós-Graduação, pela atenção dedicada durante o processo de orientação, pelas oportunidades oferecidas ao longo do caminho, pelos questionamentos e comentários valiosos, pelo apoio e pelo carinho.

Aos colegas e amigos Francisco Degani e Rodrigo Campos de Paiva Castro, pelo incentivo e diálogo constante, que teve grande importância para muitas das reflexões aqui contidas.

Aos Professores Doutores Maurício Santana Dias e Dóris Natia Cavallari, cujos comentários e sugestões no exame de qualificação contribuíram para amadurecer aspectos desta pesquisa.

Ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

À minha família.

A Marcelo Orozco Velehov, por ouvir sempre com tanto interesse, pela imensa paciência e disposição, todos os dias.

RESUMO

DE CIA, P. Um romance no meio do caminho: *La coscienza di Zeno* e os paradoxos do fim de século.

Romance inovador, sobretudo graças à incorporação da psicanálise à literatura, *La coscienza di Zeno*, de Italo Svevo, é também a obra-prima de um autor situado em diversas intersecções: ele escreveu de um local de fronteira entre várias culturas; numa língua que era sua por adoção; na transição entre dois séculos; em meio à alteração das configurações políticas e econômicas da Europa; em um período de intensa transformação das idéias e da forma de narrar. Este estudo busca levantar subsídios para melhor situar o romance em relação a seu tempo e ao complexo ambiente intelectual do fim do século XIX (caracterizado pelo conflito e pela coexistência de cientificismo e irracionalismo, positivismo e pessimismo), bem como em relação à tradição do romance europeu. Para isso, conta com o auxílio da crítica literária e sócio-histórica, além dos artigos e ensaios de Svevo.

ABSTRACT

DE CIA, P. A novel at the crossroad: *La coscienza di Zeno* and the paradoxes of the late 19th century

A breakthrough novel – specially regarding its incorporation of psychoanalysis into literature –, *La coscienza di Zeno*, by Italo Svevo, is also the masterpiece of an author placed in many intersections: he wrote from the boundaries of different cultures; in an adopted language; during the transition of two centuries; amid changes at the political and economical settings of Europe; and through the transformation of ideas and the narrative. This study aims to gather elements to better relate *La coscienza* to the complex intellectual environment of the late 19th century (marked by the conflict and the coexistence of scientism and irrationalism, positivism and pessimism), as well to the tradition of european novel. To this purpose, it benefits from the literary and sociohistorical criticism, and from Svevo's articles and essays.

RESUMO

DE CIA, P. Un romanzo nel mezzo del camino: *La coscienza di Zeno* e i paradossi di fine secolo.

Romanzo innovatore, soprattutto in quanto incorpora la psicanalisi nella letteratura, *La coscienza di Zeno*, di Italo Svevo, è anche il capolavoro di un autore situato in vari punti di intersezione: perché scrive da un luogo di frontiera fra varie culture, in una lingua che è sua per adozione, nella transizione fra due secoli e due configurazioni politiche e economiche dell'Europa, in un periodo di intensa trasformazione delle idee e del modo di narrare. Questo studio mira a raccogliere elementi per situare meglio il romanzo in rapporto al suo tempo e al complesso ambiente intellettuale della fine del XIX secolo (caratterizzato dai conflitti e dalla coesistenza di scientismo e irrazionalismo, positivismo e pessimismo), e in rapporto alla tradizione del romanzo europeo. A questo scopo conta su strumenti di critica letteraria e sociostorica, e su articoli e saggi di Svevo.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

- 1.1. A TRAMA
- 1.2. TEMPO E VELOCIDADE DA NARRATIVA
- 1.3. PLANO DE LEITURA

2. O GOSTO PELO ROMANCE

- 2.1. BUSCA PROBLEMÁTICA E REALISMO
- 2.2. DE SCHMITZ A SVEVO
- 2.3. PRIMEIROS ROMANCES
- 2.4. LA COSCIENZA DI ZENO

3. O LUGAR DA HISTÓRIA

- 3.1. BELLE ÉPOQUE
- 3.2. RELAÇÕES FAMILIARES
- 3.3. TRIESTE

4. DA IRONIA AO PARADOXO

- 4.1. PACTO ÀS AVESSAS
- 4.2. A IRONIA
- 4.3. A CONSCIÊNCIA
- 4.4. CONFESSAR É MENTIR
- 4.5. O PARADOXO

5. PRESENCAS NEGATIVAS

- 5.1. AS CONFISSÕES DE ROUSSEAU
- 5.2. O VULTO DE NAPOLEÃO

6. A LINGUAGEM DO SÉCULO

6.1. DARWINISMO

6.2. DECADENTISMO

6.3. HISTÓRIA DO GÊNERO HUMANO

7. CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

"Chi legge un romanzo deve avere il senso de sentirsi raccontare una cosa veramente avvenuta. Ma chi lo scrive maggiormente deve crederci anche se sa che non in realtà mais si svolse così. L'immaginazione è una vera avventura. Guardati dall'annotarla troppo presto perché la rendi quadrata e poco adattabile al tuo quadro. Deve restare fluida come la vita stessa che è e diviene. Quando è, non sa come diverrà, ma quando è divenuta ricorda come è stata, ma non col medesimo sentimento di quando fu. Allora appena si crea l'intonazione, e l'immaginazione e la vita egualmente si fanno armoniche ricordando. Bisogna credere nella realtà della propria immaginazione. Non bisogna però intervenire con alcuno sforzo per regolarla perché allora si diviene un incredibile Dio che in natura manca, e allora appena l'immaginazione differisce totalmente dalla realtà dove manca una regola e le cose nascono dalle cose impensabilmente, sorprendentemente conformi ad una legge che nessuno avrebbe potuto predire e che appena allora si rivela. L'immaginazione è meno monotona della realtà solo perché vi si muovono le creature che dalla realtà nacquero ma isolate dal nostro desiderio, dalla nostra passione."

Ettore Schmitz, diario, 05/06/1927

1. INTRODUÇÃO

La coscienza di Zeno (1923), as memórias de um velho mentiroso redigidas a pedido de um psicanalista pouco confiável, é um dos mais importantes romances italianos do século XX. Terceiro romance de Italo Svevo (1861-1928), o livro se desenvolve em torno do propósito ambíguo e nunca realizado do protagonista de curar-se de sua doença, cujo símbolo mais evidente é o vício do fumo.

O romance é organizado em uma série de episódios (o vício do fumo, a morte do pai, o casamento, o relacionamento com a amante, a colaboração comercial com o cunhado, a guerra) narrados em primeira pessoa, sem ordem cronológica, por meio de um texto sistematicamente contraditório e baseado em dualidades: doença e saúde, reflexão e ação, propósito e desobediência, sucesso e fracasso, verdade e mentira. Estrutura e temas corroboram o caráter inovador da obra, sobretudo no que se refere à incorporação da psicanálise à literatura.

Romance novo – especialmente na tradição italiana, na qual não se encontravam modelos reconhecíveis –, o livro é recebido predominantemente com indiferença, mas também com alguma hostilidade, à época de seu lançamento. Svevo (pseudônimo do judeu triestino Ettore Schmitz) era visto como industrial bem-sucedido e autor "diletante", que escrevia num italiano "ruim", cheio de contaminações da sintaxe alemã e desrespeitos à norma culta. Não era reconhecido como homem de letras em Trieste, muito menos nos centros da cultura italiana.

Seus dois primeiros romances, *Una Vita* (1887) e *Senilità* (1898), publicados às próprias custas, haviam tido pouca repercussão. O mesmo se aplica às colaborações esparsas como resenhista para o jornal "L'Indipendente"

(nas quais ele usava as iniciais E.S. ou o pseudônimo E. Samigli), que se estenderam entre 1884 a 1890,¹ mais intensamente nos três primeiros anos.

Com efeito, no intervalo de 25 anos que separa a publicação do segundo romance da *Coscienza*, Svevo se dedica ao trabalho na indústria Veneziani de vernizes para navios, de propriedade de seu sogro. Ele entrara para a empresa em maio de 1899, três anos após o casamento civil com Livia Veneziani, dois anos depois do nascimento de sua primeira filha, Letizia, e no ano seguinte ao lançamento de *Senilità*, inicialmente em 78 capítulos no jornal "L'Indipendente". No *Profilo autobiografico*, redigido pelo autor após o sucesso da *Coscienza*, Svevo afirma que decidiu publicar *Senilità* "animato da un'ultima speranza".² O resultado é contrário ao desejado, e ele inicia então um período de afastamento "oficial" da literatura:

*Temevo m'impedisce di fare il dovere che mi ero imposto a vantaggio mio, dei miei ed anche dei miei soci. Era una questione d'onestà, perché poco ci voleva ad accorgersi che se io leggevo o scrivevo una sola linea, il mio lavoro nella vita pratica era rovinato per un'intera settimana.*³

No entanto, Svevo continua a escrever "clandestinamente", longe dos olhos reprovadores dos familiares, que "per credere nella letteratura dovrebbero vedere dei denari".⁴ Ele o faz em seus diários, mas também na redação de comédias, narrativas curtas, ensaios e fábulas, que envia em cartas para a filha.

¹ O conjunto é composto por 27 textos publicados em sete anos. Na década de 1890, Svevo publica mais dois artigos: "Conseguenze di un traversone", de 6 de abril de 1891, em "Nozze Rovis-Angelini", assinado Ettore Schmitz; e "Che cosa ne dite...", de 27 de novembro de 1893, em "La Famiglia. Giornale d'occasione", assinado Italo Svevo. Ver *Italo Svevo – Tutte le opere, v. Teatro e Saggi*. Milano: Mondadori, 2004, pp. 969-1090. Todas as citações aos textos originais de Svevo foram retiradas dessa edição de sua obra completa, composta por três volumes: *Racconti e Scritti Autobiografici*; *Teatro e Saggi*; e *Romanzi e 'Continuazioni'*.

² Apud LAVAGETTO, M. *Cronologia*, In: *Italo Svevo – Tutte le opere, v. Teatro e Saggi*. Op. cit., p. LXXI. Animado por uma última esperança. (Trad. minha).

³ *Ibidem*, p. LXXII. Temia ser impedido de cumprir os deveres que havia me imposto, para o meu bem, o de minha família e também o de meus sócios. Era questão de honestidade, pois não era necessário muita coisa para perceberem que, se eu lesse ou escrevesse uma única linha, meu trabalho na vida prática estava arruinado por toda uma semana. (Trad. minha)

⁴ *Ibidem*, p. LXXII. Para acreditarem na literatura deveriam ver o dinheiro. (Trad. minha)

Mas é só após o final da Primeira Guerra Mundial, em 1919, que retoma as colaborações à imprensa⁵ e a redação do terceiro romance, já iniciada em 1917.⁶

Durante o famoso "silêncio" de Svevo, ocorreram três fatos que refletiram diretamente na criação e na trajetória da *Coscienza*.

Por conta das constantes viagens a Londres, a trabalho, Svevo decide ter aulas de inglês. Com efeito, em 1906, toma como professor o escritor irlandês James Joyce, que viveu em Trieste nas primeiras décadas do século XX. O irlandês logo reconhece em Svevo um escritor ignorado, e inicia-se entre os dois uma relação literária que perdurará até o final da vida de Svevo e influenciará a recepção da *Coscienza*.

Em 1911, Svevo entra em contato com a psicanálise, então uma ciência nova proveniente de Viena, capital do império Austro-Húngaro ao qual pertencia também Trieste. A conselho do médico triestino Edoardo Weiss, o cunhado de Svevo Bruno Veneziani vai a Viena para ser analisado por Sigmund Freud, pai da psicanálise. No mesmo ano, Svevo conhece em Trieste Wilhelm Stekel, um dos primeiros discípulos do vienense .

Em 1915, com a entrada da Itália na Primeira Guerra Mundial, Svevo vê uma oportunidade para voltar a se dedicar à literatura. Judeu e súdito austríaco, ele permanece em Trieste durante todo o conflito, incumbido pelo sogro – que era cidadão italiano e teve de partir com a família para a Inglaterra –, a cuidar da indústria e dos bens familiares. Evidentemente, a atividade da empresa foi drasticamente reduzida no período: "L'industria era andata via e fra me e la

⁵ Nessa época, passa a publicar no jornal "La Nazione": "Noi del tramway di Servola", 23 e 30 de agosto, 10 de setembro e 21 de outubro de 1919 e 11 de fevereiro de 1921, assinados E.S.; "Lo sciopero dei minatori inglesi", 26 de outubro de 1920, assinado E. Sch.; "I minatori, il carbone e l'Italia: Un 'dovere' inglese", 18 de novembro de 1920 assinado E. Sch.; "Londra dopo la guerra", 18, 22 e 25 de dezembro de 1920 e 1 e 6 de janeiro de 1921, assinado E.S.; "Storia dello sviluppo della civiltà a Trieste nel secolo presente", 2 e 11 de agosto de 1921, assinado E.S. "Viaggiando", 30 de abril de 1922, assinado E.S.. Ver *Italo Svevo – Tutte le opere, v. Teatro e Saggi*. Op. cit, pp. 1096-1165.

⁶ A data faz referência a uma anotação no diário de Svevo, de 13 de junho de 1917, em que ele afirma ter começado a escrever um "livro de memórias". Ver LAVAGETTO, M. Op. cit., p. LXXIX.

letteratura non v'era che l'impedimento del violino coadiuvato però dalla grevezza e potenza del tempo".⁷

É nesse período que ele lê alguns textos de Freud, possivelmente por volta de 1917. Em 1918, começa a traduzir com seu sobrinho Aurelio Finzi *Sobre os sonhos* (Über den Traum). No ano seguinte, dedica-se de vez à redação da *Coscienza*, que será concluída no final de 1922 e publicada, como aconteceu com os dois primeiros romances, às custas do autor.

Logo após sua publicação, em maio de 1923, a *Coscienza* recebe poucas resenhas, não muito elogiosas. A pouca repercussão motiva Svevo a, no início de 1924, mandar o livro ao amigo James Joyce, para que ele o divulgue entre seus contatos na França – ato que desaguará no chamado "caso Svevo". Joyce envia a *Coscienza* para os críticos Valery Larbaud e Benjamin Crémieux, que se entusiasma com o romance e preparam a tradução de alguns capítulos, bem como um comentário crítico.

No entanto, o primeiro a publicar um ensaio reconhecendo a qualidade literária de Svevo é o italiano Eugenio Montale, que entra em contato com a obra por intermédio do triestino Roberto Bazlen. No final de 1925, o poeta publica "Omaggio a Italo Svevo" na revista "L'Esame", apresentando os três romances. Montale elogia sobretudo *Senilità*, que considera a obra-prima de Svevo.

Meses depois, em fevereiro de 1926, é publicado na revista francesa "Le Navire d'argent" o artigo de Benjamin Crémieux, juntamente com a tradução de algumas páginas de *Senilità* (por Valery Larbaud) e a tradução (por Crémieux) dos capítulos "Prefazione", "Preambolo" e "Il Fumo", da *Coscienza*. Crémieux exalta a originalidade, o humor e a capacidade analítica de Svevo, além de denunciar o silêncio da crítica italiana para com o autor.

⁷ Ibidem, p. LXXIX. A indústria tinha desaparecido e, entre mim e a literatura, não havia nada além do compromisso com o violino, acompanhado, porém, da gravidade e da potência da época. (Trad. minha)

Enquanto os franceses apresentam Svevo à Itália de modo provocador, acentuando o ambiente conservador da crítica do país, Montale vê em Svevo um artista que pertence à tradição italiana do realismo. Em janeiro de 1926, no entanto, Montale publica novo artigo em que situa a *Coscienza* no "grupo de livros ostensivamente internacionais, que cantam o ateísmo sorridente e desesperado do novíssimo Ulisses: o homem moderno".⁸

Até 1930, a crítica a Svevo se divide em três frentes: os que o recusam por motivos ideológicos, entre eles o anti-semitismo; os que até apreciariam o escritor, caso ele escrevesse com um pouco mais elegância; e os que prontamente se mostram a seu favor, entre eles Giacomo Debenedetti e Elio Vittorini.

Em 1929, Debenedetti publica seu primeiro ensaio sobre o autor, "Svevo e Schmitz",⁹ que traz à tona a problemática relação entre ficção e autobiografia - questão que será longamente explorada pela crítica sucessiva. Além disso, embora reconheça o lugar de Svevo na grande tradição do romance europeu e o considere um romancista ímpar entre os autores italianos, Debenedetti vê limitações no protagonista sveviano, vinculadas ao ocultamento da origem judaica de Svevo.

Durante as décadas de 1930 e 1940, os principais estudos sobre Svevo se voltam à questão da língua do triestino. É apenas no pós-guerra que aumenta o interesse pela obra, que se apresenta como "terreno privilegiado de pesquisa, excepcionalmente disponível para o emprego dos novos instrumentos críticos"¹⁰ que ganham força à época na Itália: fenomenologia, psicanálise, lingüística, formalismo, estruturalismo, as novas elaborações da crítica marxista, entre outros.

⁸ Apud CONTINI, G. *Svevo*. Palermo: Palumbo, 1996, p. 89.

⁹ DEBENEDETTI, G. "Svevo e Schmitz", IN: *Saggi Critici*. Roma: Edizioni del Secolo, 1945.

¹⁰ CONTINI, G. Op. cit., p. 114.

1.1. A trama

"Como resumir *La coscienza di Zeno*?", se pergunta Eugenio Montale. "Nada mais complicado do que o tema da *Coscienza di Zeno*", escreve Benjamin Cremieux.¹¹ No entanto, é preciso fazê-lo. Neste resumo, busquei ater-me aos "acontecimentos" do livro, deixando de lado as importantes digressões e estratégias que tentarei explorar, ao menos em parte, ao longo desta dissertação.

Zeno Cosini é um comerciante triestino que, aos 57 anos, procura um psicanalista (Dottor S.) com o objetivo de se curar do vício do fumo. Mas o médico ficará ausente de Trieste por alguns meses e pede a que Zeno escreva sua autobiografia como uma introdução à psicanálise propriamente dita.

O romance se inicia com o prefácio redigido pelo dr. S. Este declara publicar os escritos do paciente por vingança e se propõe a dividir com Zeno os lucros das vendas da obra caso ele retome a psicanálise.

Segue-se então um preâmbulo em que Zeno transcreve suas primeiras tentativas de auto-análise, após ter lido um tratado sobre a nova ciência. Na primeira vez, dorme. Na segunda, se detém diante de imagens que considera estranhas, como uma locomotiva e um bebê de fraldas, as quais julga não terem relação com seu passado.

No capítulo 3, Zeno começa a "análise histórica" de sua propensão ao fumo. O cigarro – e as inumeráveis tentativas fracassadas de se livrar dele – é

¹¹ Apud CONTINI, G. *Il romanzo inevitabile – temi e tecniche narrative nella Coscienza di Zeno*. Milano: Mondadori, 1983, p. 75.

apresentado como emblema da fraqueza e da inaptidão de Zeno. O narrador lembra da primeira marca de cigarros que fumou, "por volta de 1870", que trazia no maço a "águia bicéfala". Conta ter roubado moedas dos bolsos do pai para comprar cigarros, ter fumado os cigarros apagados que este deixava pela casa e se recorda do misto de prazer e mal-estar físico provocado por tais atos. Aos 20 anos, com uma forte dor de garganta, descobre o prazer do "último cigarro", quando o médico lhe proíbe de fumar. Nasce aí o segundo vício de Zeno: o ritual do último cigarro, que ele renovará nas mais diversas situações. O narrador conta suas primeiras tentativas de abandonar o vício com ajuda médica, submetendo-se a massagens e choques elétricos. Por fim, narra a mais recente investida do tipo: a internação numa clínica, na qual passará apenas uma noite, fugindo depois de embebedar a enfermeira que o vigiava.

O quarto capítulo relata a morte do pai de Zeno, "o acontecimento mais importante" de sua vida, que ele registra anotando a data, mais a sigla U.S., "ultima sigaretta". O pai é mostrado como o primeiro a enxergar as fraquezas de Zeno, vendo com perplexidade os hábitos do filho, que oscila entre os estudos de química e direito e transforma tudo em motivo de riso. O filho insinua haver semelhanças entre os dois, e diz que a imagem de comerciante hábil do pai é apenas fachada. No testamento, o pai coloca os negócios da família (e, por conseguinte, Zeno) perpetuamente sob tutela de Olivi, seu administrador. Numa noite, Zeno chega tarde em casa e encontra o pai, que o espera para jantar, ansioso para lhe dizer coisas importantes. A conversa não evolui e, mais tarde, se manifesta o edema cerebral de que o velho será vítima. Zeno se dá conta da doença do pai, mas esquece de chamar o médico. Finalmente chega o dr. Coprosich, e se instala a animosidade entre ele e Zeno, que é contrário às terapias propostas para fazerem o pai já condenado retomar a consciência. A

doença do pai dura cerca de 15 dias, nos quais Zeno assume o papel de atento enfermeiro, mas sempre aterrorizado ante à possibilidade de que o pai retome a plena consciência. Por fim, no momento derradeiro de agonia, quando o filho tenta fazer com que ele se aquiete, o pai levanta um braço e morre dando um bofetão no rosto do filho.

No quinto capítulo, Zeno conhece na bolsa de valores Giovanni Malfenti, comerciante "ativo e ignorante", esperto e bem-sucedido, a quem toma como um segundo pai. Decide que se casará com uma das quatro filhas de Malfenti antes mesmo de conhecê-las. Chega à casa da família e encontra Ada, a mais bela, a mais séria e mais parecida com o pai; Augusta, descrita como gentil, mas feia e sem graça; Alberta, inteligente e dedicada aos estudos; e Anna, ainda criança. Imediatamente escolhe Ada como futura esposa. Os esforços de Zeno para impressionar Ada, inventando histórias bizarras e irônicas, têm o efeito oposto ao esperado. Enquanto isso, a família, a começar pela senhora Malfenti, sutilmente o empurra para Augusta. Retornando à casa em busca de Ada, que o evita, é recebido pela senhora Malfenti. Esta lhe pede que se ausente por cinco dias, pois ele estaria comprometendo Augusta. Zeno diz ter conhecido nesse período de afastamento a doença "dolorosa", cujas sensações físicas desagradáveis o deixavam infeliz. Antes, diz ele, sua doença fazia sofrer mais aos outros do que a si mesmo. No quinto dia de afastamento, Zeno reencontra os Malfenti na rua e, junto com eles, seu futuro rival: Guido Speier, elegante e bom violinista, que ganha de imediato a preferência de Ada. Volta à casa Malfenti e, durante uma brincadeira espírita organizada por Guido, aproveita a escuridão para confessar seu amor a Ada. Logo descobre que, na verdade, confessou-se ao ouvido de Augusta. Resoluto a declarar-se, procura Ada, que o rejeita. Em seguida, pede em casamento Alberta, ouvindo outro não. Por fim, propõe a Augusta, dizendo-

lhe a verdade: ama Ada e tentou unir-se a Alberta. Ela aceita. No final da noite, durante um passeio com o rival, Zeno pensa em derrubar Guido de uma mureta, assassinando-o. Poucos dias depois, Ada fica noiva de Guido. No dia de seu casamento, Zeno chega atrasado e diz o sim distraidamente. Na partida para a lua de mel, recusa-se a beijar Ada no rosto.

O sexto capítulo inicia com a lua-de-mel e os primeiros dias do casamento de Zeno e Augusta, quando ela se revela "a personificação da saúde". Zeno procura agir como homem são e até trabalhar, mas logo se aborrece. Diz ter contraído uma nova doença, o medo de envelhecer e morrer, derivado do ciúme. Recebe a visita de um velho amigo, Enrico Copley, que sofre de nefrite. Por meio dele, conhece Carla Gerco, uma moça pobre que deseja virar cantora, e acaba se tornando amante de Zeno. O início do romance com Carla coincide com a morte de Copley e os festejos do casamento de Ada. Augusta acha que este último é o motivo da perturbação demonstrada por Zeno. O relacionamento com Carla é marcado pela incerteza de Zeno, às vezes apaixonado, às vezes ansioso por se libertar da amante. Para compensar Carla de sua instabilidade, resolve arrumar-lhe um novo professor de canto, Lali, que se apaixona pela moça. Giovanni Malfenti morre. Carla quer conhecer Augusta, mas Zeno aponta Ada como se fosse sua esposa. Diante da imagem "bela e triste" de Ada, Carla decide terminar o relacionamento. Ela vai se casar com Lali.

No sétimo capítulo, Zeno vai trabalhar no escritório comercial de Guido. Diz querer demonstrar sua indiferença por Ada. Guido revela total ausência de vocação para os negócios. Gasta muito tempo com miudezas, no que é acompanhado por Zeno. Ao escritório, juntam-se ainda um cão, um funcionário (Luciano – o único que ganhará dinheiro no comércio), e uma secretária, Carmen, sem qualificação para o cargo, porém linda. Guido e Carmen se tornam

amantes, e logo Ada demonstra ciúmes do marido. Nesse meio tempo, nascem a filha de Zeno e Augusta e os gêmeos de Guido e Ada. Os negócios vão mal, as despesas aumentam, e Ada é vítima da doença de Basedow, que acabará para sempre com sua beleza. Fazendo o balanço da empresa, Zeno descobre que uma transação mal conduzida arruinou Guido. Este último se desespera e pede que Ada use sua herança para sanar as dívidas. Ela inicialmente recusa, mas cede diante de uma tentativa de suicídio do marido. Ada pede que Zeno, "o melhor homem da família", cuide de seu marido. Guido perde o dinheiro novamente, desta vez jogando na bolsa. Faz uma nova tentativa de suicídio, tomando calmantes numa dose aparentemente insuficiente para levar à morte. No entanto, uma forte chuva impede que o socorro chegue a tempo, e ele morre. Para recuperar o patrimônio, Zeno especula na bolsa e ganha, depois de trabalhar quase 50 horas sem parar. Por conta disso, se atrasa para o funeral de Guido. Chegando ao cemitério, segue o enterro errado. A reprovação de Augusta e da sogra à ausência de Zeno no funeral é aplacada pela notícia de que ele recuperara o dinheiro da família. Ada, no entanto, o acusa de ter ódio do falecido. Ela parte para Buenos Aires com os filhos.

O oitavo capítulo é o diário de Zeno, que inicia com a decisão do narrador de interromper a psicanálise, em 3 de maio de 1915. Ele conta que foi diagnosticado com o complexo de Édipo e se rebelou contra a reeducação proposta pelo médico, "inventando" um sonho que reforça o diagnóstico. Afirma que uma confissão por escrito é sempre mentirosa, e que "em cada palavra toscana nós mentimos". O psicanalista libera o cigarro para Zeno. Depois de fumar "como um turco", decide consultar outro médico, o dr. Paoli, que levanta uma suspeita de diabetes, doença "dulcíssima" para Zeno. Decide evitar sonhos e lembranças e "curar-se do tratamento" psicanalítico. A segunda entrada do

diário, de 15 de maio, traz Zeno com a família de férias em Lucinico. Volta a seus antigos hábitos, ou seja, prometer parar de fumar. Passeando numa tarde, reencontra a jovem camponesa Teresina, que conhecera ainda criança, e a quem ele faz uma proposta erótica. Ela o recusa. Em 26 de junho, Zeno conta como foi pego de surpresa pela Primeira Guerra Mundial, na fronteira entre Itália e Áustria. Em outro passeio para os lados da casa de Teresina, é surpreendido por um batalhão alemão, que não o deixa retornar para o lado italiano. Parte para Trieste, deixando a família em Lucinino. Olivi vai para a Suíça, e Zeno assume os negócios em tempo de guerra. No dia 24 de março de 1916, Zeno conta que o doutor S. pediu, da Suíça, que lhe fosse enviado o manuscrito com as memórias. Zeno diz estar curado graças ao comércio. Afirmo que deveria reescrever toda sua autobiografia, pois não pode ver sua vida com clareza sem conhecer a "última parte". Inicia-se então a digressão final, em que ele afirma que a vida é uma doença, porém, à diferença de qualquer outra, sempre mortal. A saúde só é possível aos animais, que conhecem um único progresso, o do organismo. O homem, que evolui fora do corpo, por meio dos artefatos, se torna sempre mais fraco e malicioso. Talvez uma catástrofe inaudita causada pelos artefatos possibilite o retorno à saúde. Um homem mais doente que todos os outros provocará uma explosão no centro da Terra, que voltará a ser uma nebulosa errante nos céus, livre de parasitas e doenças.

1.2. Tempo e velocidade da narrativa

Um dos aspectos mais notáveis da *Coscienza* é o rompimento com o tempo cronológico na narrativa. De modo geral, na narrativa em primeira pessoa, é possível separar duas instâncias, o "eu narrante", aquele que conta, e o "eu narrado", aquele que vive. Em grande parte dos romances em primeira pessoa do século XVIII, há uma aproximação gradual entre "eu narrado" e "eu narrante": este último descreve a si mesmo enquanto sujeito da ação, contando os acontecimentos de seu passado de forma cronológica, até chegar ao momento do início da escritura, quando "eu narrado" e "eu narrante" coincidem.

As memórias de Zeno não obedecem a tal lógica. A divisão temática dos episódios promove um vai-e-vem temporal, que é pontuado constante e insistentemente pelo presente da narração. Essa justaposição de narração do fato e comentário, digressão ou reflexão sobre o fato permeia todo o livro, reforçando o efeito ambíguo e contraditório do texto. A seguir, um entre tantos exemplos que podem ser retirados do romance:

Fu Guido che mi volle con lui nella sua nova casa commerciale. Io morivo dalla voglia di farne parte, ma son sicuro di non avergli mai lasciato indovinare tale mio desiderio.

[...]

Io volevo esser utile a Guido! Prima di tutto gli volevo bene [...] Poi anche, nella mia coscienza e non solo agli occhi di Augusta, mi pareva che più m'attaccavo a Guido e più chiara risultasse la mia assoluta indifferenza per Ada.

Insomma io non aspettavo che una parola di Guido per mettermi a sua disposizione. (CZ, p. 910)¹²

¹² SVEVO, I. *La coscienza di Zeno*, In: *Italo Svevo – Tutte le opere, Romanzi e 'Continuazioni'*, p. 910. Todas as citações dos romances de Svevo serão extraídas dessa edição. Indicarei após a citação o romance e o número de página correspondente, usando as seguintes abreviaturas: CZ (*La coscienza di Zeno*); S (*Senilità*); UV (*Una Vita*).

E pouco mais adiante:

E scrivo ancora di questi due anni perché il mio attaccamento a lui mi sembra una chiara manifestazione della mia malattia. [...] Che ragione c'era di sentirsi bene in quella posizione solo perché mi sembrava significasse una grande indifferenza per Ada la mia grande amicizia per Guido? [...] Io non volevo male a Guido, ma non sarebbe stato certamente l'amico che avrei liberamente prescelto. Ne vidi sempre tanto chiaramente i difetti che il suo pensiero spesso mi irritava, quando non mi commoveva qualche suo atto di debolezza. (CZ, pp. 912-3)¹³

Uma análise mais microscópica, período a período, como a feita por Mario Lavagetto¹⁴, demonstra ainda que a narração de um único episódio também desrespeita a ordem temporal progressiva. Além dos constantes retornos ao presente da narrativa (aos quais Lavagetto denomina "ponto zero"), Svevo salta de um ponto a outro, desintegrando qualquer ordem de sucessão dos acontecimentos na história:

[...] de um ponto do passado se pode passar a qualquer outro ponto, de modo aparentemente arbitrário ou segundo ligações

Foi Guido quem me quis com ele em sua nova casa comercial. Morria de vontade de fazer parte da empresa, mas tenho certeza de nunca ter permitido que ele adivinhasse esse meu desejo.

[...]

Queria ser útil a Guido! Antes de tudo, queria-lhe bem [...] Além disso, na minha consciência, e não só aos olhos de Augusta, parecia-me que, quanto mais me ligasse a Guido, mais clara resultaria minha absoluta indiferença por Ada. Enfim, não esperava nada além de uma palavra de Guido para colocar-me à sua disposição. (Trad. minha)

¹³ E escrevo ainda sobre esses dois anos porque minha ligação a ele me parece uma clara manifestação da minha doença. [...] Que razão havia para sentir-me bem naquela posição, só porque minha grande amizade por Guido parecia significar uma grande indiferença por Ada? [...] Não queria mal a Guido, mas ele certamente não seria o amigo que eu teria escolhido livremente. Sempre vi tão claramente seus defeitos, que seu jeito de pensar me irritava, quando não me comovia algum seu ato de fraqueza. (Trad. minha)

¹⁴ LAVAGETTO, M. *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*. Torino: Einaudi, 1975. Ver o capítulo "Sucessione", pp.74-87.

*subterrâneas. O ponto zero serve, contemporaneamente e paradoxalmente, de cimento ou drástico meio de fratura.*¹⁵

É preciso observar ainda que o romance é dividido em três partes distintas, cada qual apresentando especificidades no tratamento do tempo. São elas:

- Os textos introdutórios: "Prefazione", assinada pelo dr. S., e "Preambolo", redigido por Zeno.
- A autobiografia, que compõe o núcleo do romance, e vai do capítulo 3 ("Il Fumo") ao 7 ("Storia di una associazione commerciale");
- O diário, capítulo 8 ("Psico-analisi").

O tempo da história – a sucessão cronológica dos acontecimentos – compreende do ano de nascimento de Zeno (1857) até o presente da escritura da autobiografia (1914) e do diário (1915-1916), e a publicação do livro (1923). No entanto, o tempo da trama, a sucessão em que tais acontecimentos são narrados, transcorre do seguinte modo:

- "Prefazione": 1923 (1 página).
- "Preambolo": 1914 (2 páginas).
- 3 - "Il fumo": 1857 a 1914 (25 páginas).

Em 14 páginas, narra eventos desde a infância de Zeno até o início da psicanálise. Outras 11 páginas descrevem uma única noite, passada na casa de saúde do Dr. Mulli.

¹⁵ Ibidem, p. 81. (Trad. Minha)

- 4 - "La morte di mio padre": 1872 a 1890 (32 páginas).

Narra eventos da juventude de Zeno. Mais de três quartos do capítulo tratam de um período de cerca de 15 dias, que se encerra com a morte do pai, em 15 de abril de 1890.

- 5 - "La storia del mio matrimonio": 1890-1891 (101 páginas).

Narra do momento em que Zeno conhece Giovanni Malfenti até o casamento com Augusta. Dois terços, porém, são dedicados a 5 dias, entre o afastamento de Zeno da casa Malfenti e o pedido de casamento (5 a 10 de maio de 1891).

- 6 - "La moglie e l'amante": 1892-1894 (124 páginas).

Inicia com a lua de mel de Zeno e Augusta e termina com o fim do relacionamento entre Zeno e Carla. Quase metade narra dois dias de 1892, em que Zeno seduz Carla, Guido se casa e Copley morre.

- 7 - "Storia di un'associazione commerciale": 1892-1895 (138 páginas).

Cobre da entrada de Zeno no escritório de Guido à partida de Ada para Buenos Aires. Um quarto do texto se detém nos quatro dias que vão da falência de Guido à conversa entre Zeno e Ada após o funeral de Guido.

- Cap. 8 - "Psico-analisi": 3 de maio de 1915 a 24 de março de 1916 (38 páginas).

Inicia com a decisão de interromper a psicanálise e vai até o sucesso comercial durante a Primeira Guerra Mundial.

Note-se que a maior parte do romance se detém num período de cerca de cinco anos, que vai da morte do pai de Zeno (1890) até a morte de seu cunhado

e sócio, Guido Speier (1985), narrados entre os capítulos 4 e 7. Embora esse núcleo se aproxime de uma narrativa cronológica, a divisão temática faz com que se afrouxem os nexos temporais e causais entre os capítulos. Além disso, a datação dos eventos no interior da narrativa às vezes é precisa, noutras vaga e, em alguns casos, incongruente, reforçando tal afrouxamento dos nexos.

O ritmo também sofre diversas variações. Tomando o romance no todo, observa-se que "Il Fumo" cobre um arco temporal dos 57 anos da vida de Zeno; "La morte di mio padre" dedica-se a um período de 18 anos; os três capítulos seguintes concentram-se nos já mencionados cinco anos; e o último capítulo detém-se em dois meses de 1915 e um dia de 1916.

Além disso, no interior dos capítulos que compõem a autobiografia, grande parte do texto trata de períodos curtos, de poucos dias a algumas semanas. Ou seja, cada capítulo é focado em um núcleo narrativo, cujo centro é ocupado por um evento específico selecionado pela memória de Zeno.

De um ponto de vista formal, a reorganização temporal pode ser considerada a grande inovação do romance de Svevo, e está intimamente conectada à incorporação da psicanálise à literatura. Não obstante, a leitura da *Coscienza* e da extensa fortuna crítica a que o romance deu origem – bem como do restante da produção literária de Svevo – demonstra que essa inovação formal e conceitual está inserida numa trama complexa, que constitui um desafio para a análise literária.

Svevo escreveu de um local de fronteira entre várias culturas, numa língua que era sua por adoção, na transição entre dois séculos e duas configurações políticas e econômicas da Europa, durante a intensa transformação das idéias sobre o homem e também da forma de narrar. Assim, qualquer que seja o

ângulo do qual se contemple sua literatura, é preciso ter em mente que a *Coscienza* é o ápice da produção de um romancista situado em várias intersecções.

1.3. Plano de leitura

Romance ambíguo, que recusa sistematicamente a coerência, fruto de uma poética híbrida, que acolhe diversas influências e as reelabora de modo heterodoxo, a *Coscienza* escapa a qualquer tentativa de aprisionamento, para tomar de empréstimo as palavras de Lavagetto.¹⁶

Da variada fortuna crítica sobre a obra de Svevo, especialmente sobre a *Coscienza*, afloram diversas questões, tais como a crise da burguesia no fim de século, a passagem do naturalismo à experimentação novecentista, o significado do romance como gênero, as relações entre autobiografia e romance, entre literatura e psicanálise, a poética da "Mitteleuropa", a influência e a negação da cultura judaica, a crise das formas de representação, entre outras.

Todas estão contidas no romance, mas nenhuma o contém. Ante a pluralidade de aspectos identificados pela produção crítica, a tentativa de buscar um recorte que contemple o romance no todo se mostra já de início fracassada. Embora a afirmação se aplique a muitos autores e obras, no caso de Svevo adquire particular relevância, pois não há uma idéia prevalecente que conduza a interpretação da obra. Antes, existe uma rede de questões fundamentais interdependentes, que se alimentam mutuamente.

¹⁶ Ibidem, p. 175. O crítico se refere especificamente à forma peculiar do Darwinismo nos escritos svevianos, que será contemplada nesta dissertação. No entanto, tomei aqui a liberdade de aplicar sua formulação ao todo do romance e às dificuldades que ele apresenta como objeto de análise.

A própria incorporação da psicanálise ao romance – feito que, em princípio, seria candidato a ocupar o cerne das reflexões – acaba, senão ofuscada, ao menos relativizada por outras linhas de força em ação na narrativa. Um exemplo são os críticos que analisam o carácter "mitteleuropeu" de Svevo e sua herança judaica, tais como Giuseppe Camerino e Claudio Magris,¹⁷ para quem a contribuição psicanalítica está inserida no espectro mais amplo e decisivo da cultura austríaca e da diáspora judaica. De modo similar, Mario Lavagetto (que dedica grande espaço à psicanálise em sua leitura de Svevo) não abandona jamais a relação entre autobiografia e romance e os influxos de Darwin, Schopenhauer e Marx, apontando para um complexo amálgama ideológico nos escritos do triestino.

Qualquer tentativa de classificar a obra de Svevo da perspectiva das escolas ou correntes literárias é ainda mais infrutífera. Apenas a título de ilustração, é possível detectar no romance traços do que se convencionou atribuir ao naturalismo, ao realismo da primeira metade do século XIX, ao decadentismo, à narrativa humorística iluminista setecentista e, evidentemente, ao romance experimental das primeiras décadas do século XX. E a crítica reconhece a posição problemática e híbrida da obra em relação à tradição do gênero literário¹⁸.

Como sintetiza Gabriella Contini em sua recensão da fortuna crítica,¹⁹ a *Coscienza* se coloca como um romance que não aceita um modelo de leitura guiado por critérios individuais de gosto e intuição, mas também não permite identificação com um método rigoroso ou a aplicação de fórmulas, critérios de escola ou corrente literária.

¹⁷ Ver CAMERINO, G. A. *Italo Svevo e La Crisi della Mitteleuropa*. Napoli: Liguori, 2002; MAGRIS, C. *L'anello di Clarissa – Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Torino: Einaudi, 1999.

¹⁸ Ver BUCCHERI, M., COSTA, E. (cura). *Italo Svevo – tra moderno e postmoderno*. Ravenna: Longo Editore, 1995; BERARDINELLI, A. "La Coscienza di Zeno", ovvero: la salute impossibile e la saggezza inutile", IN: MORETTI, F. (cura). *Il Romanzo*, V.5, Torino: Einaudi, 2001-2003; MAZZACURATI, G. *Stagioni dell'apocalisse – Verga Pirandello Svevo*. Torino: Einaudi, 1996; BARILLI, R. *La linea Svevo-Pirandello*. Milano: Mondadori, 2003.

¹⁹ Ver CONTINI, G. *Svevo*. Palermo: Palumbo, 1996.

Não se trata aqui de apregoar um ecletismo indistinto, mas sim de sinalizar em que medida os instrumentos críticos se mostram simultaneamente argutos e insuficientes perante a intrincada resposta do texto.

Diante de tal cenário, esta dissertação acabou por se tornar uma tentativa de mapeamento do amplo território coberto pela *Coscienza*. Os capítulos que seguem são parte de um esforço para delimitar o objeto a que se dedica este estudo. Como bússola e norte, escolhi a relação da obra com aspectos do gênero romance. Não obstante, outros influxos pontuam a leitura, quando assim necessário.

Evidentemente, trata-se de um mapeamento parcial e muitas vezes apenas panorâmico. No entanto, julgo que alguns dos aspectos levantados, despertados pela leitura da crítica, mas sobretudo da obra, possam ser de especial utilidade para o leitor brasileiro, separado de Svevo por um século e um oceano.

Nos últimos sete anos, cinco trabalhos acadêmicos brasileiros trataram da literatura de Svevo, quatro diretamente da *Coscienza*. Destes, dois são análises comparativas entre o romance e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, sendo que um focaliza a relação entre história e literatura e o outro verifica procedimentos narrativos comuns às obras. Os outros dois abordam o romance por um viés psicanalítico. O quinto estudo é uma tradução comentada do quarto romance de Svevo, obra inacabada, também protagonizada por Zeno, da qual restaram diversos fragmentos reunidos sob o título "Il vecchione" ou "Le confessioni del vegliardo".²⁰

²⁰ Trata-se, respectivamente de NUNES SANCHES, M. T. *Memórias póstumas de Brás Cubas e A Consciência de Zeno: históricas das sociedades brasileira e italiana*. 2003. 150p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto; TOMMASELLO RAMOS, M. C. *A representação em Memórias póstumas de Brás Cubas e A consciência de Zeno*. 2001. 282 p. Doutorado (Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto; SOUZA ROQUE, A. S.. *Minha consciência daria um romance: o personagem sujeito do(ao) inconsciente na interface literatura e psicanálise*. 2005. 291p. Doutorado (Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José

Este estudo busca acrescentar subsídios para melhor situar a *Coscienza* em relação a seu tempo e ambiente intelectual e também, em certa medida, em relação à tradição do romance. Para isso, contei com o auxílio da crítica literária e sócio-histórica.²¹ Utilizei também outros textos de Svevo, seus dois primeiros romances e mais seus artigos e ensaios, que lançam luz sobre aspectos recorrentes na *Coscienza*.

O ponto de partida foi a conceituação do que se entende por romance e de que modo a obra de Svevo está intrinsecamente ligada a essa forma literária. O segundo passo é a tentativa de apreender do texto da *Coscienza* um retrato das circunstâncias históricas, econômicas e geopolíticas comunicadas pelo livro. O capítulo seguinte faz uma leitura do papel e dos desdobramentos da ironia na estruturação do romance, refletindo na figura do anti-herói. A seguir, busquei exemplificar de que modo a *Coscienza* dialoga com alguns modelos da tradição literária. Por fim, procurei delinear as concepções de Svevo diante do complexo ambiente intelectual do fim de século, caracterizado pelo conflito e pela coexistência de cientificismo e irracionalismo, positivismo e pessimismo. As escolhas e recusas do autor, documentadas também em seus artigos jornalísticos e ensaios, lançam uma valiosa luz sobre a apocalíptica página final da *Coscienza*.

do Rio Preto; MIORIN, C. V. *Narcisismo literário: espelhamento, procura e fuga em A Consciência de Zeno e "O Meu Ócio", de Ítalo Svevo*. 2006. 165p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto; SANTOS, J. F. *Pena de viver. Uma leitura do "quarto" romance de Ítalo Svevo*. 2001. 200p. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

²¹ MAYER, A. J. *A força da tradição – A persistência do antigo regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; OEHLER, D. *O velho mundo desce aos infernos – Auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; HOSBSBAWN, E. J. *A era do capital – 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2007; HOSBSBAWN, E. J. *A era dos impérios – 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2006; HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. GAY, P. *O século de Schnitzler – A formação da cultura de classe média, 1815-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; GAY, P. *A experiência burguesa – Da rainha Vitória a Freud*, v. 4, O coração desvelado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. GAY, P. *A experiência burguesa – Da rainha Vitória a Freud*, v. 5, Guerras do Prazer. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

02. O gosto pelo romance

Um dos problemas postos por *La coscienza di Zeno*, obra marcada por tantas intersecções, é a busca de um ponto relativamente estável a partir do qual contemplá-la. Uma resposta é o pertencimento do livro ao gênero romance. Naquele que é considerado o primeiro ensaio crítico²² sobre Italo Svevo, Giacomo Debenedetti afirma que o escritor triestino tem o "gosto pelo romance" e apresenta simultaneamente uma qualidade "clássica" (no sentido dos grandes romances de modelo oitocentista) e uma "desconcertante atualidade".²³

Décadas depois, Alfonso Berardinelli desenrola o fio de Debenedetti e sustenta que, em Svevo, a continuidade da tradição está mais em evidência do que a renovação das formas narrativas.²⁴

2.1. Busca problemática e realismo

Subjacente às afirmações dos críticos está a idéia de romance como a narrativa burguesa ("revolução literária do Terceiro Estado"²⁵) em que há uma relação de conflito entre o indivíduo e o mundo, expressa numa sucessão de ações e/ou acontecimentos, em que não é mais possível atingir a experiência da totalidade. De matriz hegeliana, o conceito de totalidade está associado à epopéia, onde o conteúdo da alma do herói coincide com as finalidades da

²² CONTINI, Gabriella. *Svevo*. Palermo: Palumbo, 1996, p. 103-4.

²³ DEBENEDETTI, G. "Svevo e Schmitz", IN: *Saggi Critici*. Roma: Edizioni del Secolo, 1945, p. 31. (Trad. minha)

²⁴ Ver BERARDINELLI, A. "La coscienza di Zeno", ovvero: la salute impossibile e la saggezza inutile", IN: MORETTI, F. (cura). *Il romanzo*, V. 5. Torino: Einaudi, 2001-2003, pp. 453-469.

²⁵ DEBENEDETTI, G. Op. cit., p. 29. (Trad. minha)

sociedade, possibilitando a realização do ideal artístico. Diferentemente da epopéia, o romance é a forma literária de um tempo em que essa totalidade não mais existe. Lukács escreve, referindo-se à teoria do romance de Hegel:

Os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, separam-se, com suas finalidades e relações 'pessoais', das finalidades da totalidade; aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e por isso ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial à qual pertence.²⁶

Apesar de ser um objetivo fadado ao fracasso, a aspiração ou tentativa de recriação da totalidade está na base da forma clássica do romance. Escreve Lukács:

A epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. [...] Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo.²⁷

Essa busca problemática tomou corpo por meio de uma série de procedimentos narrativos, mais ou menos variáveis, baseados na particularidade da experiência individual, na descrição do pormenor e em regras como o tempo cronológico e os nexos de causalidade. Tais procedimentos significaram a predominância do que se convencionou chamar "realismo", que pode ser sumarizado com a definição de romance dada por J. Paul Hunter:

²⁶ LUKÁCS, Georg. *O romance como epopéia burguesa*, IN: revista Ad Hominem, n. 1, São Paulo, 1999, p.90.

²⁷ LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 60.

*Um relato da vida contemporânea, povoado com personagens comuns em situações cotidianas, que usa a linguagem informal da vida cotidiana para descrever, para leitores comuns, as direções e valores que informam uma série de ações e acontecimentos específicos e interligados.*²⁸

Ao incorporar personagens, ambiente, linguagem e ações cotidianas, o romance produz, então, um sentimento de realidade em seus leitores, que comumente o vêem como imitação da vida. Entretanto, como escreve Sandra G. Vasconcelos, a leitura dos romances:

*[...] põe o leitor diante de procedimentos mais típicos do romanesco do que do romance: coincidências, subversão das leis da probabilidade, concessões ao estranho, ao surpreendente, presença do incomum e do imprevisível. O inesperado encontro de Crusoe e Friday após anos de naufrágio, a reatualização do mito de Cinderela em Pamela, a reunião casual de seis personagens na mesma taverna e o herói de origens obscuras que as complicações do enredo se encarregam de restituir ao seu verdadeiro lugar na sociedade em Tom Jones fazem, todos, parte do repertório dos romances do século XVIII que costumamos descrever, sem hesitação, como realistas.*²⁹

Tal contradição se resolve com uma acepção mais ampla de realismo, que vai além do retrato fotográfico e objetivo da realidade e engloba os "nexos que se estabelecem no interior do universo ficcional entre os elementos que o compõem".³⁰

Cabe ao romancista, portanto, a tarefa de "criar um universo de convenções, um vocabulário que organize os elementos dessa realidade e lhe dê

²⁸ HUNTER, J. P. Apud VASCONCELOS, S. G. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007, p. 44.

²⁹ VASCONCELOS, S. G. Op. cit., p. 45.

³⁰ Ibidem, p. 50.

forma artística".³¹ Desse modo, o que confere o realismo à obra não é detenção no pormenor, "a evocação de uma mancha no paletó, ou de uma verruga no queixo",³² mas sim sua composição e organização em relação ao todo. Segundo Antonio Candido:

*A verossimilhança propriamente dita – que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida) – acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. [...] Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente.*³³

O crítico afirma que, mesmo dentro do realismo concebido como o estilo que privilegia a representação objetiva do momento presente da narrativa, "os textos de maior alcance procuram algo mais geral, que pode ser a razão oculta sob a aparência dos fatos narrados ou das coisas descritas, e pode ser a *lei* destes fatos na seqüência e no tempo".³⁴ De acordo com essa visão crítica, portanto:

[...] as contradições sociais e históricas estão não só presentes, mas configuram o teor de verdade das obras de arte, que reproduzem não o mundo, mas sua lógica. O princípio de organização da sociedade, introjetado pelo artista, manifesta-se como princípio de organização da obra de arte, dando-lhe um cunho realista que está além da mera reprodução do real. Nas suas mais altas realizações, portanto, o romance é a sedimentação

³¹ Ibidem, p. 25.

³² CANDIDO, A. "A personagem do romance", IN: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 79.

³³ Ibidem, p. 75.

³⁴ CANDIDO, A. "Realidade e realismo (via Marcel Proust)", IN: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 123.

*formal de uma experiência sócio-histórica, plasmada em obra de arte.*³⁵

Em *Narrar ou Descrever*, Lukács afirma que a experiência do indivíduo e da sociedade burguesa foi plasmada no romance com "dois métodos fundamentais de representação", próprios de dois momentos do capitalismo. O primeiro, narrar, está vinculado ao período pré-1848, em que a literatura representa "complexas leis que presidem à formação dela [sociedade burguesa], os múltiplos e tortuosos caminhos que conduzem da velha sociedade em decomposição à nova que está surgindo". De acordo com Lukács, são narradores Balzac, Stendhal, Dickens e Tolstói, e, por meio de suas obras, o leitor "vive" os acontecimentos. Depois do trauma representado pelas revoluções fracassadas de 1848, a descrição torna-se o "princípio fundamental da composição". Assim, os romances de Flaubert e Zola, "observadores e críticos da sociedade burguesa" já cristalizada e constituída, colocam o leitor em posição de "observador".³⁶

Lukács considera esse segundo o momento de dissolução da forma do romance. Para ele, a literatura naturalista, mas também a literatura decadentista, exprimem uma "incapacidade de participação na vida e não sabem colher a totalidade dos processos históricos".³⁷ Lukács via realizada no naturalismo de Zola e no romance de Flaubert apenas a fetichização dos objetos e da subjetividade, resultado da desilusão e da crise dos intelectuais burgueses após 1848. Ao tomar tal posição, ele não abarca mais em sua teoria as novas formas narrativas mistas e fragmentadas surgidas na virada do século. Não

³⁵ VASCONCELOS, S. G. Op. cit., p. 52-3.

³⁶ LUKÁCS, G. "Narrar ou Descrever?", IN: *Ensaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp. 56-57.

³⁷ LUPERINI, R., CATALDI, P., MARCHIANI, L., MARCHESE, F., DONNARUMMA, R. *La scrittura e l'interpretazione – Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, Edizione Gialla, v. 3, tomo I. Palermo: Palumbo, 2004, p. 288

obstante, sua reflexão sobre a tradição oitocentista continua na base do trabalho de teóricos que o sucederam.

2.2. De Schmitz a Svevo

Na Itália, onde o romance até então praticamente inexistia como força — as duas exceções notáveis são *I promessi sposi* (1842), de Alessandro Manzoni, e *Le confessioni d'un italiano* (1867), de Ippolito Nievo —, as idéias do naturalismo francês e da objetividade de Flaubert encontram eco nesse período, sobretudo na figura do siciliano Giovanni Verga e no verismo.

É durante a ascensão do romance naturalista na França e verista na Itália que Ettore Schmitz, o filho de comerciantes judeus de Trieste, começa a se transformar no romancista Italo Svevo. Sua formação não segue o curso percorrido à época pelos jovens triestinos inclinados à literatura. Diferentemente de, por exemplo, Carlo Michelstaedter e Umberto Saba, Svevo não vai para a Toscana, berço da grande cultura literária italiana. As circunstâncias e a família o encaminham para a Alemanha e para o comércio. Ainda assim, a aspiração literária não cede.

Segundo as principais fontes biográficas (o diário de seu irmão Elio e o "Profilo Autobiografico"³⁸), Svevo foi um leitor voraz de romances, especialmente os franceses, e da literatura alemã. Segundo o diário de Elio, na adolescência Svevo leu "todos os romances franceses que pode encontrar" e, durante a

³⁸ SVEVO, I. "Profilo Autobiografico", IN: *Italo Svevo – Tutte le opere, v. Racconti*. Milano: Mondadori, 2004, pp. 797-813. É assunção comum entre a crítica que o *Profilo* não pode ser considerado totalmente preciso, e que Svevo fornece nele informações incoerentes. Não obstante, as informações sobre as leituras do autor não são objeto de disputa entre esses mesmos críticos.

estadia no colégio na Alemanha, estudou todos os clássicos alemães. Nesse período, afastou-se dos grandes gênios italianos. Conta Elio:

Eu via com desgosto que ele se afeiçoava muito à literatura alemã, deixando de lado a literatura italiana, e uma noite disse que ele deveria ler um pouco de Dante ou Petrarca, que são muito melhores do que Schiller e Goethe. Ele riu na minha cara. "Schiller é o maior gênio do mundo", respondeu...³⁹

Por volta dessa época, faz suas primeiras incursões na literatura, não no romance, mas no drama. Rascunha dezenas de idéias para peças, cujo destino é o fogo. De volta a Trieste, já trabalhando num banco, Svevo declara apreciar o naturalismo francês. Em 1881, ano de publicação de *I Malavoglia*, Elio registra essa tomada de partido de Svevo:

*É verista. Zola reconfirmou para ele a idéia que o escopo e o interesse da comédia devem ser os personagens, não a ação. Tudo deve ser verdadeiro e comum: os pontos de cena, diz Zola no *Naturalisme au théâtre*, não tem direito de estar na comédia, pois não existem na vida.⁴⁰*

Quando mais tarde passa a colaborar com o jornal "Indipendente", como crítico de literatura e teatro, acompanha atentamente a literatura decadentista. Lê e resenha obras como *La grande marnière*, de Georges Ohnet, e *Curieuse e Vice Suprême*, de Joséphin Péladan. Sobre este último, escreve:

³⁹ SCHMITZ, E. Apud LAVAGETTO, M. "Cronologia", IN: *Italo Svevo – Tutte le opere, v. Racconti*. Milano: Mondadori, p. LIV. Io vedevo con dispiacere che esso s'affezionava tanto alla letteratura tedesca, tralasciando affatto la letteratura italiana, ed una sera gli dissi che dovrebbe leggere un po' il Dante o Petrarca, che sono molto migliori dello Schiller e del Goethe. Mi rise in faccia. 'Schiller è il più gran genio del mondo', mi rispose... (Trad. minha)

⁴⁰ Ibidem, p. LVII. È verista. Zola lo ha riconfermato nell'idea che lo scopo della commedia e l'interesse devono essere i caratteri e non l'azione. Tutto deve essere vero e comune: i punti di scena, dice Zola nel *Naturalisme au théâtre*, non hanno diritto di stare nelle comedie, non esistendo nella vita. (Trad. minha)

Non amo il Péladan e lo dico per sincerità onde prevenire il lettore ma non posso fare a meno d'impensierirmi, di esitare, all'apprendere le sue idee esposte con tanta vivacità, con tanta convinzione. ("Un individualista", v. Teatro e Saggi, p. 1037)⁴¹

Não abandona, porém, seu interesse pelos mestres do naturalismo, resenhando, entre outros, *La joie de vivre*, de Zola, e *Mastro-Don Gesualdo*, de Verga. Sobre esse último, afirma: "L'idea della forma la ebbe dalla Francia ma il contenuto fu immediatamente, senza esitazioni, italiano" ("*Mastro-don Gesualdo*' di G. Verga", v. *Teatro e Saggi*, p. 1079).⁴²

É por volta dessa época que, segundo Elio, Svevo declara ter encontrado seu tema: o "difetto moderno", que pode ser relacionado à idéia de doença social, tema e matéria do romance naturalista, bem como das obras decadentistas do fim de século. A ele, o triestino dará novo tratamento e atribuirá novos significados, culminando na criação de uma obra que, ao conquistar seu lugar perante a crítica, levará a uma revisão do quadro literário do século XX italiano:

Estranho ao horizonte de seus contemporâneos, Svevo desmente princípios estéticos, sistemas ideológicos, alinhamentos programáticos e previsões de toda a crítica: cria seu leitor e impõe como romance um romance 'diferente', por meio de procedimentos que simultaneamente põem em crise e não traem a instituição romance: é o escritor do século XX que 'conhece' somente por meio da pesquisa romanesca, capaz de sínteses impensáveis entre culturas diversas.⁴³

⁴¹ Não gosto de Péladan, e digo isso por sinceridade, para prevenir o leitor, mas não posso deixar de ficar apreensivo, de hesitar, ao tomar conhecimento de suas idéias, expostas com tanta vivacidade, com tanta convicção. (Trad. minha)

⁴² A idéia da forma trouxe da França, mas o conteúdo foi imediatamente, sem hesitação, italiano. (Trad. minha)

⁴³ *Ibidem*, p. 73.

2.3. Primeiros romances

Como Mario Sechi demonstra em *Il Giovane Svevo*, Svevo intencionalmente estudou e assimilou o realismo oitocentista antes de se lançar à escritura dos romances:

*Que Una vita e Senilità se devam menos à sucessão de ocasiões biográficas elementares e mais a um atormentado exercício de assimilação e exame minucioso dos múltiplos filões do grande realismo oitocentista (com as tramas bem revestidas das ideologias subjacentes, do grande idealismo romântico à sociologia positivista, ao evolucionismo, ao socialismo ético de fim de século) é um cuidado de método que se impõe, à luz dos conhecimentos críticos – não apenas só uma hipótese – sobre a formação juvenil de Svevo.*⁴⁴

É preciso, portanto, ter em vista que o triestino absorvera as convenções narrativas do realismo antes de iniciar a redação de *Una Vita*, em 1887. O livro é publicado sete anos depois, em 1893. Escrito em terceira pessoa, com o uso do discurso indireto livre, o romance se desenvolve em cima do modelo do jovem provinciano (Alfonso Nitti) que deixa a terra natal e vai para a grande cidade buscando a realização de suas potencialidades e o sucesso, amoroso e financeiro. Nitti é o protagonista de Svevo mais próximo do herói "intermediário", que serve de mediador entre as várias esferas sociais representadas no romance (o ambiente burocrático dos funcionários do banco, a casa burguesa dos Maller e a família pequeno-burguesa decadente, os Lanucci).

⁴⁴ SECHI, M. *Il giovane Svevo – Un autore 'mancato' nell'Europa di fine Ottocento*. Roma: Donzelli Editore, 2000, p. 8.

"Há no grande romance juvenil de Svevo uma certa ambição à *comédie humaine* para restituir a totalidade da vida em suas manifestações", escreve Maxia.⁴⁵

Mas o encontro de Nitti com a realidade — usando a expressão cunhada por Berardinelli — possui algo de romântico. Ele tem em mãos a possibilidade de ascender na sociedade da capital, casando-se com a filha do patrão, mas decide fugir, com a desculpa de cuidar da mãe doente, e acaba por suicidar-se. O fracasso do primeiro protagonista de romance Svevo na "luta" com o mundo é irremediável e ecoa as lições de Goethe e Stendhal (o paralelo com *O Vermelho e o Negro* já foi estabelecido pela crítica).

Em *Senilità*, publicado em 1898, o foco no caráter parece ter mais peso na estruturação do romance – apesar de não ser o único elemento em jogo no livro. Já num primeiro exame, o quatrilha protagonista se define por sua "natureza": os solares e ativos Angiolina e Stefano Balli de um lado, e os soturnos e abúlicos Emilio Brentani e Amalia Brentani de outro. Sobretudo Angiolina, a "moça do povo", parece não ter possibilidade de escapar das circunstâncias de seu ambiente e criação.

O protagonista do segundo romance de Svevo, no entanto, aproxima-se mais da figura de Frédéric Moreau, de *A educação sentimental*, de Flaubert, para quem "é impossível criar obras literárias, impossível ter sucesso em política e nos negócios, impossível ter uma família ou amar realmente uma mulher. Até as amizades malogram. A vida não acontece, os sonhos não se realizam, os desejos se resolvem em atos falhos".⁴⁶

Parte da crítica, especialmente a primeira crítica, identificou uma fase "naturalista" de Svevo – noção que foi duramente contestada por autores como

⁴⁵ MAXIA, S. Apud CONTINI, G. Op. cit., p. 19.

⁴⁶ BERARDINELLI, A. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Humanitas/Nova Alexandria, 2007, p. 98.

Renato Barilli⁴⁷ e que mesmo Debenedetti já considera superada. De fato, seria pouco preciso enquadrar a narrativa de Svevo nos confins dos modelos precedentes. Ainda que existam pontos de contato, há já nessas primeiras obras elementos que as distanciam desses modelos, demonstrando a "desconcertante atualidade" do triestino. Em *Una Vita*, por exemplo, temos o romance dentro do romance – escrito a quatro mãos por Alfonso e Annetta –, adquirindo uma função irônica na obra. Victor Brombert afirma que a originalidade de *Una Vita* "deriva em grande parte de uma intencional e subversiva reescrita de modelos literários que são já antimodelos".⁴⁸ Entre eles, cita *O Vermelho e o Negro*, *A Educação Sentimental* e *O Pai Goriot*, de Balzac.

2.4. O protagonista sveviano

Não pretendo aqui fazer um exame detalhado dos primeiros romances de Svevo. No entanto, julgo fundamental deter-me um pouco mais em um de seus elementos fundamentais: o protagonista. É notória a afirmação de Svevo de que Nitti, Brentani e Cosini são "irmãos de sangue". Seria possível até pensar em *Un inetto* (o título pretendido por Svevo para *Una Vita*) e *Senilità* como títulos alternativos a *La coscienza di Zeno*. Essa identificação, no entanto, deve muito à interpretação que vincula autobiografia e romance, por isso deve ser abordada com cautela. No entanto, julgo útil retomá-la aqui vista a partir de um enfoque específico.

Em suas três encarnações, o protagonista sveviano aparece no romance com uma caracterização mais fragmentária, insatisfatória e incompleta,

⁴⁷ Ver BARILLI, R. *La linea Svevo-Pirandello*. Milano: Mondadori, 2003.

⁴⁸ BROMBERT, V. *Em louvor de anti-heróis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 96.

aumentando o que Antonio Candido chama de o "sentimento de dificuldade do ser fictício":

[...] a marcha do romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização [...] O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno.⁴⁹

Tratando do problema do personagem do romance, Berardinelli observa que um dos aspectos que diferenciam o romance do século XX em relação ao "realista" e "naturalista" é o fato de que:

[...] seus protagonistas são mais problemáticos, inconsistentes, intangíveis. Falam em primeira pessoa com mais freqüência do que no passado e não sabemos se o que pensam de si mesmos ou do mundo é real ou hipotético, objetivo ou ilusório. [...] Nós mesmos, portanto, perdemos a perspectiva estável, a distância necessária para ver as coisas com calma e ordem (como acontecia com o romance do século XIX).⁵⁰

Inaptos a participar do jogo das relações em que estão inseridos, os dois primeiros protagonistas svevianos se agarram à promessa de suas ambições intelectuais de escritores, ao mesmo tempo em que procuram estabelecer relações pautadas pela utilidade e em benefício próprio – no casamento com a filha do patrão, em *Una Vita*, e no uso sexual da "filha do povo", em *Senilità*. No entanto, tais propósitos estão revestidos de uma ambigüidade e uma falta de

⁴⁹ CANDIDO, A.. "A personagem do romance", IN: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p 60.

⁵⁰ BERARDINELLI, A. Op. cit., p. 129.

convicção que os afastam cada vez mais da personagem do romance da primeira metade do século XIX.

O leitor dos primeiros romances de Svevo pode ter a impressão inicial de que Nitti e Brentani percorrerão a trajetória clássica do herói, para quem "a interioridade deve ser colocada à prova na aventura da experiência", e na qual "o que conta é a ação, é a busca aventurosa do sentido da vida por um indivíduo que pode inventar um cosmos saindo do caos da realidade heterogênea,"⁵¹ como escreve Berardinelli.

No entanto, o que se vê é um "anseio de inação e não-participação, uma vontade de ser apenas espectador ou, melhor ainda, de se instalar na cômoda sonolência da velhice prematura", no caso de Nitti, enquanto Brentani "sente-se paralisado pelo medo de sofrer e ao mesmo tempo inveja a franca virilidade dos rivais".⁵²

Mazzacurati, em ensaio sobre a carta que abre *Una Vita*, Mazzacurati discorre sobre como o herói sveviano se afasta da formulação lukacsiana. Na carta, Nitti pede a permissão da mãe para voltar à cidade natal, o que colocaria um ponto final ao romance que nem bem começou.

Uma abertura típica, pareceria (malgrado ou talvez em razão de todas as contradições exibidas por Alfonso), de um romance do herói da busca problemática, que se degrada nos conflitos nos quais é envolvido por seu sempre débil antagonismo. Em relação à descrição/formulação lukacsiana, no entanto, Una Vita revela já de início algumas conotações ambíguas, híbridas, que por si só exprimem uma inclinação em direção aos protótipos do romance de vanguarda pós-naturalista, aos quais os esquemas lukacsianos não conseguem mais abarcar. Antes de tudo, aquela que deveria ser uma 'busca problemática' é desde o princípio uma intencional

⁵¹ BERARDINELLI, A. "L'incontro con la realtà ", IN: MORETTI, F. Op. cit., V. 2, p. 363.

⁵² BROMBERT, V. Op. cit., p. 95.

*fratura entre os valores difusos no universo social e aqueles afirmados pelo herói, que os possui, os enumera em si e sabe explicitamente que não há espaço onde os buscar, a não ser fazer coincidir o ponto de chegada com o ponto de partida, e fechar o próprio círculo antes que ele se abra.*⁵³

Voltando ao arcabouço dos conceitos de Debenedetti, seria possível pensar que os protagonistas de Svevo já pertencem à "épica da existência" (o romance "moderno" do século XX), no qual a personagem não compreende a lógica da realidade, e a sociedade nega e não reconhece o direito da personagem, transformada em um "ser dissociado". Ele escreve:

*O homem não sabe mais (ou ainda não sabe, não conseguiu entender) quem é. Não sabe por que está rompida a trégua entre ele e a sociedade, entre ele e o mundo [...] é sintomático que todas as análises, todas as interpretações, sejam psicológicas ou antropológicas do homem moderno concordem em vê-lo como um ser dissociado.*⁵⁴

Para o crítico, a força de Svevo é criar personagens que "enquanto parecem estar muitíssimo bem em cena, não conseguem nunca estar no mundo, ao qual, uma fratura mais ou menos misteriosa do eu os transformou em inaptos."⁵⁵ Ainda assim, é preciso ressaltar, essas personagens existem numa estrutura romanesca cuja "qualidade clássica" permanece em evidência. O mesmo, no entanto, não se dá com *La coscienza di Zeno*.

⁵³ MAZZACURATI, G. *Stagioni dell'apocalisse – Verga Pirandello Svevo*. Torino: Einaudi, 1998, pág. 178.

⁵⁴ DEBENEDETTI, G. *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti, 1998, p. 516.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 543.

2.5. *La coscienza di Zeno*

Romance da crise, romance de ruptura, a *Coscienza* está indiscutivelmente entre as obras que ultrapassaram o que Renato Barilli denomina "barreira naturalista", neste caso, com a introdução da psicanálise à literatura. Svevo usa a estratégia psicanalítica, seus chistes, atos falhos e a pressuposição de que há significados ocultos em tudo que se enuncia para criar um texto ambíguo e mentiroso. Segundo Lavagetto,

Svevo a usa [a psicanálise] para resolver um problema estritamente literário: a criação de um narrador não confiável [...] que alterna ingenuidade e reticência, que coincide apenas parcialmente com o quanto quer que suas palavras digam e também com quanto suas palavras dizem às suas costas e contra sua censura.⁵⁶

Essa característica suscita todo um filão de análises de cunho pós-moderno, cuja ênfase está na perda do referencial e na relativização da representação. No ensaio "La coscienza di Zeno ai confini della modernità", Robert S. Dombroski formula de maneira sintética os fundamentos de uma abordagem pós-moderna do romance:

De uma perspectiva "pós-moderna", Zeno produziu um número de textos, de imagens de sua vida, de visões ou sonhos que o doutor tenta unificar em uma narrativa ordenada, mais ou menos do mesmo modo com que o crítico literário ilustra uma hipótese classificando um certo número de dados e atribuindo-lhes um determinado significado. Mas, ao contrário do doutor, Zeno

⁵⁶ LAVAGETTO, M. " Il romanzo oltre la fine del mondo", IN: *Italo Svevo - Tutte le opere, v. Romanzi e 'Continuazioni'*. Milano: Mondadori, 2004, p. LXIII.

entende que suas palavras não podem dizer o que ele pretende: as imagens por ele evocadas se entremeiam com outras imagens na medida em que sua imaginação adquire vida própria. Não existe um único texto, mas uma intersecção de imagens cujo significado é equívoco e instável, pois são controladas pelo impulso e pelo desejo. Por outro lado, o doutor – e, por implicação, os leitores – é livre para recombina-los como quiser os textos de Svevo, para atribuir um significado a eles. Uma espécie de desconstrucionista avant la lettre, Zeno coloca em dúvida não só a interpretação edipiana do doutor, mas, coisa ainda mais importante, a convenção metodológica na qual a interpretação é baseada: ou seja, que possa existir um sistema fixo de representação.⁵⁷

No entanto, o mesmo Dombroski reconhece que não é possível enquadrar o romance de Svevo unicamente nessa perspectiva, originando-se assim uma análise híbrida. No artigo citado, ele identifica a existência, na *Coscienza*, de um "impulso moderno [aqui identificado com a mentalidade do século XIX] em direção a uma totalidade rica de conexões":

[...] malgrado a incerteza sobre o valor cognitivo de suas imagens, ele aspira sempre a uma representação unitária de sua vida. [...] Seu eu tem um significado essencial? Ele é capaz de individuar esse significado? Tais perguntas, que geram e regulam a narrativa, ancoram firmemente o impulso hermenêutico presente no texto à Modernidade.⁵⁸

Gabriella Contini também escolhe uma abordagem híbrida. Por um lado, afirma que, na *Coscienza*, a adoção da primeira pessoa se torna "necessidade estrutural" que redobra "o caráter fictício do texto".

⁵⁷ DOMBROSKI, R. S. "La Coscienza di Zeno ai confini della modernità", IN: BUCCHERI, M. e COSTA, E. (cura). *Italo Svevo tra moderno e postmoderno*. Ravenna: Longo Editore, 1995, p. 141.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 142.

[...] contudo, a história sobrevive esplendidamente como história não verdadeira. Tudo pode ser interpretado como a história da cegueira e das omissões condenáveis de Zeno ou de sua desesperada inocência, à qual ele, em primeiro lugar, não acredita. Todas as explicações incompatíveis convivem: Zeno odeia e ama, mata e salva, perde e ganha. Mais que um personagem, Zeno é uma totalidade organizada e organizadora de visões e do discurso.⁵⁹

Essas interpretações, que dão uma amostra da posição ambígua e problemática do último romance de Svevo, sinalizam, como já afirmei, a coexistência de forças inovadoras e tradicionais em ação na *Coscienza*. Não obstante, todas contemplam o forte vínculo da obra de Svevo a um gênero que, em sua gênese, pressupõe a constante renovação formal para dar conta da expressão genuína das estruturas históricas e sociais.

Wladimir Krysincki afirma que "Svevo cria uma pequena forma enciclopédica que incorpora as diversas variantes do romance enquanto gênero". Segundo ele, "a operação narrativa e discursiva de Svevo significa que Zeno, depois de ter conhecido todas as formas, busca a autenticidade".⁶⁰ Semelhante é a hipótese de Berardinelli, segundo a qual a *Coscienza* "é a versão genialmente atualizada de um esquema presente em muitíssimos romances precedentes, sobretudo em alguns dos maiores arquétipos do romance europeu moderno".⁶¹

Retorno, por fim, às formulações de Debenedetti, que diferencia Svevo da maioria dos romancistas italianos precedentes pelo fato de que, nestes, "não há

⁵⁹ CONTINI, G. Op. cit., pp. 51-52.

⁶⁰ KRYSINSKI, W. "La coscienza, l'alterità e il discorso della narrazione in Italo Svevo", IN: BUCCHERI, M. e COSTA, E. (cura). *Italo Svevo tra moderno e postmoderno*. Ravenna: Longo Editore, 1995, p. 165.

⁶¹ BERARDINELLI, A. "La coscienza di Zeno", ovvero: la salute impossibile e la saggezza inutile", IN: MORETTI, F. Op. cit., V. 5., p. 455.

genuína primitividade de concepção".⁶² Svevo, ao contrário, tem o que o crítico define como "o gosto pelo romance":

*... uma necessidade de transformar a própria visão da vida numa série orgânica de cenas todas animadas, todas vivazes, ligadas entre si pela linha evidente de um acontecimento ou pela linha misteriosa de um destino [...] romance que nasce como tal, e não como um esquema plausível para organizar um conteúdo passível de ser expresso de outro modo. Ora, Svevo tem um modo seu de sentir e compreender o mundo por meio dos casos dos homens que se encaixa naturalmente na técnica do romance, e, adotando-a, a torna totalmente viva, sem necessidade de agregar fatores estranhos e sub-reptícios para que tudo fique claro. [...] Tem-se a sensação, lendo seus livros, de um grande e poderoso cérebro que tritura uma matéria longamente processada: e essas partículas se reconsolidam compondo a plástica profunda, insinuante, corpulenta de um romance.*⁶³

Como sintetiza Berardinelli, segundo Debenedetti, "Svevo inova porque sente a tradição do romance e pensa por meio dessa forma literária".⁶⁴ Berardinelli afirma ainda que Svevo usa a modernidade [do século XX] lutando contra ela. Acrescentaria que, nessa luta, o escritor emprega os instrumentos da própria tradição do romance, sobretudo a idéia de que esse gênero literário é, antes de tudo, uma forma em busca de si mesma.

⁶² DEBENEDETTI, G. Op. cit., p. 34.

⁶³ Ibidem, pp. 33-37.

⁶⁴ BERARDINELLI, A. "La coscienza di Zeno", ovvero: la salute impossibile e la saggezza inutile", IN: MORETTI, F. (cura). *Il Romanzo*, V. 5. Torino: Einaudi, 2001-2003, p. 461.

03. O lugar da história

Zeno Cosini encontra a Primeira Guerra Mundial durante um passeio descompromissado pela fronteira entre Itália e Império Austro-húngaro, minutos depois de ter atravessado o rio Isonzo – que se transformará em palco das maiores batalhas na frente italiana durante o conflito – deixando mulher e filhos do outro lado. O episódio narrado com a característica ironia de Svevo no último capítulo do livro, *Psico-analisi*, é emblemático das circunstâncias nas quais se encontra o protagonista, embora, até então, elas não tivessem sido abordadas de modo tão direto em sua narrativa.

La guerra m'ha raggiunto! Io che stavo a sentire le storie di guerra come se si fosse trattato di una guerra di altri tempi di cui era divertente parlare, ma sarebbe stato sciocco di preoccuparsi, ecco che vi capitai in mezzo stupefatto e nello stesso tempo stupito di non essermi accorto prima che dovevo esservi prima o poi coinvolto.(CZ, p. 1070)⁶⁵

3.1. Belle époque

O início da primeira guerra sinaliza o ponto final do que o historiador Eric Hobsbawn denomina Era dos Impérios⁶⁶, iniciada em 1875. O período – que

⁶⁵ A guerra me apanhou! Eu que estava a ouvir histórias de guerra como se se tratasse de uma guerra de outros tempos, da qual era divertido falar, mas com que seria tolice se preocupar, acabei metido no meio dela, estupefato e espantado por não ter me dado conta antes de que, mais cedo ou mais tarde, acabaria envolvido. (Trad. minha)

⁶⁶ HOBSEBAWN, E. J. *A Era dos Impérios – 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

coincide com o arco de pouco mais de 50 anos coberto pelas memórias de Zeno⁶⁷ – compreende a chamada *belle époque*, momento de estabilidade da burguesia liberal após as sangrentas revoluções que abalaram o século XIX até a repressão da Comuna de Paris em 1871.

A época é marcada pela multiplicação da riqueza no mundo desenvolvido, graças à disseminação da Revolução Industrial e à expansão do progresso tecnológico na produção, nas comunicações e nos transportes. Porém, essa prosperidade provoca mudanças significativas na dinâmica das relações sociais e econômicas, afetando de modo peculiar a burguesia liberal que passara boa parte do século lutando para se firmar como força dominante.⁶⁸

Uma dessas mudanças é o surgimento de uma "classe ociosa"⁶⁹ entre os burgueses. Cresce o número de sociedades anônimas controladas por acionistas e cada vez mais as empresas deixam de ser geridas pelos donos, com a administração passando às mãos de funcionários assalariados. "Relativamente poucos burgueses ocupavam-se agora em realmente 'ganhar dinheiro'; muito maior era o acúmulo de lucros à sua disposição, a ser distribuídos entre seus parentes", escreve Hobsbawn.⁷⁰ Além disso,

[...] gastar tornou-se pelo menos tão importante quanto ganhar. Não era necessário gastar prodigamente como os ultra-ricos, dos quais efetivamente havia muitos na belle époque. Mesmo os

⁶⁷ As memórias compreendem toda a vida de Zeno, que nasce em 1857 (ele tem 57 anos no ato da escritura). No entanto, é interessante observar que a narrativa faz poucas referências à primeira infância e detêm-se mais detalhadamente na vida de Zeno a partir do início de seu vício em cigarros, cuja referência é situada "intorno al '70" (por volta de 1870).

⁶⁸ Os vários estudos sócio-históricos em que se baseia esta dissertação ressaltam que, apesar da vitória do capitalismo como sistema econômico, até o final do século XIX a burguesia não é dominante no cenário político, coexistindo a forte presença dos segmentos tradicionais, sobretudo ligados à propriedade de terras. Não obstante, nesse período, o progresso da burguesia no cenário político é fato incontestável.

⁶⁹ VEBLEN, T. *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions* (1899), apud HOBBSAWN, E. J., Op. cit., p.238.

⁷⁰ HOBBSAWN, E. J. Op. cit., p. 258.

*relativamente menos opulentos aprendiam a gastar para o próprio conforto e prazer.*⁷¹

O consumo para o prazer e as atividades ociosas passam a ter papel fundamental na vida da classe média, funcionando como sinais de diferenciação entre burgueses e proletários, mas também como indicador de posição dentro dessa ampla e variada camada social. Além disso, cada vez mais a educação universitária e os esportes se tornam canais alternativos de ascensão social.

Hobsbawn chama a atenção para o fato de que, apesar da prosperidade financeira, foi apenas no final do século que as classes médias "sentiram fisicamente o *conforto*"[grifo do autor]:

*O paradoxo do mais burguês dos séculos consistia em que seus estilos de vida só se tornaram burgueses mais tarde; que esta transformação foi iniciada antes em sua periferia do que no seu centro; e que, como modo de vida especificamente burguês, seu triunfo foi apenas momentâneo. Talvez por isso os sobreviventes olhassem com tanta freqüência e nostalgia para a era que precedeu a 1914, chamando-a de belle époque.*⁷²

3.2. Relações familiares

Zeno Cosini – assim como Vitangelo Moscarda de *Uno, nessuno e centomila* (1926), de Luigi Pirandello – pertence à primeira geração de uma família burguesa que efetivamente não precisa se ocupar dos negócios, sendo sustentado pelo dinheiro paterno:

⁷¹ Ibidem, p. 258.

⁷² Ibidem, p. 233-234.

All'Università tutti lo conoscevano [o pai de Zeno] col nomignolo ch'io gli diedi di vecchio Silva manda denari. [grifo do autor] (CZ, p. 654)

[...] l'idea di essere costretto a non lavorare m'era piuttosto simpatica. (CZ, p. 659)⁷³

Na *Coscienza*, também está presente o funcionário assalariado designado para cuidar dos negócios, Olivi, com o qual Zeno trava uma relação de mais pura rivalidade durante todo o romance:

Così gli fu facile di raccontarmi il bel tiro che m'aveva fatto mettendomi sotto la tutela dell'Olivi. (CZ, p. 658)

- Quell'Olivi! Me l'ha fatta grossa condannandomi a tanta inerzia. (CZ, p. 815)⁷⁴

Essa mudança de valores – em que o dispêndio passa a ser parte integrante da lógica de acumulação – vem acompanhada de um profundo sentimento de ansiedade que permeia todos os estratos da burguesia

Na *Coscienza*, a tensão advinda dessas mudanças encontra expressão mais evidente no relacionamento de Zeno com o pai. Antes de tudo, o "vecchio Silva" é símbolo da figura de pater familias, com o qual o protagonista trava um embate recorrente durante todo o livro.

Mio padre sapeva difendere la sua quiete da vero pater familias.
L'aveva questa quiete nella sua casa e nell'animo suo. Non leggeva

⁷³ Na Universidade, todos o conheciam pelo o apelido, dado por mim, de velho Silva manda dinheiro. (Trad. minha)

[...] a idéia de ser obrigado a não trabalhar me era bastante simpática. (Trad. minha)

⁷⁴ Assim foi fácil para ele contar-me o belo tiro que havia me dado, colocando-me sob a tutela de Olivi. (Trad. minha)

- Aquele Olivi! Aprontou uma das grandes para mim, condenando-me a tanta inércia. (Trad. minha)

che dei libri insulsi e morali. Non mica per ipocrisia, ma per la più sincera convinzione: penso ch'egli sentisse vivamente la verità di quelle prediche morali e che la sua coscienza fosse quietata dalla sua adesione alla virtù. Adesso che invecchio e m'avvicino al tipo del patriarca, anch'io sento che un'immoralità predicata è più punibile di un'azione immorale. Si arriva all'assassinio per amore o per odio; alla propaganda dell'assassinio solo per malvagità. (CZ, p. 656)⁷⁵

Giuseppe Antonio Camerino vê no conflito com a figura paterna um dos elementos que inserem Svevo no grupo de escritores da cultura "Mitteleuropea", ao qual pertencem Joseph Roth, Robert Musil e Franz Kafka. Tem importância central para a interpretação do crítico a questão da assimilação da cultura judaica oriental no mundo burguês ocidental. Segundo Camerino,

É o contraste entre o judeu "são" e o judeu "doente"; entre os valores "Biedermeir" ocidentais e o mundo (se verá porque oriental) dos burgueses irregulares, errantes, marcados por absurdos pecados originais; é o contraste entre Kafka e o pai de Kafka [...] o mundo dos pais é o mesmo dos patrões, dos burgueses, dos assimilados, dos juízes, dos acusadores, dos burocratas, dos parasitas; dos administradores de moral, de religião, de virtude doméstica; dos distribuidores de liberdade, de autoridade, de culto pátrio.⁷⁶

E, em outro ensaio:

Por filhos se entendem os não assimiláveis; os personagens inaptos, irregulares, de grande sensibilidade intelectual, que

⁷⁵ Meu pai sabia defender sua tranquilidade de verdadeiro pater familias. Tinha essa tranquilidade em sua casa e em seu ânimo. Não lia senão livros insossos e morais. Não por hipocrisia, mas pela mais sincera convicção: acho que ele sentia vivamente a verdade daquelas prédicas morais, e sua consciência era apaziguada pela adesão à virtude. Agora que envelheço e me aproximo do tipo do patriarca, também sinto que uma imoralidade apregoada é mais castigável do que uma ação imoral. Chega-se ao assassinato por amor ou por ódio; à propaganda do assassinato apenas por maldade. (Trad. minha)

⁷⁶ CAMERINO, G. A. *Italo Svevo e La crise della Mitteleuropa*. Napoli: Liguori, 2002, p. 16.

*recusam as regras convencionais dos pais assimilados, homens "sem alma", como os define Buber, ativos e negociantes.*⁷⁷

Embora não pretenda nesta dissertação discutir as implicações da questão judaica em Svevo, parecem-me úteis as reflexões de Camerino sobre a burguesia ocidental da belle époque. Segundo o autor, com a nova burguesia européia:

*Declina para sempre a figura do mercador humanista, a união de espírito prático e espírito contemplativo, o herdeiro do humanismo liberal burguês que remete a uma civilização que soube tratar com igual dignidade os bancos e as letras: de seu seio, surgiu a moderna figura do negociante na qual o homem, escreve Svevo, não encontra "outra expressão de vitalidade além de imaginar continuamente novos meios para acumular dinheiro".*⁷⁸

Na descrição que Zeno faz de seu pai (embora deixe transparecer contradições ulteriores: "*Egli godeva però della fama di commerciante abile, ma io sapevo che i suoi affari da lunghi anni erano diretti dall'Olivi*" – p. 655),⁷⁹ está implícito o que o historiador Peter Gay denomina o auto-retrato ideológico do burguês do início do século XIX:

[...] o burguês pacífico, tolerante e secular, o homem que prefere a prudência e os lucros à glória e que desdenha os aristocratas porque eles transformam em fetiche o assassinato organizado a que chamavam guerra. [...] O novo herói era um homem de capa simples, talvez calçando galochas, portando uma pasta de documentos e certamente um guarda-chuva, e que pensava em seus negócios e sua família. Era, ou pelo menos dizia ser, esposo

⁷⁷ Ibidem, p.135.

⁷⁸ Ibidem, p.10.

⁷⁹ Ele gozava, porém, da fama de comerciante hábil, mas eu sabia que seus negócios eram administrados por Olivi havia muitos anos. (Trad. minha)

*devotado, pai prestimoso, sócio honesto nos negócios, moderado em política e no consumo de vinho, amigo de prazeres pouco dispendiosos. Lia o jornal à mesa do café-da-manhã e provavelmente freqüentava a igreja, fosse ou não religioso. A esposa era presença indispensável nesse auto-retrato.*⁸⁰

Assim, é com esse modelo no horizonte que Svevo constrói a primeira ambivalência (em termos da cronologia da história) de seu protagonista. Evidentemente, ele se utiliza para isso das idéias da psicanálise freudiana, instrumento fundamental para a tessitura do romance.

É importante ressaltar que Sigmund Freud desenvolve a teoria psicanalítica, notadamente o complexo de Édipo (doença diagnosticada pelo dr. S. em Zeno), no contexto dos relacionamentos da família de classe média do século XIX. Escreve Gay, que também é biógrafo de Freud:

*Não é verdade que o complexo de Édipo se aplique somente aos pacientes vienenses de Freud, como afirmam os críticos da psicanálise. O que ocorre é que a cultura vitoriana da classe média fez aflorarem estilos íntimos de interação familiar, juntamente com suas apaixonadas fantasias e indireções. A alta visibilidade da vida familiar na classe média do século XIX reflete a prosperidade ampla e crescente da burguesia, o uso cada vez mais freqüente de métodos anticoncepcionais, a segregação mais marcada (mas nunca absoluta) de homens e mulheres no mundo do trabalho; em suma, o tão alardeado triunfo da família moderna.*⁸¹

Ainda segundo Gay, embora a família de classe média do século XIX, basicamente composta por pais e filhos, não constituísse inovação radical, nesse período desenvolveu-se o que ele chama de "culto da domesticidade". Para

⁸⁰ GAY, P. *O século de Schnitzler – A formação da cultura de classe média, 1815-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 54.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 60-1.

Hobsbawn, "uma idéia definida de um estilo de vida essencialmente doméstico"⁸² foi um dos fatores que uniu todos os estratos das classes médias à época. Novamente segundo Gay:

*A competição entre irmãos, as tensões entre os cônjuges, as alegres excursões familiares, os castigos severos ou leves, a afeição expressa ou reservada, os pais alcoólicos e as mães fisicamente atraentes, tudo isso deixou marcas, para o bem ou para o mal, quer os filhos tomassem consciência ou não. Nenhuma influência externa, da Igreja ou da escola, suplantava o relacionamento diário entre pais e filhos. O lar da família vitoriana constituía uma câmara de ressonância que não era possível ignorar.*⁸³

Indiscutivelmente as relações familiares estão no fulcro do romance de Svevo, e grande parte dos acontecimentos se dá nas casas Cosini e Malfenti. Alfonso Berardinelli observa que uma das características comuns às personagens do romance do século XX é a "presença determinante das 'relações familiares', que se apossam do indivíduo, impregnam e envolvem a pessoa em um microambiente protetor e destrutivo ao mesmo tempo".⁸⁴

Na *Coscienza*, Svevo introduz pouco a pouco e de modo quase acidental os elementos que formam o cotidiano familiar, seja narrando o próprio processo de escritura na intimidade do gabinete particular, seja nas memórias evocadas a seguir:

Dopo pranzato, sdraiato comodamente su una poltrona Club, ho la matita e un pezzo di carta in mano. (CZ, p. 626)

⁸² HOBBSAWN, E. J. Op. cit., p. 239.

⁸³ GAY, P. Op. cit., p. 65. Ressalto que o historiador usa o termo "vitoriana" para qualificar toda a classe média européia, e não apenas a britânica. Note-se que o livro toma como fio condutor o escritor austríaco Arthur Schnitzler.

⁸⁴ BERARDINELLI, A. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Humanitas/Nova Alexandria, 2007, p 131.

Mia madre m'aveva aiutato a spogliarmi e, avvoltomi in un accappatoio, m'aveva messo a dormire su un sofà sul quale essa stessa sedette occupata a certo lavoro di cucito. (CZ, p. 629)

Ricordo la stanza fresca e grande ove noi bambini si giuocava. (CZ, p. 630)

Entra nel giardino che circonda la nostra villa. A questa si accedeva per una breve strada carrozzabile. Maria, la nostra cameriera, m'aspettava alla finestra. (CZ, p. 660)

La stanza di mio padre, non grande, era ammobiliata un po' troppo. Alla morte di mia madre, per dimenticare meglio, egli aveva cambiato di stanza, portando con sé nel nuovo ambiente più piccolo, tutti i suoi mobili. (CZ, p. 666)⁸⁵

3.3. Trieste

De acordo com Hobsbawn, na Europa como um todo, o desenvolvimento do culto à domesticidade se dá paralelamente à retirada das classes médias da efetiva atuação no cenário político, já que "as democracias eleitorais, produto inevitável do progresso liberal, liquidaram o liberalismo burguês enquanto força política na maioria dos países",⁸⁶ ficando esta restrita apenas aos grandes proprietários.

⁸⁵ Depois do almoço, esparramado comodamente em uma poltrona Club, tenho à mão lápis e papel. (Trad. minha)

Minha mãe me ajudou a tirar as roupas e, depois de me enrolar num roupão, me pos para dormir no sofá onde ela também se sentara, ocupada com um trabalho de costura. (Trad. minha)

Lembro da sala grande e fresca onde nós, crianças, brincávamos. (Trad. minha)

Entrei no jardim que circunda nossa casa. A ela, se chegava por uma curta passagem pavimentada. Maria, nossa empregada, me esperava à janela. (Trad. minha)

O quarto do meu pai, que não era grande, era mobiliado um pouco em demasia. Com a morte da minha mãe, para melhor esquecer, ele tinha mudado de quarto, levando consigo para o novo cômodo menor todos os seus móveis. (Trad. minha)

⁸⁶ HOBBSAWN, E. J. Op. cit., p. 25. É interessante observar que, segundo Hobsbawn, a democratização do sufrágio transformou o período na "era da hipocrisia pública, ou antes, da duplicidade", já que agora os

Se é possível depreender do texto elementos que denotam a situação econômica e o estilo de vida da classe média da *belle époque*, não há em praticamente todo o livro referências ou tomadas de posição em relação à vida política do período, quer em termos de atuação, de recusa ou de impossibilidade de ação. Essa ausência, porém, é quebrada pelo já citado encontro com a Primeira Guerra, que assume importância na economia do romance fundamentalmente por levar a uma mudança brusca no tom da narrativa, culminando na apocalíptica página final.

Os acontecimentos de 23 de maio (que eram bem conhecidos para os leitores contemporâneos de Svevo)⁸⁷ põem a nu a tensão entre a Itália e o império Austro-húngaro – a primeira, matriz cultural da vida triestina, o segundo, detentor do poder político sobre a cidade e também responsável por sua pujança comercial –, os dois pólos que constituem o que Aras e Magris chamam de "alma dupla" de Trieste.

*Lacerada entre Itália e Áustria, dividida entre espírito e lucro, a cidade parece submetida a uma tensão permanente, que é tanto mais forte e dramática quanto mais as consciências atentas e atinadas sentem que a identidade da cidade, seu papel histórico e seu bem-estar material estão indissoluvelmente coligados à realidade dúplex da italianidade cultural e espiritual prevalecente e do "autriacantismo" econômico, cujo contraste constitui o drama, mas também o sinal de vitalidade, e se poderia até mesmo dizer, a condição de existência de Trieste.*⁸⁸

políticos deveriam se dirigir ao eleitorado de massas, seja diretamente ou através da imprensa popular, enquanto as discussões sérias restringiam-se cada vez mais a um público intelectual. "Que observador inteligente não perceberia o abismo escancarado entre o discurso público e a realidade política", ele escreve.

⁸⁷ O 23 de maio de 1915 marca a declaração de guerra da Itália ao império Austro-húngaro, seu antigo aliado. No dia seguinte, ocorre o primeiro disparo de canhões contra os austríacos em Cervignano del Friuli. No dia 23 de junho do mesmo ano tem início a primeira batalha do Isonzo.

⁸⁸ ARA, A. e MAGRIS, C.. *Trieste, un'identità di frontiera*. Torino: Einaudi, 2007, p. 49.

A cidade aparece como presença concreta no livro, com suas ruas, parques, prédios, casas e cafés corporificando-se inicialmente num dos poucos elementos que, aos olhos do leitor, escapariam ao jogo ambíguo da narrativa. "Talvez a palavra do narrador fale de coisas não verdadeiras: 'verdades e mentiras'; talvez seja impossível distingui-las no que concerne aos pequenos casos de Zeno. Mas existe Trieste",⁸⁹ escreve Gabriella Contini. Não nos deixemos enganar: embora à primeira vista se assemelhe a um porto seguro para o leitor, Trieste é emblematicamente "um concentrado das tensões européias",⁹⁰ segundo Aras e Magri.

Nascida romana, Trieste passa para o domínio do duque da Áustria em 1382 e subsequentemente integra o império austríaco. É transformada em porto franco em 1719 mantendo certa independência, e sob Maria Tereza de Habsburgo desenvolve-se num dos principais portos europeus do período. É três vezes tomada pelos exércitos de Napoleão, volta a domínio austríaco em 1813 e, sob Francisco José, torna-se a terceira maior cidade austríaca, desenvolvendo-se como importante pólo comercial:

[...] é indubitavelmente o mundo dos negócios, da economia, das finanças e do comércio que mais contribui para imprimir à cidade sua fisionomia e seu caráter. Principal saída da Áustria no Adriático, sua projeção em direção ao Mediterrâneo e ao Levante, inicialmente cidade de armazéns, depois próspero porto de transporte (mas a tradição de empório comercial marcará indelevelmente a mentalidade e a atmosfera de uma sociedade e de uma cidade inteira, que não querem renunciar a seu passado e a seus mitos), Trieste ocupa posição central no sistema econômico da monarquia.⁹¹

⁸⁹ CONTINI, G. Op. cit. p. 52.

⁹⁰ ARA, A. e MAGRIS, C. Op. cit., p. 50.

⁹¹ Ibidem, p. 47.

De fato, o segundo ambiente predominante na *Coscienza* é o do mundo comercial e financeiro, com longas passagens se dando no escritório comercial de Guido, e eventos importantes ocorrendo no Tergesteo, a bolsa de valores. A atividade comercial é também o principal álibi, tanto de Zeno quanto de Guido, para justificar às esposas suas escapadas para encontrar as amantes.

Além disso, poderíamos dizer que a lógica econômica pauta em grande medida as relações familiares. Um exemplo é o casamento como contrato, explicitado no enlace entre Guido Speier e Ada Malfenti. Antes das bodas, Zeno descreve o encontro entre os pais dos noivos a negociação entre Giovanni Malfenti e Francesco Speier:

I due vecchi parlavano di affari, e Giovanni ascoltava attentamente perché quegli affari erano molto importanti per il destino di Ada.
(CZ, p. 827)⁹²

Ainda na relação entre Guido e Ada, o pivô da crise do casal, além da amante de Guido, são as perdas financeiras deste último.

Pochi giorni appresso, Augusta mi raccontò che Guido aveva proposto ad Ada di sopportare col suo denaro metà della perdita del bilancio. Ada vi si rifiutava.

[...]

Egli s'affannò sempre più a correre dietro a quei denari, mentre lei, che non era affatto toccata da quistioni d'affari, protestava contro la proposta di Guido con un solo argomento: i denari dovevano restare ai bambini. E quand'egli trovava altri argomenti, la sua pace, il vantaggio che sarebbe derivato ai bambini stessi dal suo lavoro, la sicurezza di trovarsi in regola con le prescrizioni di legge, essa lo saldava con un duro "No". Ciò esasperava Guido e – come

⁹² Os dois velhos falavam de negócios, e Giovanni escutava atentamente, pois aqueles negócios eram muito importantes para o destino de Ada. (Trad. minha)

dai bambini – anche il suo desiderio. Ma ambedue – quando ne parlavano ad altri – credevano di essere esatti asserendo di soffrire per amori e gelosie. (CZ, pp. 979-80)⁹³

A dominância econômica da Áustria-Hungria, no entanto, não se traduz em dominância cultural, refletindo uma característica do próprio Império, que é descrito por Hobsbawn como um

conglomerado de nacionalidades que, todas vendo em outros lugares suas perspectivas futuras, mantêm-se unidas apenas pela longevidade do imperador Francisco José (que reinou de 1848 a 1916), pela administração de uma burocracia cética e racionalista e pelo fato de este ser um destino menos indesejável que outro qualquer para um bom número de grupos nacionais.⁹⁴

O fortalecimento dos nacionalismos é um dos fatores-chave que desaguarão no conflito mundial, e a Trieste do fim do século vive essa tensão duplamente. Em primeiro lugar, a cidade é um dos pólos do *irredentismo*, movimento que defende a integração do território à Itália, como ato final da unificação italiana e no qual o próprio Svevo toma parte. O grande afluxo de eslavos também coloca em cena a questão do nacionalismo esloveno, provocando grandes tensões entre os diversos grupos étnicos da cidade.

Trieste se configura, portanto, num lugar em que o conceito de identidade nacional – que implica pertencimento a e exclusão de categorias como etnia, língua e cultura – se apresenta de modo heterogêneo e convulsionado. E sua

⁹³ Poucos dias depois, Augusta me contou que Guido propusera que Ada cobrisse com o dinheiro dela metade das perdas do balanço. Ada se recusava.

[...]

Ele se afobava cada vez mais a correr atrás daquele dinheiro, enquanto ela, que não se ocupava de fato de questões comerciais, protestava contra a proposta de Guido com um único argumento: o dinheiro deveria ficar para as crianças. Quando ele encontrava outros argumentos, a sua paz, as vantagens que seu trabalho traria às crianças, a segurança de estar em dia com as determinações da lei, ela lhe devolvia um duro "Não". Isso exasperava Guido e – como nas crianças – também seus desejos. Mas os dois – quando falavam do assunto aos outros – acreditavam ser exatos ao afirmarem sofrer por amor e ciúmes. (Trad. minha)

⁹⁴ HOBBSAWN, E. J. Op. cit., p. 157.

posição periférica, tanto em relação à Itália quanto à Áustria, faz da cidade local privilegiado para apreender as contradições de seu cosmopolitismo.

Hobsbawn aponta ainda que nesse período surge a definição de nação em termos étnicos e lingüísticos:

Estamos, hoje em dia, tão habituados à definição étnico-lingüística das nações que olvidamos que essencialmente ela foi inventada em fins do século XIX [...] O nacionalismo lingüístico foi criação de pessoas que escreviam e liam, não de gente que falava. E as 'línguas nacionais', nas quais descobriam o caráter essencial das nações, eram com grande freqüência artefatos, uma vez que deviam ser compiladas, padronizadas, homogeneizadas e modernizadas para uso contemporâneo e literário.⁹⁵

A língua italiana já havia passado por um processo de padronização séculos antes, mas continuava um idioma essencialmente literário. É apenas nesse período que começa o esforço, só completado no regime de Mussolini, para homogeneizar seu uso por meio da escola e do serviço militar.

A questão da língua é outro ponto fundamental no romance de Svevo, um autor poliglota, que falava dialeto triestino, hebraico, italiano, alemão e, mais tarde, inglês (que será aprimorado nas célebres aulas com James Joyce), mas escolhe escrever em italiano. Em seu terceiro romance, a adoção de uma língua escolhida arbitrariamente torna-se elemento estrutural na ambigüidade da narrativa. Escreve Magris:

O escritor austríaco, que ouve ao seu redor diversas línguas, é logo obrigado a se dar conta de que – como diz uma famosa carta de Rilke – linguagem e realidade não coincidem, que o signo é convencional e heterogêneo em relação à vida, que entre as

⁹⁵ Ibidem.

*palavras e as coisas há uma diferença profunda. [...] Esse diagnóstico será tomado ora como indício de crise – a insuficiência da linguagem em relação à vida –, ora como prova de emancipação, como auto-suficiência em relação à realidade.*⁹⁶

É notório que a primeira recepção aos romances de Svevo apontou para seu italiano "mal escrito", com uma sintaxe muitas vezes distante da norma culta literária. Além disso, gostaria de chamar a atenção para outro ponto paralelo: é flagrante no romance a ausência de referências diretas à grande tradição literária italiana, denotando um afastamento ou deslocamento de Svevo em relação ao cânone cultural do país.⁹⁷ Na *Coscienza*, uma passagem sinaliza ironicamente esse distanciamento da tradição clássica italiana. Durante a viagem de núpcias, Zeno e Augusta visitam Florença e o palazzo Pitti, onde Zeno vê os retratos dos Medici:

*Passai una mezza giornata dinanzi ai ritratti dei fondatori di casa Medici e scopersi che somigliavano a Carnegie e Vanderbilt. Meraviglioso! Eppure erano della mia razza! Augusta non divideva la mia meraviglia. Sapeva che cosa fossero i Yankees, ma non ancora bene chi fossi io. (CZ, p. 789)*⁹⁸

Os paralelos evidentes entre os *self-made men* norte-americanos e os Medici estão em sua grande riqueza e no fato de terem passado à história como patronos das artes. Mas creio que valha a pena notar que Zeno não faz imediatamente uma evocação da tradição italiana; precisa, antes, retirar a figura

⁹⁶ MAGRIS, C. *L'anello di Clarisse – Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Torino: Einaudi, 1999, p. 24.

⁹⁷ A exceção, apontada por críticos como Lavagetto e Barilli, são traços de influência de Leopardi no gosto de Svevo pelo apólogo e pela filosofia pessimista de Schopenhauer.

⁹⁸ Passei um meio dia diante dos retratos dos fundadores da casa Medici e descobri que eles se pareciam com Carnegie e Vanderbilt. Maravilhoso! E ainda eram da minha raça! Augusta não compartilhava minha admiração. Sabia quem eram os Yankees, mas ainda não muito bem quem eu era. (Trad. minha)

dos Medici de seu contexto, impor-lhes uma mediação contemporânea, para só então buscar uma via de identificação.

Por fim, pertencer ao império habsbúrgico no final do século XIX é também testemunhar a morte de um mundo e de uma cultura. Novamente, segundo Magris:

*Se para o conde Morstin, num conto de Joseph Roth, a Áustria imperial é a simbiose de familiaridade e distanciamento, a conciliação da universalidade e da diversidade, seu fim é vivido como o fim desta harmoniosa coincidência, fim que, de resto, a própria Áustria, com suas contradições insolúveis e a pluralidade de suas linguagens, contribui para apressar.*⁹⁹

E o desaparecimento do Império é evocado no romance com a descrição de um maço de cigarros:

*Oggi scopro subito qualche cosa che più non ricordavo. Le prime sigarette ch'io fumai non esistono più in commercio. Intorno al '70 se ne avevano in Austria di quelle che venivano vendute in scatoline di cartone munite del marchio dell'aquila bicipite. Ecco: attorno a una di quelle scatole s'aggruppano subito varie persone con qualche loro tratto, sufficiente per suggerirmene il nome, non bastevole però a commuovermi per l'impensato incontro. Tento di ottenere di più e vado alla poltrona: Le persone sbiadiscono e al loro posto si mettono dei buffoni che mi deridono. Ritorno sconfortato al tavolo. (CZ, p. 628)*¹⁰⁰

⁹⁹ Ibidem, p. 4.

¹⁰⁰ Hoje descubro de repente uma coisa de que não mais me lembrava. Os primeiros cigarros que fumei não estão mais à venda. Por volta de 70, tínhamos na Áustria daqueles que se vendia em caixinhas de papelão estampadas com o brasão da águia bicéfala. Pronto: em volta de uma daquelas caixas logo se agrupam várias pessoas, algumas feições, o suficiente para sugerirem um nome, mas que não bastavam, porém, para comover-me pelo encontro inesperado. Tento conseguir mais e vou para a poltrona: As pessoas desvanecem e em seu lugar aparecem bufões que zombam de mim. Retorno desalentado à mesa. (Trad. minha)

Em resumo, Svevo coloca no centro do romance um protagonista que vive as tensões da transformação de sua classe, num local dividido entre dois pólos de influência, no momento em que a estabilidade e a pujança econômica dão origem a um conflito trágico e traumático que resulta na dissolução de uma cultura e na transformação geopolítica européia. Pode-se dizer, portanto, que o material no qual os personagens de Svevo estão inseridos é marcado pela crise, pela contradição e pela instabilidade. Porém, como escreve Brombert, para a criação de uma obra de arte, não basta "refletir a mentalidade de um grupo, ser influenciado por seus paradoxos", é preciso "exacerbar esses paradoxos e estruturá-los tematicamente".¹⁰¹

¹⁰¹ BROMBERT, V. *Em louvor de anti-heróis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 86.

04. Da ironia ao paradoxo

O texto literário tem uma credibilidade especial, interna à leitura, uma credibilidade entre aspas, à qual corresponde, da parte do leitor, uma "suspension of disbelief", ou suspensão da descrença, como definida por Coleridge. Esse primeiro pacto estabelecido entre o autor e o leitor de ficção, mesmo quando esta pertence ao reino do maravilhoso e do incrível, está fundado na coerência interna da narrativa.

De modo geral, no romance do século XIX, é comum que, mesmo quando se conta os fatos mais improváveis, haja um movimento de atração, envolvimento e convencimento do leitor na direção do mundo ficcional. Até a falsidade, a mentira, o estratagema são comumente visíveis e compreensíveis, saltam em relevo na comparação dos atos e falas dos personagens ou com o auxílio da voz do narrador.

4.1. Pacto às avessas

La coscienza di Zeno propõe um pacto oposto. De seu leitor, Svevo exige uma incredulidade constante, uma desconfiança perene diante dos fatos e da enunciação. Esse pacto às avessas é proposto já na primeira página do livro, a "Prefazione". Fora da ação e da trama, a "Prefazione" funciona como a moldura que influencia de modo crucial tudo aquilo que vem a seguir. Única página não redigida pelo narrador-protagonista, a moldura da *Coscienza* é exemplar da subversão irônica realizada por Svevo.

A apresentação do psicanalista parte do modelo tradicional do prefácio, em que são justificados os motivos que levaram à criação e à publicação da obra, normalmente com a assinatura do autor. "A função demonstrativa não se pretende crítica; é mais justificativa. Sem ser caracteristicamente metalinguagem do processo de criação ela funciona como uma pequena prestação de contas do autor que, de modo despretensioso, introduz o leitor para a façanha artística", escreve César Giusti, em seu *Teoria e Prática dos Prefácios*, no qual estabelece as funções do prefácio a partir das finalidades do exórdio como concebidas por Aristóteles na *Arte Retórica* (Livro III, cap. XIV). Outra função comumente encontrada nos prefácios é a de convencimento, a que Giusti, em sua classificação, denomina sinestésica:

O que se observa, a par da função sinestésica, é a existência de certos truques que visam ao convencimento do leitor a fim de que sua benevolência seja obtida. Esse processo de persuasão revela que, nesta função, o autor demonstra uma presença de espírito maior, uma vivacidade e uma racionalização mais acentuadas que, 'querendo comprar' a percepção do leitor, mostra uma atenção maior depositada ao prefácio.¹⁰²

Svevo trabalha com essas duas idéias, a de justificativa e de convencimento, mas realiza um jogo duplo, refutando-as por meio das ambivalências que estabelecem ao ironia. De um lado, induz à credibilidade da narrativa, de outro, a torna impossível.

"Io sono il dottore" (CZ, p. 625),¹⁰³ a frase inicial do texto, é uma afirmação de autoridade, sobretudo científica. Quem chancela o prefácio não

¹⁰² GIUSTI, C. *Teoria e prática dos prefácios* <<http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=literatura/docs/prefacio>> (acessado em 22 de junho de 2006).

¹⁰³ Eu sou o doutor. (Trad. minha)

é simplesmente um narrador ou o autor, é o médico psicanalista. Atribuir a autoria do prefácio a um médico que afirma ter receitado a redação da autobiografia como uma medida terapêutica a seu paciente é conduzir a primeira interpretação para uma aplicação literária das então recentes teorias de Freud. Impressão reforçada pela enigmática assinatura, "Dottor S.", a qual se presta facilmente à identificação com Sigmund, prenome de Freud, e que logo se associa também a Svevo, o pseudônimo do autor, ou mesmo Schmitz, seu sobrenome.

Mas esse médico não é exatamente uma representação naturalista de um profissional da ciência, não tanto por informar que dele se fale com "parole poco lusinghiere"(CZ, p. 625),¹⁰⁴ já no primeiro período, nem por admitir que sua receita não é exatamente ortodoxa ("gli studiosi di psicoanalisi arricceranno il naso a tanta novità" - CZ, p. 625¹⁰⁵), mas sobretudo por seu tom de vingança e rancor, que emergem como as principais justificativas para a publicação do texto. As duas motivações manifestas colocam em xeque a confiabilidade do autor do prefácio e envolvem o texto numa nuvem de dubiedade, reforçada por seu ocultamento atrás de uma inicial. O ponto central do prefácio, no entanto, está em seu fecho: "Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!..". (CZ, p. 625)¹⁰⁶

Svevo introduz o que Victor Brombert chama de "complicação irônica do ponto de vista".¹⁰⁷ Uma autoridade científica pouco ortodoxa, movida pelo rancor e pela vingança, atua para convencer o leitor que o texto a seguir não é confiável, está repleto de mentiras. Com seu prefácio, Svevo afasta o leitor

¹⁰⁴ Palavras pouco elogiosas. (Trad. minha)

¹⁰⁵ Os estudiosos de psicanálise torcerão o nariz a tanta novidade. (Trad. minha)

¹⁰⁶ Se soubesse quantas surpresas poderiam resultar do comentário das tantas verdades e mentiras que ele aqui acumulou!... (Trad. minha)

¹⁰⁷ BROMBERT, V. *Em Louvor de Anti-Heróis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 99.

do texto em vez de envolvê-lo. Obriga-o a olhar de longe, tentando durante toda a leitura decifrar de que modo deve se comportar para participar do jogo narrativo.

O prefácio fornece outra informação fundamental. Zeno escreveu seu diário confessional (pelo menos até o 7º capítulo, "Storia di un'associazione commerciale") tendo em mente um leitor definido: o psicanalista. É com ele que as memórias dialogam e a ele querem enganar. Desse modo, portanto, seria possível considerar o dr. S. como a figura do narratário, "uma entidade fictícia, um 'ser de papel' com existência puramente textual [...] o simétrico do narrador e por este posto em cena na diegese".¹⁰⁸

Em geral, o narratário se revela em pronomes pessoais da segunda pessoa a quem o narrador se dirige. Porém, tal forma verbal jamais é usada por Zeno para referir-se ao doutor S.. Antes, o narrador fala do médico na terceira pessoa, mesmo nas primeiras páginas do romance, em que conta o início do processo de escritura da autobiografia recebida pelo narratário. Assim, temos no "Preambolo" (todos os grifos são meus):

***Il dottore** mi raccomandò di non ostinarmi a guardare tanto lontano.*

[...]

*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 tempo lascia Trieste, solo per facilitargli il compito, comperai e lessi un trattato di psico-analisi. (CZ, p. 626)¹⁰⁹*

¹⁰⁸ ALVES, Jorge, s.v. "Narratário". E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (acessado em 01 de maio de 2008.)

¹⁰⁹ O doutor recomendou que não me obstinasse a olhar tão longe.

[...]

Mas um pouco de ordem deve haver e, para poder começar ab ovo, assim que deixei o médico, que por estes dias e durante um longo tempo abandona Trieste, apenas para facilitar-lhe a tarefa, comprei e li um tratado de psicanálise. (Trad. minha)

E em "Il Fumo":

Il dottore al quale ne parlai mi disse d'iniziare il mio lavoro con un'analisi storica della mia propensione al fumo:

- *Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero.* (CZ, p. 628)¹¹⁰

Com essa manobra, Svevo afasta o foco do narratário, impulsionando enfaticamente o leitor concreto a tomar seu lugar. O que ele disse ao psicanalista, dirá agora a você, que tem em mãos sua autobiografia. Esse efeito é reforçado ainda no "Preambolo", numa passagem à qual a crítica de Svevo dedica pouca atenção:

Povero bambino! Altro che ricordare la mia infanzia! Io non trovo neppure la via di avvisare te, che vivi ora la tua, dell'importanza di ricordarla a vantaggio della tua intelligenza e della tua salute. Quando arriverai a sapere che sarebbe bene tu sapessi mandare a mente la tua vita, anche quella tanta parte di essa che ti ripugnerà? E intanto, inconscio, vai investigando il tuo piccolo organismo alla ricerca del piacere e le tue scoperte deliziose ti avvieranno al dolore e alla malattia cui sarai spinto anche da coloro che non lo vorrebbero. Come fare? È impossibile tutelare la tua culla. Nel tuo seno – fantolino! – si va facendo una combinazione misteriosa.

Ogni minuto che passa vi getta un reagente. Troppe probabilità di malattia vi sono per te, perché non tutti i tuoi minuti possono essere puri. Eppoi – fantolino! – sei consanguineo di persone ch'io conosco. I minuti che passano ora possono anche essere puri, ma, certo, tali non furono tutti i secoli che ti prepararono. (CZ, p. 627)¹¹¹

¹¹⁰ O doutor com quem falei a respeito me disse para começar o trabalho com uma análise histórica da minha propensão ao fumo:

- Escreva! Escreva! Verá como chegará a ver-se inteiro. (Trad. minha)

¹¹¹ Pobre menino! Longe de recordar minha infância! Não encontro nem meios de avisar a ti, que vives agora a tua, sobre a importância de se lembrar dela para o bem de tua inteligência e de tua saúde. Quando chegarás a saber que seria bom que soubesses gravar na memória a tua vida, mesmo aquela boa parte dela que te

A criança de fraldas não recebe uma identificação precisa. Não pode ser filho de Ada e pouco provavelmente é de Alberta, que tem 41 anos em 1914 (início de redação das memórias). Talvez seja filho de Anna, que na época tem 32 anos.¹¹² Mas a introdução desse personagem indefinido, que não terá desenvolvimento ao longo da narrativa, dá margem a algumas considerações.

A criança é apresentada como uma tabula rasa na qual as "deliciosas descobertas" imprimirão dor e doença, marcas dos séculos impuros que a prepararam. Acredito que não seja descabido interpretar a exortação ao "fantolino" como um chamado de identificação ao leitor, procedimento que remete ao verso final de "Ao Leitor", de Charles Baudelaire.¹¹³ Zeno diz, diante da imagem inocente de uma criança (que pode ser qualquer criança), que é também sobre ela que tratam aquelas memórias.

Nessas páginas tem início, portanto, um diálogo direto do narrador com o leitor concreto, em que o primeiro parece destruir qualquer mediação do narratário. Novamente, Svevo arma os componentes de um procedimento literário que, espera-se, produza determinado efeito, para simultaneamente subvertê-lo de um só golpe.

Reforça tal hipótese o fato de que o tratamento dispensado ao médico no "Preambolo", redigido antes do início da psicanálise propriamente dita, é o mesmo empregado no capítulo final, "Psico-analisi", escrito ao menos um ano

repugnará? E, no entanto, inconsciente, vais investigando teu pequeno organismo em busca do prazer, e tuas descobertas deliciosas te levarão à dor e à doença, às quais será induzido mesmo por aqueles que não o desejam. Que fazer? É impossível proteger teu berço. No teu seio – pequenino! – vai se formando uma combinação misteriosa.

Cada minuto que passa lança um reagente. São muitas as possibilidades de doença para ti, porque nem todos os teus minutos podem ser puros. Além disso – pequenino! – és consangüíneo de pessoas que conheço. Os minutos que passam agora podem ser puros, mas decerto tal não foram todos os séculos que te prepararam. (Trad. minha)

¹¹² VITTORINI, F. "Commento a La coscienza di Zeno", IN: *Italo Svevo – Tutte le opere, v. Romanzi e 'Continuazioni'*. Milano: Mondadori, 2004, p. 1563.

¹¹³ "– Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!". BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 101. (Trad. Ivan Junqueira)

mais tarde, quando Zeno já se decidiu interromper o tratamento [todos os grifos são meus]:

*L'ho finita con la psico-analisi. Dopo di averla praticata assiduamente per sei mesi interi sto peggio di prima. Non ho ancora congedato **il dottore**, ma la mia risoluzione è irrevocabile. [...] Da un anno non avevo scritto una parola, in questo come in tutto il resto obbediente alle prescrizioni **del dottore** il quale asseriva che durante la cura dovevo raccogliermi solo accanto a **lui** [...]*

*Tanto fiduciosamente m'ero abbandonato **al dottore** che quando egli mi disse ch'ero guarito, **gli** credetti con fede intera e invece non credetti ai miei dolori che tuttavia m'assalivano. (CZ, p. 1048)¹¹⁴*

E mais adiante:

*Ogni sincerità fra me e **il dottore** era sparita ed ora respiro.*

[...]

***Il dottore** presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perché le riveda.*

[...]

***Il dottore** mi confessò che, in tutta la sua lunga pratica, giammai gli era avvenuto di assistere ad un'emozione tanto forte come la mia.*

[...]

***Il dottore stesso** assicurava che il ricordo sarebbe stato lucente e completo, tale che avrebbe rappresentato un giorno di più della mia vita. (CZ, p. 1049-50)¹¹⁵*

¹¹⁴ Acabei com a psicanálise. Depois de tê-la praticado assiduamente por seis meses inteiros, estou pior do que antes. Ainda não dispensei o doutor, mas minha resolução é irrevogável. [...] Havia um ano não escrevia uma palavra, nisso, como em todo o resto, obediente à prescrição do doutor, o qual afirmava que, durante o tratamento, deveria ensimesmar-me somente a seu lado

Com tanta confiança me entregara ao doutor que, quando ele disse que eu estava curado, acreditei piamente, sem acreditar nas minhas dores, que, no entanto, me acometiam. (Trad. minha)

¹¹⁵ Toda sinceridade entre mim e o doutor desaparecera, e agora respiro. (Trad. minha)

O doutor põe tanta fé àquelas minhas benditas confissões, que não quer me restituí-las para que eu as reveja. (Trad. minha)

O doutor me confessou que, em toda sua longa prática, jamais lhe acontecera de assistir a uma emoção tão forte quanto a minha. (Trad. minha)

4.2. A ironia

Embora cruciais para a economia do livro, a "Prefazione" e o "Preambolo" isoladamente não explicam por completo a operação realizada por Svevo, pois pacto às avessas é reafirmado cuidadosamente durante toda a narrativa, sistematicamente ambígua, contraditória e estruturada em dualidades.

Brombert escreve que há na obra de Svevo um "complexo relacionamento entre o modo confessional, a subversão irônica e a interação de má fé e autenticidade".¹¹⁶ Seria possível pensar na afirmação como uma espécie de equação, onde o modo confessional multiplicado e/ou dividido pela subversão irônica leva a uma interação radical de má fé e autenticidade. Acredito que a ironia esteja na posição central da frase de Brombert não por acaso, pois funciona como o elemento transformador do discurso.

É consenso que *A Coscienza* está impregnada de ironia da primeira à última página. E, neste caso, a imagem deve ser interpretada literalmente, já que tanto o final considerado "apocalíptico" quanto a "Prefazione" são dois dos momentos mais intrigantes e causadores de estranhamento na estrutura do romance. Funcionam como as duas notas mais dissonantes de uma voz que se parte, adota diversos tons e se contradiz. Porém, durante toda a narrativa, a ironia tem um alcance amplo e quase intangível, como se, num primeiro exame, não fosse passível de demonstração objetiva.

O próprio doutor assegurava que a lembrança seria clara e completa, como se representasse um dia a mais da minha vida. (Trad. minha)

¹¹⁶ BROMBERT, V. Op. cit., p. 86.

O protagonista-narrador da *Coscienza* pode ser considerado um éiron, o homem que se censura, segundo a concepção de ironia na *Ética* de Aristóteles.

*O escritor de ficção irônica, portanto, censura-se e, como Sócrates, finge não saber nada, mesmo que é irônico. A objetividade completa e a supressão de todos os julgamentos morais explícitos são essenciais a esse método. Assim a compaixão e o medo não se suscitam na arte irônica: refletem-se da arte para o leitor. Quando buscamos isolar o irônico, enquanto irônico, descobrimos que parece ser simplesmente a atitude do poeta como tal, a construção serena de uma forma literária, com todo os elementos assertivos, implícitos ou expressos, eliminados.*¹¹⁷

À impressão de que é "simplesmente a atitude" do autor, na verdade, corresponde um meticuloso trabalho de construção. "[..] são necessários muitos cálculos e escolhas estratégicas perspicazes para convencer o leitor a aceitar a 'não verdade' daquilo que está lendo"¹¹⁸, escreve Mario Lavagetto. Como afirma o crítico, a palavra de Zeno, a única disponível ao leitor, é "suspeita por natureza, tem uma base dupla"¹¹⁹.

Num ensaio sobre os romances de Svevo, Lavagetto fala sobre uma outra construção do autor, desta vez fora das páginas, nos salões da casa Veneziani. É o "impiegato Schmitz", a "persona" criada por Ettore/Italo após sua desistência nominal da literatura e seu empenho em desempenhar a função do burguês pater familias. Escreve Lavagetto:

¹¹⁷ FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1985, pp. 46-7.

¹¹⁸ LAVAGETTO, M. "Il Romanzo oltre la fine del mondo", IN: *Italo Svevo – Tutte le opere, v. Romanzi e 'Continuazioni'*, op. cit., p. LXVI.

¹¹⁹ *Ibidem*.

Mas, se às vezes se tem a impressão de que Svevo tenha sido dominado por seu sócio, pelo modo como se confessou a imagem e semelhança do papel que assumiu na casa Veneziani, acontece mais freqüentemente pensar que aquela invenção fosse também muito rentável, um instrumento para colocar-se entre aspas e colocar entre si e as coisas aquela distância irônica que vigia as páginas narrativas.¹²⁰

Essa distância irônica que, segundo o crítico, Schmitz/Svevo experimenta por meio de sua persona social pode ser comparada à experiência que o autor proporciona com sua obra, ao estabelecer uma distância entre o texto e o leitor. A idéia de ironia como distanciamento remete à concepção romântica:

Até o romantismo, a função literária ou retórica da ironia era vista como um caso especial dentro de uma linguagem da representação simples e literal. A ironia estava restrita a ser um ornamento ou tropo dentro de uma língua da representação. Para os românticos, no entanto, o mundo aparentemente simples e representacional só era possível através do esquecimento, da repressão da criatividade e da poesia da linguagem.¹²¹

Wladimir Kryszynski sustenta que a operação discursiva realizada na *Coscienza* coincide com a definição schlegeliana de ironia:

'Ironie ist eine permanente Parabase' (A ironia é uma parábase permanente), ou seja, a ironia é uma digressão permanente. O estilo irônico de Svevo se baseia numa simulação da informação e

¹²⁰ Ibidem, p. LXVII.

¹²¹ COLEBROOK, Claire. Irony Lecture: Quintilian, Paul de Man.

<http://www.englit.ed.ac.uk/studying/undergrd/scottish_lit_2/Handouts/cmc_irony.htm> (acessado em 22 de junho de 2006) Trad. minha.

*numa digressão no sentido de uma operação de enunciação do sujeito que desestabiliza o objeto.*¹²²

Do arcabouço da ironia romântica, surge então a figura do duplo, da subjetividade que se parte. O conceito funciona como um ponto inicial para compreender o protagonista da *Coscienza*, afinal Zeno não se encaixa sem poucas arestas na definição de indivíduo "demoníaco ou problemático"¹²³ do romantismo. Escritor do fim do século XIX, Svevo vê o sujeito fragmentado de um ponto de vista onde não há espaço para o idealismo romântico. De sua perspectiva racionalista, ele escolhe como objeto de análise e investigação a moderna consciência dessa fragmentação.

4.3 A consciência

Com efeito, o conceito de consciência é crucial para a leitura do romance. O mais correto, porém, seria dizer "os conceitos de consciência", pois a polissemia do termo que dá título ao livro é largamente explorada por Svevo.

Em sua primeira aparição no texto, a "coscienza" significa um espaço mental, que pode ser identificado como o consciente freudiano. É uma área a explorar, depositária de incontáveis possibilidades de descoberta e redescoberta do sujeito, o "corpus" em que o narrador recolherá os elementos para seu exercício de análise [todos os grifos são meus]:

¹²² KRYSINSKI, W. "La coscienza, l'alterità e il discorso della narrazione in Italo Svevo", IN: BUCCHERI, M. e COSTA, E. (cura). *Italo Svevo tra moderno e postmoderno*. Ravenna: Longo Editore, 1995, p. 163-4.

¹²³ *Ibidem*, p. 160.

*Tutto ciò giaceva nella mia **coscienza** a portata di mano. Risorge solo ora perchè non sapevo prima che potesse avere importanza (CZ, p. 629)¹²⁴*

Pouco menos de uma página adiante, a "coscienza" assume o sentido de vigília: o menino está consciente, não dorme, apenas finge que sim, junto à mãe, no sofá:

*La mamma con un gesto accompagnato da un lieve suono labbiale accennò a me, ch'essa credeva immerso nel sonno su cui invece nuotavo in piena **coscienza**. Mi piaceva tanto che il babbo dovesse imporsi un riguardo per me, che non mi mossi. (CZ, p. 630)¹²⁵*

Há nessa passagem, no entanto, outra conotação ligada à psicanálise: Zeno deixa-se vagar acima do sono para aproveitar a proximidade da mãe e ainda merecer o olhar do pai. Está consciente desses sinais.

No capítulo "La morte del mio padre", a palavra consciência é empregada 15 vezes, sobretudo no trecho que descreve os últimos dias de vida do pai de Zeno, que se alterna entre estados de inconsciência e consciência em seu leito de morte – no capítulo são usadas ainda as variantes "incoscienza" (duas vezes), "coscienziosità" (uma vez) e "inconsciamente" (uma vez). A consciência aqui é, no primeiro plano, "a função psíquica na qual se condensa toda experiência cognoscitiva do sujeito".¹²⁶ Porém, é preciso considerar ainda outra chave de leitura, evidenciada na primeira ocorrência da palavra no capítulo, em posição central da emblemática descrição do pai de Zeno como *pater familias*:

¹²⁴ Tudo isso dormia na minha consciência, ao alcance da mão. Ressurge só agora porque não sabia antes que pudesse ter importância. (Trad. minha)

¹²⁵ Mamãe, com um gesto e um leve som dos lábios, apontou para mim, que ela acreditava imerso no sono, acima do qual eu flutuava em plena consciência. Gostei tanto que papai tivesse de ter cautela por minha causa que não me mexi. (Trad. minha)

¹²⁶ Garzanti Linguistica < <http://www.garzantilinguistica.it/index.html> > (acessado em 14 de março de 2008)

*[...] penso ch'egli sentisse vivamente la verità di quelle prediche morali e che la sua **coscienza** fosse quietata dalla sua adesione sincera alla virtù. (CZ, p. 656)¹²⁷*

Zeno se refere à consciência moral do burguês. Como afirmei, é em relação a essa auto-imagem da figura clássica do burguês *pater familias* que se estabelecesse a primeira ambivalência em termos da cronologia do romance.¹²⁸ Fabio Vittorini observa como o trecho enumera as características desse ideal – *pax, pietas e virtus* – já num registro de paródia:

A ironia de Zeno [...] acaba, porém, corroendo uma a uma essas qualidades: a paz defendida é aquela ameaçada pela descoberta de uma "traição" cometida pelo pai de Zeno contra sua mulher, sua moral é derivada de "livros insossos", sua virtude é apenas aparente pois ele sofre da mesma "incapacidade ao comércio" que transmitiu ao filho.¹²⁹

Aqui aparece também pela primeira vez a imagem da "consciência tranqüila", que pode ser considerada objetivo paralelo à saúde perseguida por Zeno e, assim como esta, tem seu modelo utópico enraizado na ideologia liberal burguesa.

A narração da morte do pai de Zeno tem um de seus momentos mais importantes no embate entre o protagonista e o dr. Coprosich. O médico, afirmando que o paciente está condenado, tenta fazê-lo voltar à consciência ainda que por alguns instantes, mesmo com a grande chance de que isso o enlouqueça – para essa eventualidade, ele tem à mão uma camisa de força.

¹²⁷ [...] acho que ele sentia vivamente a verdade daquelas prédicas morais, e sua consciência era apaziguada pela adesão à virtude. (Trad. minha)

¹²⁸ Ver pp. 56-7.

¹²⁹ VITTORINI, F. Op. cit., p. 1578.

Zeno se opõe, "pieno di terrore all'idea che mio padre avesse potuto rimettersi dal suo torpore per vedersi morire" (CZ, p. 673).¹³⁰

Chama a atenção o "vedersi morire" que pode levar à loucura, a consciência de si mesmo, visto de fora, imagem que remete à obra de Luigi Pirandello, como *Uno Nessuno Centomilla* e alguns das últimas *Novelle per Un Anno*. Fica patente na leitura de todo o capítulo, porém, que os motivos pelos quais Zeno não deseja o restabelecimento do pai compreendem diversos outros sentimentos que provocarão culpa e remorso, declarados pelo protagonista em seis ocasiões no capítulo.

Já em "La Storia del Mio Matrimonio", Zeno se refere diretamente à existência de pontos obscuros na consciência, fontes de negação e recusa, os quais não se deseja revelar ou expor:

*Credo che tutti abbiamo nella nostra **coscienza** come nel nostro corpo dei punti delicati e coperti cui non volentieri si pensa. Non si sa neppure che cosa sieno, ma si sa che vi sono.* (CZ, p. 711)¹³¹

A pequena digressão está inserida numa passagem em que Zeno narra como se deu conta de estar equivocado ("frintendere le donne"), ter se enganado ("ingannato") e ter falseado ("falsati") o relacionamento com Ada, precipitando-se em direção a um fiasco. O trecho trata ainda de outro tema: o amálgama de verdades e mentiras que constitui a autobiografia de Zeno e as reações que a percepção desse amálgama provoca nas irmãs Malfenti:

¹³⁰ [...] aterrorizado ante a idéia de que meu pai pudesse se recuperar de seu torpor para ver-se morrer. (Trad. minha).

¹³¹ Creio que todos tenhamos em nossa consciência, assim como em nosso corpo, pontos delicados e ocultos sobre os quais não se pensa com prazer. Não se sabe nem mesmo o que sejam, mas se sabe que existem. (Trad. minha)

La sola che si fosse indignata delle mie bugie fu la seria Ada. [...] Eppure in gran parte quelle storielle erano 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 più espressive. Erano vere dal momento che io non avrei più saputo raccontarle altrimenti. Oggidì non m'importa di provarne la verità. Non vorrei disingannare Augusta che ama crederle di mia invenzione. In quanto ad Ada io credo che ormai ella abbia cambiato di parere e le ritenga vere. (CZ, p. 708)¹³²

4.4. Confessar é mentir

O trecho é significativo de outra importante característica de Zeno. Este não é simplesmente um narrador que enuncia mentiras e deixa para o leitor a tarefa de detectá-las. Antes, ele afirma mentir repetidas vezes e de vários modos.

a) Usa a mentira como álibi, tentando se livrar da culpa de um erro ou má ação:

*- Non è colpa mia! Fu quel maledetto dottore che voleva obbligarti di star sdraiato!
Era una bugia. Poi, ancora come un bambino, aggiunsi la promessa di non farlo piú. (CZ, p. 628)¹³³*

¹³² A única que ficou indignada com as minhas mentiras foi a séria Ada. [...] No entanto, em grande parte aquelas histórias eram verdadeiras. Não sei mais dizer em que medida, pois tendo contado-as a tantas outras mulheres antes de às filhas de Malfenti, sem que eu quisesse, elas foram mudando para se tornarem mais expressivas. Eram verdadeiras a partir do momento em que eu não saberia mais contá-las de outro modo. Hoje não me importa provar sua verdade. Não gostaria de desenganar Augusta, que gosta de acreditar nelas como invenções minhas. Quanto a Ada, creio que agora ela tenha mudado de opinião e as considere verdadeiras. (Trad. minha)

¹³³ - Não é culpa minha! Foi aquele maldito doutor que queria obrigá-lo a ficar deitado! Era mentira. Então, ainda como uma criança, acrescentei a promessa de não mais fazê-lo. (Trad. minha).

b) Deixa transparecer como busca recorrer às mentiras como um subterfúgio para não revelar verdades indesejáveis:

- Perchè mi abbandonasti?

Io fui sincero perchè non ebbi il tempo necessario per confezionare una bugia:

- Non lo so piú, ma ignoro anche tante altre cose della mia vita.

(CZ, p. 693)¹³⁴

c) É um "contador de histórias" compulsivo, para quem a palavra é mais importante que os acontecimentos e que não sabe, ele mesmo, o que é verdade e o que é invenção:

[...] 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. (CZ, p. 700)¹³⁵

d) Confessa-se um mau mentiroso, pois diz mais mentiras do que o necessário, deixando pistas e indícios soltos de que seu relato é mentiroso:

Il mentitore dovrebbe tener presente che per essere creduto non bisogna dire che le menzogne necessarie. Col suo buon senso popolare, quando c'incontrammo di nuovo, Tullio mi disse:

- Spiegasti troppe cose ed io indovinai perciò che mentivi e che quella bella signorina era la tua amante. (CZ, p. 887)¹³⁶

¹³⁴ - Por que me abandonaste?

Fui sincero porque não tive tempo necessário para inventar uma mentira:

- Não sei mais, mas ignoro tantas outras coisas da minha vida.

¹³⁵ [...] eu, que quando abria a boca desfigurava coisas ou pessoas, pois de outro modo me pareceria inútil falar. Sem ser orador, tinha a doença da palavra. Para mim, a palavra deveria ser um acontecimento em si e, portanto, não poderia ser aprisionada por nenhum outro acontecimento. (Trad. minha)

¹³⁶ O mentiroso deve ter sempre presente que, para ser acreditado, não precisa dizer mais que as mentiras necessárias. Com seu bom senso popular, quando nos encontramos de novo, Tullio me disse:

e) Mente para se colocar numa posição de "superioridade" diante do rival e da família:

Ero tanto imbarazzato che finii col dire una bugia. Le dissi cioè che quel denaro io l'avevo già procurato e accennai alla mia tasca di petto dove giaceva quella busta dal peso tanto lieve. Ada mi guardò questa volta con un'espressione di vera ammirazione di cui forse mi sarei compiaciuto se non avessi saputo di non meritarsela. Ad ogni modo fu proprio questa mia bugia per la quale non so dare altra spiegazione che una mia strana tendenza a rappresentarmi dinanzi ad Ada maggiore di quanto non sia, che m'impedì di attendere Guido e mi cacciò da quella casa. (CZ, p. 1023)¹³⁷

f) Reflete sobre as limitações expressivas da língua, sobre o distanciamento entre as palavras e o significado, que impossibilita qualquer relato verdadeiro:

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 vocabolario! È proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto. (CZ, p. 1050)¹³⁸

- Você deu explicações demais, e por isso adivinhei que mentia e aquela bela senhorita era sua amante. (Trad. minha)

¹³⁷ Fiquei tão embaraçado que acabei por dizer uma mentira. Disse a ela que aquele dinheiro eu já havia conseguido, e aponte para o bolso superior do paletó, onde estava o envelope de peso tão leve. Dessa vez, Ada me olhou com uma expressão de verdadeira admiração, a qual talvez me deixasse contente caso não soubesse não a merecer. De todo modo, foi precisamente essa minha mentira, para a qual não sei dar outra explicação senão uma estranha tendência a mostrar-me maior do que eu era diante de Ada, que me impediu de esperar Guido e me botou para fora daquela casa. (Trad. minha)

¹³⁸ Uma confissão por escrito é sempre mentirosa. Com cada palavra toscana nós mentimos! Se ele soubesse como preferimos contar todas as coisas para as quais encontramos frases prontas, e evitamos aquelas que nos obrigariam a recorrer ao dicionário! É precisamente assim que escolhemos, na vida, os episódios notáveis. Compreende-se como nossa vida teria um aspecto totalmente diferente se fosse contada em dialeto. (Trad. minha)

g) Eleva suas mentiras ao patamar de criações, conferindo a elas o caráter concreto de uma invenção que ganha vida própria e existe por si.

È così 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 perchè 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 di cui sentivo l'aria, la luce ed anche gli angoli contundenti che non mancarono in alcuno spazio per cui io sia passato. (CZ, pp. 1050-51)¹³⁹

h) Assume que o relato escrito para o doutor S. é uma confecção, um texto escrito para ser lido por um "profundo observador":

In quel momento ricordai che fra le tante bugie che avevo propinate a quel profondo osservatore ch'era il dottor S., c'era anche quella ch'io non avessi piú tradita mia moglie dopo la partenza di Ada. Anche su questa bugia egli fabbricò le sue teorie. (CZ, p. 1066)¹⁴⁰

¹³⁹ É assim que, a força de correr atrás daquelas imagens, eu as alcancei. Agora sei tê-las inventado. Mas inventar é uma criação, não mais uma mentira. As minhas eram invenções como as da febre, que caminham pelo quarto para que sejam vistas por todos os lados e também tocadas. Tinham a solidez, a cor, a petulância das coisas vivas. Por força do desejo, projetei imagens, que não existiam senão em meu cérebro, no espaço para onde eu olhava, um espaço do qual sentia o ar, a luz e também os ângulos contundentes que não faltaram em nenhum espaço por onde passei. (Trad. minha)

¹⁴⁰ Naquele momento lembrei que, entre as tantas mentiras que havia administrado a aquele profundo observador que era o doutor S., estava a de que eu tinha mais traído minha mulher depois da partida de Ada. Também sobre essa mentira ele fabricou as suas teorias.

4.5. O paradoxo

Desse modo, Svevo acrescenta mais um elemento-chave à sua equação narrativa: confere a seu narrador uma qualidade em tudo análoga à do paradoxo de Epimênedes, em que um cretense diz "todos os cretenses são mentirosos".

É esse artefato paradoxal, produto da minuciosa elaboração irônica de um narrador não confiável que está diante dos olhos do leitor, desencadeando um curioso processo. Se deixarmos de lado momentaneamente todas as ambigüidades contidas na narrativa, num esforço de resumir a biografia de Zeno, poderíamos dizer que ele:

- Procura abreviar a tentativa de manter o pai vivo;
- Casa-se por conveniência social, embora não econômica;
- Trai a mulher e livra-se da amante quando esta não mais lhe convém;
- Contribui para a falência do rival e arruína sua reputação depois de morto;
- Aproveita-se da guerra para enriquecer, sem qualquer escrúpulo.

Todas essas ações são abertamente admitidas no relato, juntamente com uma série de desejos moralmente condenáveis, tais como o impulso de matar o futuro cunhado e a atração pela irmã da esposa. No substrato das memórias, portanto, há uma estratégia predominantemente autodepreciativa, característica do anti-herói moderno. Victor Brombert ressalta esse aspecto, referindo-se inicialmente às *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski, e em seguida a Svevo:

*E mais: faz tudo para difamar e desacreditar a si mesmo. No caso de Italo Svevo o tom é menos acerbo, menos estridente, menos oracular, mais gentil - e as apostas não são as mesmas. Mas o princípio da autodifamação também está em ação do princípio ao fim. [...] Zeno emite sinais constantes a respeito de sua inconfiabilidade: sua má fé, seus silêncios, suas meias-verdades. Ele se denigre, insiste em sua culpa e incompetência.*¹⁴¹

Segundo Brombert, as palavras paradoxo e anti-herói são casadas. Em seu ensaio a respeito de Svevo, ele escreve:

*Esta associação [paradoxo e anti-herói] certamente não é nova, tendo adquirido prestígio literário nas Memórias do Subsolo de Dostoiévski, que começa com o mesmo duplo sinal: hostilidade a médicos e prazenteira aceitação da doença. No fim do livro, o homem do subsolo, definido como 'paradoxista', se autodenomina 'anti-herói' ('antigero'ei).*¹⁴²

Escrevendo a propósito do "defunto autor" das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, Antonio Medina Rodrigues afirma que a situação paradoxal do narrador, "um narrador que está morto e, que, entretanto, fala [...] funciona como uma chave, a percorrer todas as outras, e a estender a essas sua própria ambivalência".¹⁴³ O mesmo se dá na *Coscienza*.

O caráter paradoxal de Zeno Cosini começa a se delinear em seu próprio nome. É Zenão (na versão aportuguesada) o discípulo de Parmênides fundador da dialética, ou a arte de refutar seus adversários partindo de princípios aceitos por eles. Zenão ficou conhecido por seus paradoxos matemáticos, como a

¹⁴¹ BROMBERT, V. Op. cit., pp. 90-1, p. 100.

¹⁴² Ibidem, pp. 90-91.

¹⁴³ MEDINA RODRIGUES, Antônio. "Forma e sentido nas Memórias Póstumas de Brás Cubas", IN: MACHADO DE ASSIS, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 45.

demonstração de que uma flecha jamais pode atingir seu alvo ou que Aquiles é incapaz de vencer uma corrida contra uma tartaruga.

Tais demonstrações provocam um choque entre a percepção sensorial e o raciocínio lógico, resultando numa inusitada dissociação entre experiência e representação intelectual. Essa dissociação ganha um novo sentido no final do século XIX, com a ruptura dos paradigmas científicos, destacadamente a relatividade no lugar do universo newtoniano na física e a crise dos fundamentos da matemática, a qual parece não ter mais correspondência com o mundo real.

Diante de um paradoxo, sobretudo matemático, somos tentados a encará-lo puramente como jogo, ilusão e até trapaça, uma espécie de divertimento formal que nos faz rir da própria incapacidade de solução. No entanto, o paradoxo é também instrumento de crítica, que põe sob suspeita e reexame a sabedoria aceita e "recupera significados ocultos por meio de negações ou contradições provocadoras".¹⁴⁴ É o caso dos paradoxos de Zeno, que questionam os conceitos de verdade, por um lado, e de identidade, por outro. Estão entrelaçados aos sentidos da consciência:

*Estar cômncio de si mesmo também significa, para Svevo, estar cômncio de sentimentos recalcados e talvez mesmo ter a esperança de alcançar o autodomínio. Por outro lado, a consciência do que se passa em nós é precisamente o que torna elusivo, se não impossível, o autodomínio.*¹⁴⁵

Nessa acepção, é a presença não eliminável da consciência que gera os problemas, que analisa e verifica os fragmentos de experiência e suas contradições. A exposição das mentiras, álibis e subterfúgios equivale à

¹⁴⁴ BROMBERT, V. Op. cit., pp. 90-91

¹⁴⁵ Ibidem, p. 87.

construção de uma "rede protetora"¹⁴⁶ que permite a Zeno revelar os aspectos de seu caráter. Dito de outro modo, precisamente a impossibilidade de atestar veracidade às ações torna possível sua enunciação. E o processo de autodifamação é envolvido por um tecido amortecedor, que neutraliza a violência verbal vista, por exemplo, no texto de Dostoiévski. O desconforto causado pelos paradoxos da *Coscienza* opera num registro mais sutil, porém não menos perturbador.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 88.

05. Presenças negativas

Conceito expresso por uma negação, para compreender o anti-herói é preciso também examinar o que ele não é. Segundo Victor Brombert, o estilo anti-heróico subentende a presença negativa do modelo ausente ou subvertido:

*O único heroísmo que resta está nos devaneios, e estes inevitavelmente levam a um sentimento de derrota. Constantemente presente em sua própria ausência, o modelo heróico é um sinal de uma entranhada incapacidade.*¹⁴⁷

Esta leitura de *La coscienza di Zeno* considera parte da estrutura do romance de Svevo o diálogo provocador e subversivo com diversos modelos e formas literárias da tradição. Para compreender essa relação, julgo útil partir das categorias elaboradas por Northrop Frye em sua "Teoria dos Modos",¹⁴⁸ na qual o herói pode ser:

- a) superior em condição aos homens e ao meio desses homens e, portanto, divino (mito);
- b) superior em grau aos outros homens e seu meio, portanto humano capaz de feitos maravilhosos (romanesco);
- c) superior em grau aos outros homens, mas não ao meio natural, portanto líder (epopéia);
- d) no mesmo patamar dos outros homens e seu meio, portanto "um de nós" (ficção realística);

¹⁴⁷ BROMBERT, V. *Em Louvor de Anti-heróis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 91.

¹⁴⁸ FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1985, pp. 39-72.

e) inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez (irônico).

As três primeiras categorias de Frye dão indícios precisos sobre o que define o modelo heróico: a posição de superioridade em relação ao ambiente e aos homens e/ou predomínio da ação. Escreve Brombert:

Poder-se-ia falar de uma moral da vontade e da ação. Quer combata e mate o monstro, quer se precipite na direção de sua própria ruína, ou assuma orgulhoso seu papel de rebelde contra forças superiores, é mediante a escolha e o exercício do livre arbítrio que o herói afirma sua índole heróica.¹⁴⁹

As definições remetem diretamente à epopéia, na qual o exercício do livre arbítrio faz com que o herói cumpra seu destino, que se coaduna com as finalidades da sociedade. No personagem do romance clássico – fruto das revoluções liberais que buscam demolir a imobilidade social da aristocracia européia –, a escolha e o exercício do livre arbítrio estão ligados às promessas de afirmação da interioridade do indivíduo, que se transforma durante a busca problemática.

Berardinelli esquematiza de modo conciso os dois principais desdobramentos desse embate entre personagem e ambiente (que correspondem às duas fases do desenvolvimento do capitalismo identificadas por Lukács em "Narrar e Descrever" - ver cap. 02):

¹⁴⁹ BROMBERT, V. Op. cit., p. 16.

Até 1848 [...] tanto na realidade social quanto no romance, a personagem desafia o ambiente, o enfrenta, luta com ele, e a ação romanesca se caracteriza por um dinamismo poderoso (vejamos, por exemplo, os romances de Stendhal e de Balzac, nos quais encontramos como protagonistas personagens ainda fortemente 'românticas' que desafiam a sociedade para alcançar o sucesso: poder, dinheiro, felicidade etc.) Mais tarde, já com a narrativa naturalista, de Flaubert a Zola e Verga, o ambiente prevalece sobre a personagem. Tende a domá-la, englobá-la, pune e impede com mais facilidade suas infelizes e ilusórias tentativas de liberdade (é o que se vê em Madame Bovary, de Flaubert, em Anna Kariênina, de Tolstói, nos quais o adultério, a procura livre e audaciosa da felicidade amorosa, termina com a morte da heroína – e o mesmo se dá em Verga, no qual todos os esforços humanos são vistos como heróicos e patéticos, dignos de respeito e piedade apenas se as personagens não tentam escapar de seu ambiente, apenas se ficam dentro da trama de suas regras).¹⁵⁰

Não obstante as diferenças entre os romances pré e pós 1848, em ambos os casos a personagem do romance ainda guarda ecos da "moral da vontade e da ação" da qual fala Brombert.¹⁵¹ Tais ecos reverberam de modo mais intenso nos romances da primeira metade do século XIX. Tomemos como exemplo Julien Sorel, de *O Vermelho e o Negro*. A trajetória do protagonista de Stendhal, que sai da provinciana Verrières e chega ao centro do poder na capital, Paris, é trilhada graças a movimentos e escolhas calculadas e programadas (que seriam impensáveis no mundo fechado do feudalismo). Berardinelli vê em Sorel um herdeiro – romanticamente inadequado, porém ainda assim um herdeiro – do "individualismo iluminista do século XVIII, um individualismo selvagem e ideologicamente indomável como o de Rousseau (verdadeira reencarnação do

¹⁵⁰ BERARDINELLI, A. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Humanitas/Nova Alexandria, 2007, pp. 134-135.

¹⁵¹ O crítico considera os romances oitocentistas como "anti-modelos" em relação ao herói épico. Tal distinção não passa despercebida por esta dissertação. No entanto, na medida em que configuram a tradição "clássica" do romance, serão tratados aqui como parte do cânone com o qual Svevo dialoga.

"misantropo"), passando pelo ativismo titânico de Napoleão".¹⁵² Tal filiação tem especial valor para a tentativa de detectar algumas forças em ação no romance de Svevo.

4.1. As Confissões de Rousseau

As *Confissões* de Rousseau são um dos modelos mais evidentes na estrutura erguida por Svevo. Embora mentirosa, *La coscienza di Zeno* é também a confissão de Zeno. Porém, enquanto em sua "impresa senza precedenti", o iluminista declara a intenção de mostrar "um uomo in tutta la verità della sua natura", na *Coscienza* é o dr. S. quem exorta Zeno: "Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero." (CZ, p. 628). Na estrutura irônica do romance, a exclamação do psicanalista serve apenas para ressaltar o absurdo da proposição, a qual o romance fará reiteradamente questão de demolir.

As *Confissões* foram redigidas a partir de 1764, quando Rousseau estava no exílio porque *Emílio* e *O Contrato Social* haviam sido considerados altamente ofensivos às autoridades. Naquele ano, ele tomou conhecimento do panfleto *O Sentimento dos Cidadãos*, que havia sido escrito por Voltaire, e no qual era atacado como hipócrita, pai sem coração e amigo ingrato.¹⁵³

De acordo com Berardinelli, o livro inaugura um novo tipo de épica, a "épica do eu", compreendido aqui como interioridade, em contraposição à singularidade extrema do personagem (representada por *Dom Quixote*) e das circunstâncias (cujo paradigma é *Robinson Crusoe*). "O estilo das *Confissões* é

¹⁵² Ibidem, p. 88.

¹⁵³ ARBOUSE-BASTIDE, P. "Vida e obra", IN: ROUSSEAU, J.J. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, pág. XI.

fundado sobre a exibição programática e metódica daquilo que, anteriormente, os personagens (ou os autores) jamais haviam ditos sobre si mesmos"¹⁵⁴, escreve o crítico.

Berardinelli demonstra como a épica do eu de Rousseau teve um papel crucial para a genealogia do romance do século XIX. Segundo o crítico, o livro lega ao romance um novo realismo biográfico no qual

*o eu deve mostrar-se na totalidade de sua vida. (...) A contribuição mais importante à formação de uma visão total interiorizada na história do romance é fornecida pelas Confissões. É a ânsia neocristã de ser visto a partir de um olhar superior e onisciente que levou à criação do narrador onisciente que encontramos no realista oitocentista.*¹⁵⁵

Como procurei demonstrar, Svevo invoca a tradição da "visão total interiorizada", porém num registro irônico e paradoxal, dado que tal visão passa a admitir em seu interno a existência de pontos obscuros, contradições e fragmentos.

O segundo pressuposto das *Confissões* é a singularidade do indivíduo e de sua experiência. Rousseau afirma não ser igual a ninguém que conhece, e mais ainda, a ninguém que existe. Novamente segundo Berardinelli, este ideal de vida individual extrema e utópica, em conflito com o ambiente social e suas hipocrisias, é outra das contribuições da obra para o romance canônico do século XIX. Ora, a motivação de Zeno, ao contrário, é ser igual, conforme, são. Afirma Berardinelli:

¹⁵⁴ BERARDINELLI, A. "L'incontro con la realtà", IN: MORETTI, F. (cura). *Il Romanzo*, V. 2. Torino: Einaudi, 2001-2003, p. 354.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 359-360.

*Seu ideal é o ideal de auto-aperfeiçoamento humanístico e goethiano, mas na versão burguesa, moderna e positivista da medicina e do tratamento. Dado que a própria vida, da qual é insatisfeito, se lhe apresenta como uma doença, viver quer dizer melhorar e se tratar [...] Zeno não critica a burguesia. Ao contrário, faz dela seu ideal.*¹⁵⁶

Mas mesmo esse ideal adquire feição irônica, já que é desacreditado desde o prefácio, quando o leitor é informado pelo psicanalista que Zeno abandonou o tratamento. Não há – Zeno avisa o leitor desde o início – síntese possível. Ou melhor, no caso de Zeno, não há síntese desejável, já que, para o personagem, "as contradições geradas pela ordem econômica não só permanecem sem solução, como fazem parte integrante da condição humana e, paradoxalmente, são os sinais de sua saúde e de sua doença",¹⁵⁷ como demonstra Dombroski.

É preciso lembrar que confessar pede mais do que objeto e destinatário, pede um sujeito reflexivo. Confessa-se sempre algo a alguém, a partir de uma motivação e em busca de um objetivo. A idéia de confissão remete à doutrina cristã e está intimamente ligada ao pecado, à penitência e à salvação. A primeira obra a usar o termo como título e método foi as *Confissões* de Santo Agostinho (354-430), um dos mais importantes filósofos da Igreja e o teólogo do livre-arbítrio.

Rousseau também confessa suas falhas e atos condenáveis desnudando-se com o objetivo de se apresentar diante de Deus, "o juiz supremo", no dia do Juízo Final. "A sua verdade [de Rousseau] é pronunciada em voz alta e num tom brutal e intolerante, como se fosse inadmissível imaginar que seus juízes não

¹⁵⁶ BERARDINELLI, A. "'La coscienza di Zeno', ovvero: la salute impossibile e la saggezza inutile", IN: MORETTI, F. (cura). Op. cit., V. 5., pp. 456-457.

¹⁵⁷ DOMBROSKI, R. "La coscienza di Zeno ai confini della modernità", IN: BUCCHERI, M. e COSTA, E. *Italo Svevo – tra moderno e postmoderno*. Ravenna: Longo Editore, 1995, pp 139-40.

cairão de joelhos diante dele, da sua coragem e da sua sinceridade",¹⁵⁸ afirma Mario Lavagetto.

Embora o tom e a estrutura produzam efeito contrário diante dos "juízes"-leitores, o texto de Svevo busca também uma forma de absolvição, que, vista da perspectiva de Zeno, adquire uma nova dimensão. Mais do que justificar-se, o narrador procura isentar-se de toda e qualquer responsabilidade. A confissão de Zeno pode ser compreendida, então, como um grande jogo de cena tramado com base no propósito da isenção de responsabilidade, mas que, graças ao fio paradoxal da estrutura narrativa, revela suas contradições.

4.2. O vulto de Napoleão

As referências a Napoleão pontuam momentos cruciais da narrativa na *Coscienza*. A primeira delas aparece na abertura do capítulo "La storia del mio Matrimonio":

Nella mente di un giovine di famiglia borghese il concetto di vita umana s'associa a quello della carriera e alla prima gioventù la carriera è quella di Napoleone I. Senza che perciò si sogni di diventare imperatore perché si può somigliare a Napoleone restando molto ma molto più in basso. La vita più intensa è raccontata in sintesi dal suono più rudimentale, quello dell'onda del mare, che, dacché si fonda, muta ad ogni istante finché non muore! M'aspettavo perciò anch'io di divenire e disfarmi come Napoleone e l'onda. (CZ, p. 685)¹⁵⁹

¹⁵⁸ LAVAGETTO, M. "Un'impresa senza esempi", IN: *La cicatrice di Montaigne - Sulla bugia in letteratura*. Torino: Einaudi, 1992, p. 130.

¹⁵⁹ Na mente de um jovem de família burguesa, o conceito de vida humana se associa ao de carreira e, na primeira juventude, carreira é a de Napoleão I. Sem que por isso se sonhe virar imperador, pois é possível se assemelhar a Napoleão ficando muito, mas muito abaixo. A vida mais intensa é sintetizada pelo som mais

Segundo Berardinelli, a passagem sintetiza "a história típica do Bildungroman oitocentista, mas com uma leveza cínico-humorística" que remete ao século XVIII:

É uma excelente rubrica "de moldura", que precede uma história de sofrimentos e reviravoltas, mas cujo significado é rebaixado, já de início, pelo duplo confronto com o espetáculo da carreira histórico-heróica de Napoleão e com a épica natural da onda do mar, que nasce, se transforma e desaparece. Zeno-Svevo está pronto para contar uma história social sobre a qual tudo se sabe graças aos romances burgueses do século XIV, e uma história natural, sobre amor e reprodução, que somente a imaginação humana tem a ilusão de transformar em história de aprimoramento moral.¹⁶⁰

Zeno narra sua anunciada ofensiva napoleônica – a conquista de uma esposa – com um andamento semelhante ao de uma comédia de erros. Gostaria, porém, de ressaltar um outro aspecto que julgo relevante. O capítulo iniciado sob o vulto de Napoleão termina no momento em que Zeno assume o posto de *pater familias*. No entanto, diferentemente do que ocorreria no romance oitocentista, tal movimento não se configura numa transformação de fato, resultante do embate entre indivíduo e sociedade. Isso fica patente já na primeira página do capítulo:

Chi non l'ha ancora sperimentato crede il matrimonio più importante di quanto non sia. La compagnia che si sceglie rinnoverà, peggiorando o migliorando, la propria razza nei figli, ma madre natura che questo vuole e che per via diretta non saprebbe dirigerci, perché in allora ai figli non pensiamo affatto, ci dà a

rudimentar, o da onda do mar que, desde sua formação, muda a todo instante até morrer! Esperava, portanto, também me transformar e me desfazer como Napoleão e a onda. (Trad. minha)

¹⁶⁰ BERARDINELLI, A. Op. cit., pp. 459-60.

credere che dalla moglie risulterà anche un rinnovamento nostro, ciò ch'è un'illusione curiosa non autorizzata da alcun testo. Infatti si vive poi uno accanto all'altro, immutati, salvo che per una nuova antipatia per chi è tanto dissimile da noi o per un'invidia per chi a noi è superiore. [grifo meu] (CZ, p. 685)¹⁶¹

A nova situação de Zeno funciona como um deslocamento e não altera a relação ambivalente do protagonista com o mundo. É útil, porém, para compreender em parte o problema da ação no romance de Svevo. Nessa passagem, Svevo encena um jogo de substituições farsesco: parte de Napoleão, passa pelo pai de Zeno e chega a Malfenti, que surge como a corporificação da "moral da ação" (como entendida no romance oitocentista), porém completamente esvaziada. Vejamos. Zeno deixa claro que Malfenti vem ocupar o lugar de seu pai já morto:

Ero venuto al Tergesteo per consiglio dell'Olivi che mi diceva sarebbe stato un buon esordio alla mia attività commerciale frequentare la Borsa e che da quel luogo avrei potuto procurargli delle utili notizie. M'assisi a quel tavolo al quale troneggiava il mio futuro suocero e di là non mi mossi più, sembrandomi di essere arrivato ad una vera cattedra commerciale, quale la cercavo da tanto tempo. Egli presto s'accorse della mia ammirazione e vi corrispose con un'amicizia che subito mi parve paterna. (CZ, p. 686)¹⁶²

¹⁶¹ Quem ainda não o experimentou acredita que o matrimônio seja mais importante do que é. A companhia que se escolhe renovará nos filhos, piorando ou melhorando, a própria raça, mas mãe natureza, que assim deseja e não saberia nos conduzir a isso diretamente, porque então não pensamos de fato nos filhos, nos faz crer que, da mulher, resultará também a nossa renovação, o que é uma curiosa ilusão não autorizada por nenhum texto. Na verdade depois se vive um ao lado do outro, sem mudarmos, salvo por uma nova antipatia por quem é tão diferente de nós ou pela inveja de quem nos é superior. (Trad. minha)

¹⁶² Tinha vindo ao Tergesteo seguindo o conselho de Olivi, o qual dizia que seria uma boa introdução à minha atividade comercial freqüentar a Bolsa e que dali eu poderia fornecer-lhe notícias úteis. Sentei-me àquela mesa, onde imperava meu futuro sogro, e de lá não mais sai, parecendo-me ter encontrado a verdadeira cátedra comercial que eu buscava a tanto tempo. Ele logo notou minha admiração e correspondeu com uma amizade que prontamente me parece paterna. (Trad. minha)

E se apressa a declarar que imita o sogro, além de atribuir a ele três "mandamentos" que sintetizam a moral da ação na sociedade comercial triestina da belle époque:

Era dispostissimo ad istruirmi, ed anzi annotò di propria mano nel mio libretto tre comandamenti che egli riteneva bastassero per far prosperare qualunque ditta: 1. Non occorre saper lavorare, ma chi non sa far lavorare gli altri perisce. 2. Non c'è che un solo grande rimorso, quello di non aver saputo fare il proprio interesse. 3. In affari la teoria è utilissima, ma è adoperabile solo quando l'affare è stato liquidato. (CZ, p. 687)¹⁶³

Embora nos negócios Zeno afirme recorrentemente sua condição de inapto, no decorrer do livro demonstra compartilhar a moral do sogro, agindo inescrupulosamente em proveito próprio sempre que a oportunidade se lhe apresenta. Evidentemente, ele não está livre dos remorsos, como faz crer que ocorre com Malfenti. Por conta disso, a própria idéia de ação é algo problemático para Zeno, afinal:

- Zeno é incapaz de agir de modo conforme às regras da sociedade;
- Zeno age inescrupulosamente, de modo a satisfazer seus desejos;
- Zeno reflete sobre suas ações, o que o aproxima da imobilidade;
- As ações de Zeno são opostas aos propósitos de Zeno.

Isso não impede, no entanto, que a ação esteja inserida numa lógica esvaziada de sentido. Para tentar demonstrar de que modo isso ocorre, volto

¹⁶³ Estava muito disposto a me instruir, e até mesmo anotou de próprio punho no meu caderninho os três mandamentos que ele acreditava serem suficientes para fazer prosperar qualquer empresa: 1. Não é preciso saber trabalhar, mas quem não sabe fazer os outros trabalharem, perece. 2. Existe apenas um grande remorso, não saber defender os próprios interesses. 3. Nos negócios, a teoria é muito útil, mas só é empregável quando o negócio foi fechado. (Trad. minha)

mais uma vez à comparação com *O Vermelho e o Negro*. Na França da restauração borbônica, Sorel é o indivíduo de uma classe com restritas possibilidades de mobilidade (a igreja e o exército), que tem de abrir caminho à força para trilhar sua trajetória ascendente rumo ao centro de poder. Mais ainda, tendo como referência a figura do Napoleão estandarte da revolução liberal, o que está em jogo por trás de suas motivações individuais é a própria queda do sistema de privilégios aristocrata.

Para Zeno Cosini, um burguês ocioso da belle époque, a questão material está resolvida e a promessa de mobilidade e transformação (a onda e Napoleão) não leva mais a lugar algum. Ao contrário, cristaliza-se num modo de vida. Para um burguês "saudável", como Augusta, mulher de Zeno:

Se anche la terra girava non occorre mica avere il mal di mare! Tutt'altro! La terra girava, ma tutte le altre cose restavano al loro posto. E queste cose immobili avevano un'importanza enorme: l'anello di matrimonio, tutte le gemme e i vestiti, il verde, il nero, quello da passeggio che andava in armadio quando si arrivava a casa e quello di sera che in nessun caso si avrebbe potuto indossare di giorno, né quando io non m'adattavo di mettermi in marsina. E le ore dei pasti erano tenute rigidamente e anche quelle del sonno. Esistevano, quelle ore, e si trovavano sempre al loro posto. (CZ, pp. 787-788)¹⁶⁴

Com isso quero dizer que na *Coscienza*, diferentemente do romance clássico, a ação não configura um continuum: ao contrário, adquire um caráter paradoxal e funciona como um mecanismo que se move sem sair do lugar. O anti-herói de Svevo é uma espécie de rato de laboratório exercitando-se em sua

¹⁶⁴ Se a terra também girava, não havia porque ficar mareado! Pelo contrário! A terra girava, mas todas as outras coisas ficavam em seus lugares. E essas coisas imóveis tinha uma importância enorme: a aliança de casamento, todas as jóias e os vestidos, o verde, o preto, o de passeio que ia para o armário quando se chegava em casa, e o de noite, que em nenhuma circunstância se podia usar durante o dia, nem quando eu não me acostumava a vestir um fraque. A hora das refeições era obedecida rigidamente, como a hora de dormir. Existiam, aquelas horas, e estavam sempre em seu lugar. (Trad. minha)

roda, já que não há para onde ir, nem como impedir o movimento. A famosa "ultima sigaretta" pode ser vista como o melhor exemplo desse mecanismo. "Adesso che sono vecchio e che nessuno esige qualche cosa da me, passo tuttavia da sigaretta a proposito, e da proposito a sigaretta." (CZ, p. XX)¹⁶⁵

¹⁶⁵ Agora que sou velho e ninguém exige nada de mim, passo todavia de cigarro a propósito, e de propósito a cigarro. (Trad. minha)

06. A linguagem do século

Este esboço das idéias que permeiam a obra e a época de Italo Svevo toma como pontos de fuga a crença no progresso científico, material e tecnológico que envolvia a burguesia européia em meados do século XIX e a concomitante transformação dessa burguesia em classe conservadora e não-liberal.¹⁶⁶ Ou seja, a convivência de uma ideologia "fundamentalmente igualitária" (herdada do racionalismo iluminista) em uma sociedade "fundamentalmente inegalitária", na qual as classes médias precisavam justificar e defender seus privilégios.¹⁶⁷

Para Dolf Oheler, essa contradição emerge de maneira traumática após as revoluções fracassadas de 1848 em Paris, experiência fundamental para os autores que revolucionaram a literatura romântica e fundaram a modernidade crítica. Segundo ele, um aspecto essencial da modernidade literária é que os escritores concomitantemente adotam e se distanciam da linguagem de seu século, operação em que "a ironia servirá de catalisador".¹⁶⁸ Embora Oheler se refira a autores e momento histórico bem definidos (os franceses pós-1848, entre eles Flaubert e Baudelaire), acredito que o raciocínio ajude a pensar as especificidades da prosa de Svevo.

Como é sabido, em *La coscienza di Zeno* há a recorrência de temas e conceitos como inaptidão, força, saúde e doença. Tais temas são desenvolvidos em torno de um eixo dinâmico, a idéia de "luta", presente em praticamente todos os escritos do autor. O confronto de tais escolhas com o contexto da

¹⁶⁶ Ver MAYER, A. J. *A força da tradição – A persistência do antigo regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; OEHLER, D. *O velho mundo desce aos infernos – Auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; HOSBSAWN, E. J. *A era do capital – 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2007; HOSBSAWN, E. J. *A era dos impérios – 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2006; HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

¹⁶⁷ HOSBSAWN, E. J. *A era do capital – 1848-1875*. Op. cit., p. 371.

¹⁶⁸ OEHLER, D. Op. cit., pp. 18-9.

época mostra que Svevo elegeu a linguagem e o vocabulário de seu tempo como matéria-prima do romance, fazendo referência a dois grandes sistemas que marcaram o fim de século: o darwinismo e o decadentismo. Ao mesmo tempo, não abandona nunca a abordagem irônica e paradoxal desse material.

Para melhor compreender a posição e as concepções de Svevo diante de um complexo ambiente intelectual, caracterizado pelo conflito e pela coexistência de cientificismo e irracionalismo, positivismo e pessimismo, são de grande ajuda os ensaios e artigos do autor. Deve-se ressaltar que, nos ensaios, Svevo apresenta "uma atitude mental destacadamente problemática, embora ao interno de claríssimas opções de fundo",¹⁶⁹ como escreve Secchi. Essas opções, porém, são por si só problemáticas. Portanto, em primeiro lugar é necessário traçar suas principais características.

6.1. Darwinismo

O darwinismo teve um amplo alcance na cultura da segunda metade do século XIX, e Svevo faz referência direta a isso na *Coscienza*: "[La collettività] vive di Darwin dopo di essere vissuta di Robespierre e di Napoleone" (p. 957).¹⁷⁰ Isso se explica em parte pelo fato de a teoria da evolução ter adquirido acepção social, ultrapassando o caráter puramente biológico, na medida em que conferia historicidade ao mundo natural.

Seu valor heurístico foi saudado por Marx e Engels, que atribuíram a Darwin "o mérito de estabelecer um terreno comum para todo o conhecimento,

¹⁶⁹ SECCHI, M. *Il giovane Svevo – Un autore 'mancato' nell'Europa di fine Ottocento*. Roma: Donzelli Editore, 2000, p. 11.

¹⁷⁰ [A coletividade] vive de Darwin depois de ter vivido de Robespierre e de Napoleão. (Trad. minha)

ao mostrar que a natureza, até então pensada como imutável e harmoniosa, tinha uma historicidade comparável à da sociedade humana", embora declarassem "existir demasias diferenças intrínsecas entre a natureza e o homem para que uma servisse de modelo para o estudo do outro".¹⁷¹

Também foi acolhida de braços abertos pelas classes médias liberais e progressistas, ou a "burguesia racionalista dos negócios e profissões liberais", ligadas ao positivismo, que, em grande medida, viram no darwinismo um modo de explicar a sociedade. Hobsbawn observa que o grande impacto da teoria darwinista residia não tanto no conceito de evolução, mas sim no fato de que ela "fornecia, pela primeira vez, um modelo de explanação satisfatório para a origem das espécies, e o fez em termos que eram inteiramente conhecidos até para não-cientistas, já que refletiam os conceitos mais familiares da economia liberal, a competição."¹⁷²

Com o darwinismo social de Herbert Spencer, a ênfase passa para a idéia de sobrevivência do mais apto. Mayer relaciona esse fenômeno ao fortalecimento das "elites dominantes agrária, do serviço público e da cultura", representantes dos valores do Antigo Regime, e à progressiva capitulação do liberalismo laissez-faire à política dessas elites.

A esse movimento conservador corresponde a crise do positivismo e do racionalismo. Hauser observa que, embora essa crise se manifeste de fato por volta de 1885, "os prenúncios já são evidentes desde 1870. Os inimigos da República também são, na grande maioria, inimigos do racionalismo, do materialismo e do naturalismo".¹⁷³ Segundo Mayer, porém:

¹⁷¹ MAYER, A. J. Op. Cit., pp. 274-5.

¹⁷² HOBSEBAWN, E. J. Op. cit., p. 353.

¹⁷³ HAUSER, A. Op. cit., 906.

Os pensadores sociais antipositivistas e anti-racionalistas do final do século XIX nunca questionaram as ciências naturais, que forneciam o sangue vital ao progresso material e médico e ao poderio militar. O darwinismo social [...] apresentava uma interpretação ferozmente conservadora e levemente progressista da luta pela vida: de um lado, a guerra hobbesiana de todos contra todos; de outro, a sobrevivência dos mais aptos como a validação da evolução posterior.¹⁷⁴

Lavagetto identifica traços das duas acepções do darwinismo na peculiar concepção de Svevo sobre a teoria da evolução:

Entre o fim do século XIX e o início do século XX, Darwin foi constantemente submetido a utilizações, variavelmente legítimas, tanto em sentido progressista, quanto (com maior e mais longa fortuna) em sentido reacionário. No primeiro caso, a ênfase era colocada na vocação materialista de Darwin e, sobretudo, no princípio da evolução; no segundo caso, insistia-se na seleção natural e no primado do mais forte. Em Svevo, as duas leituras parecem interferir reciprocamente, gerando uma ideologia evasiva e destinada a eludir qualquer tentativa de aprisionamento.¹⁷⁵

O evolucionismo representa para Svevo um "horizonte cultural persistente e imprescindível", que no entanto se mostra irregular, dinâmico, "sempre exposto à crítica e às contaminações".¹⁷⁶

Um das imagens mais explícitas das idéias darwinistas nos romances de Svevo está em *Una Vita*. Trata-se de um diálogo travado entre o protagonista Alfonso Nitti e seu amigo e rival Macario, durante um passeio à beira-mar em Trieste:

¹⁷⁴ MAYER, A. J. Op. cit., pp. 273-4.

¹⁷⁵ LAVAGETTO, M. *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*. Torino: Einaudi, 1975, p. 175.

¹⁷⁶ BERTONI, F. "Apparato genetico e commento", IN: *Italo Svevo – Tutte le opere*. V. Teatro e Saggi. Op. cit., p. 1619.

- *Fatti proprio per pescare e per mangiare, - filosofeggiò Macario. – Quanto poco cervello occorre per pigliare pesce! Il corpo è piccolo. Che cosa sarà la testa che cosa sarà poi il cervello? Quantità da negligerarsi! Quello ch'è la sventura del pesce che finisce in bocca del gabbiano sono quelle ali, quegli occhi, e lo stomaco, l'appetito formidabile per soddisfare il quale non è nulla quella caduta così dall'alto. Ma il cervello! Che cosa ci ha da fare il cervello col pigliar pesci? E lei che studia, che passa ore intere a tavolino a nutrire un essere inutile! Chi non ha le ali necessarie quando nasce non gli crescono mai più. Chi non sa per natura piombare a tempo debito sulla preda non lo imparerà giammai e inutilmente starà a guardare come fanno gli altri, non li saprà imitare. Si muore precisamente nello stato in cui si nasce, le mani organi per afferrare o anche inabili a tenere.*

Alfonso fu impressionato da questo discorso. Si sentiva molto misero nell'agitazione che lo aveva colto per cosa di sì piccola importanza.

- Ed io ho le ali? – chiese abbozzando un sorriso.

- Per fare dei voli poetici sì! – rispose Macario, e arrotondò la mano quantunque nella sua frase non ci fosse alcun sottinteso che abbisognasse di quel cenno per venir compreso. (UV, pp. 104-5)¹⁷⁷

Além da menção à evolução das espécies, a passagem lembra também o "Albatroz" de Baudelaire, o pássaro-poeta cujas asas gigantes o impedem de caminhar sobre o chão - embora como observe Barilli, a imagem já venha filtrada "pelo costumeiro crivo da ironia e da autodestruição".¹⁷⁸

¹⁷⁷ – Feitos exatamente para pescar e comer, - filosofou Macario. – Quão pouco cérebro é necessário para pegar peixes! O corpo é pequeno. Que coisa será a cabeça, que coisa será então o cérebro? Quantidade sem importância! A desgraça do peixe que acaba na boca do pássaro são aquelas asas, aqueles olhos e o estômago, o apetite formidável a satisfazer, para o qual não é nada aquela queda assim do alto. Mas o cérebro! Que coisa tem o cérebro a ver com pegar peixes? E você que estuda, que passa horas inteiras à mesa nutrindo um ser inútil! Que não tem as asas necessárias quando nasce, nunca as criará. Quem não sabe por natureza lançar-se no tempo certo sobre a presa, não aprenderá jamais, e ficará observando como os outros o fazem inutilmente, não saberá imitá-los. Morre-se exatamente no estado em que se nasce, as mãos, órgãos para agarrar ou incapazes de manter.

Alfonso ficou impressionado com aquele discurso. Sentia-se muito infeliz em meio à agitação que o tomara por coisa de tão pouca importância.

– E eu, tenho asas? – perguntou, esboçando um sorriso.

– Para fazer vôos poéticos sim! – respondeu Macario, e arredondou a mão, conquanto em sua frase não houvesse nada subentendido que necessitasse daquele gesto para ser compreendido. Trad. minha.

¹⁷⁸ BARILLI, R. *La linea Svevo-Pirandello*. Milano: Mondadori, 2003, p. 57.

6.2. Decadentismo

A poética de Baudelaire é precursora do grande sistema cultural de fim de século a que se convencionou chamar decadentismo, no qual a objetividade, a impessoalidade e o estudo sócio-econômico da realidade dão lugar ao inconsciente e aos sentidos, à celebração da beleza e ao estilo refinado e elegante.

Indissociável da consciência do fim de uma civilização e de um generalizado sentimento de fatalidade e crise, o decadentismo adquire contornos particulares nos diversos pontos da Europa. Comum a todos, no entanto, são as tendências irracionalistas e estetizantes, e a conseqüente crítica ao racionalismo e ao positivismo.

Em plena era do positivismo – herdeiro da grande tradição do realismo oitocentista, de que derivam o naturalismo e o verismo – novas concepções filosóficas e científicas demonstram a insuficiência do método racional para explicar a realidade do homem e da natureza. O irracionalismo desponta, então, como a exaltação do mistério e das coisas que escapam a qualquer forma de conhecimento.

Secchi ressalta a heterogeneidade do material que é necessário "avaliar para reconstruir as articulações e densas passagens" do final do século XIX:

Observe-se que a própria legibilidade das contradições mais agudas que constituem o grande sistema cultural do fin de siècle depende da capacidade de compreender uma trama de relações transnacionais [...] de enxertos, contaminações e confrontos em relação às grandes opções da filosofia e da arte contemporânea num campo tendencialmente unificado. Em particular, não só a vasta fratura antihegeliana opera a fundo nesta altura, mas

*também o radicalismo social da intelligentsia russa, o anticonformismo militante – em sentido emancipacionista e libertário – dos escritores e dramaturgos nórdicos (e também ingleses) e a problematidade dissolvente da pululante diáspora hebraica na época da finis Austriae.*¹⁷⁹

Em termos políticos, o decadentismo (compreendido aqui em sentido amplo) se divide em tomadas de posição opostas diante da recusa aos valores da lógica burguesa (a utilidade, a produção e o lucro). O artista pode buscar a rebelião, aproximando-se das massas com a adoção de posições democráticas e revolucionárias. Ou então percorrer a trajetória oposta, mirando a retomada de antigos privilégios, expressando desprezo pelas massas e reivindicando a superioridade e excepcionalidade da experiência artística. No entanto, Arno J. Mayer vê na decadência uma reação à democratização embutida no ideário liberal. Segundo ele:

*A progressiva decadência da Europa era uma queda da cidade clássica da política, sociedade e cultura de elite, e não de um estado de inocência e pureza pastoris. Os mercadores da decadência desdenhavam, para não dizer tinham medo, das plebes grosseiras e sinistras pela sua intrusão temerária. Ao mesmo tempo desprezavam aterrorizadas as classes superiores por se apropriarem da tradição humanista para sua própria autodefesa. A intelligentsia desencantada parecia lançar pragas contra ambos os lados. Na realidade, alinhava-se com a ordem social estabelecida, garantia da cultura de elite. Esse viés conservador inato se confirmou depois da virada do século quando, em vez de escaparem para um esteticismo e dandismo refinados, muitos profetas da decadência se uniram em torno das igrejas estabelecidas ou dos novos cultos de superpatriotismo.*¹⁸⁰

¹⁷⁹ SECCHI, M. Op. cit., p. 44.

¹⁸⁰ MAYER, A. J. Op. cit., p. 271.

Não obstante, interessa particularmente a esta dissertação a nova posição do artista, que se refugia na interioridade e no esteticismo, que busca tornar a própria vida obra de arte, que vê no mundo civilizado seu ateliê e que tem a consciência de ser inadequado para a vida. Por essa perspectiva, o decadentismo é concebido como "reação idealista", que denuncia a "fria mecanização da cultura" e o "fim do naturalismo":

O naturalismo, afirmava-se, era uma arte indelicada, indecorosa e obscena, a expressão de uma insípida filosofia materialista, o instrumento de uma canhestra e opressiva propaganda democrática, uma coleção de enfadonhas, triviais e vulgares banalidades, uma representação da realidade que, em seu retrato da sociedade, descrevia tão-somente o animal selvagem, voraz, predador e indisciplinado que existe no homem, e apenas obras de desintegração, a dissolução de relações humanas, a corrosão da família, da nação e da religião, em resumo, era destrutivo, perverso e hostil à vida. A geração de 1850 apenas defendeu os interesses das classes superiores contra as incursões do naturalismo, a de 1885 defende a humanidade, a vida criadora, o próprio Deus.¹⁸¹

A nova visão de arte compartilha elementos do romantismo inglês e alemão: "a atitude passiva, puramente contemplativa perante a vida, a transitoriedade e a qualidade descomprometida da experiência, o sensualismo hedonista".¹⁸² Para Secchi, o decadente exhibe "aquela máscara de solidão heróica, aquele narcisismo sombrio da bela alma, aquela teatralidade da dor, nas quais são repropostos, vulgarizados, os estigmas românticos".¹⁸³ No entanto, diferentemente do romantismo, ganha corpo o interesse pelo sensorial

¹⁸¹ HAUSER, A. Op. cit., p. 906.

¹⁸² Ibidem, p. 909.

¹⁸³ SECCHI, M. Op. cit., p. 43.

e pelo inconsciente, e o culto da natureza dá lugar ao apreço por tudo o que é artificial:

Escolhe-se a vida artificial, fictícia, porque a realidade nunca pode ser tão bela quanto a ilusão e porque todo o contato com a realidade, todas as tentativas de concretização de sonhos e desejos levam, necessariamente, à corrupção destes. Mas as pessoas agora refugiam-se da realidade social não na natureza, como fizeram os românticos, mas num mundo mais elevado, mais sublimado e mais artificial.¹⁸⁴

Segundo Hauser, o esteta protótipo do decadentismo "se isola hermeticamente do mundo [...] temendo ser decepcionado pela realidade", além de ser vítima de um "subjativismo paralisante" e "entortar tudo o que é retilíneo e dobrar todos os instintos e inclinações naturais em seus opostos"¹⁸⁵. O crítico delinea as especificidades do estetismo vienense:

É a arte dos filhos dos burgueses, a expressão do hedonismo sem alegria da "segunda geração" que vive dos frutos do trabalho de seus pais. São nervosos e melancólicos, cansados e sem propósito, céticos e irônicos a respeito de si mesmos, esses poetas de espíritos refinados que se evapora num abrir e fechar de olhos e nada deixa para trás senão uma sensação de evanescência, de oportunidades perdidas, e a consciência de ser inadequado para a vida.¹⁸⁶

A última frase de Hauser ("a consciência de ser inadequado para a vida") poderia servir como epíteto dos protagonistas svevianos. É quase impossível não relacionar Alfonso Nitti e Emilio Brentani ao medo de "ser

¹⁸⁴ HAUSER, A. Op. cit., p. 912.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 913.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 936.

decepcionado pela realidade" e Zeno Cosini à idéia de um "subjetivismo paralisante". A figura do inapto, do inadequado, peça chave da obra de Svevo é, portanto, tributária dessa visão de mundo.

Ecos dessa atitude decadente podem ser observados mais claramente nos dois primeiros protagonistas svevianos (embora a tônica já esteja no fracasso e na impossibilidade dessa aspiração). Um exemplo é a comparação entre conquista amorosa e criação literária no início de *Senilità*:

Per la chiarissima coscienza ch'egli aveva della nullità della propria opera, egli non si gloriava del passato, però, come nella vita così anche nell'arte, egli credeva di trovarsi ancora sempre nel periodo di preparazione, riguardandosi nel suo più segreto interno come una potente macchina geniale in costruzione, non ancora in attività. Viveva sempre in un'aspettativa, non paziente, di qualche cosa che doveva venirgli dal cervello, l'arte. (S, p. 404)¹⁸⁷

E mais adiante, após Emilio fazer "piovere sulla bionda testa le dichiarazioni liriche", "ebbe il sentimento che da tanti anni non aveva provato, di comporre, di trarre dal proprio intimo idee e parole".¹⁸⁸ (S., p. 405)

O mesmo se dá no conto "Una lotta", cujas semelhanças com *Senilità* foram apontadas pela crítica. O poeta Arturo Marchetti se guardou a vida inteira para a mulher ideal e aos 35 anos resolve ter uma aventura amorosa:

Fino ad allora aveva sognato la donna quale l'ideale, lo scopo della vita; si preservava a questo scopo, voleva poter offrire alla sua

¹⁸⁷ Pela claríssima consciência que tinha da nulidade da própria obra, ele não se vangloriava do passado, no entanto, na vida assim como na arte, ele acreditava encontrar-se ainda e sempre em período de preparação, considerando-se, no mais secreto íntimo, como uma potente máquina genial em construção, não ainda em atividade. Vivia sempre na expectativa, não paciente, de alguma coisa que devia surgir de seu cérebro, a arte. (Trad. minha)

¹⁸⁸ Fazer chover sobre declarações líricas sobre a cabeça louca. (Trad. minha)
Teve o sentimento que há tantos anos não provava, de compor, de extrair do próprio íntimo idéias e palavras. (Trad. minha)

donna un cuore giovane, intatto. Questa donna sognata sua doveva essere un essere del tutto speciale e doveva avere una testina degna di portare la corona d'alloro che egli voleva applicarvi [...] S'era stancato d'attendere ora e avvicinò Rosina pensando: " Voglio almeno divertirmi; se trovo di meglio la lascio, altrimenti ne faccio il romanzo della mia vita". ("Una lotta", v. Racconti e scritti autobiografici, p. 8)¹⁸⁹

Com efeito, Svevo começa a escrever seu primeiro romance em 1887, três anos depois da publicação, na França, de *A rébours*, de Huysmans. Na Itália, D'Annunzio publica *Il Piacere* em 1889 e Pascoli lança *Myricae* em 1891. Segundo os manuais de literatura, o apogeu do decadentismo italiano ocorre entre 1890 e 1904,¹⁹⁰ período em que são publicados tanto *Una Vita* (1893) quanto *Senilità* (1898) e época da produção ensaística do autor.

Tem particular relevância para o decadentismo a obra do filósofo alemão Arthur Schopenhauer, autor preferido de Svevo por volta de 1890 e que deixou no triestino "uma marca decisiva", segundo Lavagetto.¹⁹¹ Secchi afirma que o pessimismo do fim de século (tema "um pouco filosófico, um pouco psiquiátrico e certamente teológico") se desenvolve "à sombra de uma reconhecida linha de pensamento que vai de Schopenhauer a Hartmann e a Nietzsche".¹⁹² Hauser atribui a Schopenhauer os fundamentos teóricos do esteticismo observado no período:

[Schopenhauer] definiu a arte como emancipação de tudo o que a vontade impõe, à semelhança do sedativo que reduz ao silêncio

¹⁸⁹ Até então tinha sonhado a mulher com ideal, como objetivo da vida; se preservava a esse objetivo, queria poder oferecer à sua mulher um coração jovem, intacto. Essa sua mulher sonhada deveria ser um ser em tudo especial e deveria ter uma cabecinha digna de portar a coroa de louros que ele queria depositar sobre ela [...] Tinha cansado de esperar e agora se aproximou de Rosina pensando: "Quero ao menos me divertir; se encontro coisa melhor, a deixo, caso contrário, faço dela o romance da minha vida". Trad. minha.

¹⁹⁰ LUPERINI, R., CATALDI, P., MARCHIANI, L., MARCHESE, F., DONNARUMMA, R. *La scrittura e l'interpretazione – Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, Edizione Gialla, v. 3, tomo I. Palermo: Palumbo, 2004, p. 272.

¹⁹¹ LAVAGETTO, M. Op. cit., p. 178.

¹⁹² SECCHI, M. Op. cit., p. 42.

*os apetites e as paixões. A filosofia do esteticismo julga e avalia a vida como um todo do ponto de vista dessa arte livre da vontade e da paixão. Seu ideal é um público inteiramente formado de artistas reais ou potenciais, de naturezas artísticas para quem a realidade é meramente o substrato da experiência estética.*¹⁹³

Moloney afirma que no pensamento de Schopenhauer, como nos romances de Svevo, o homem é dotado de uma natureza dupla: "o impetuoso e obscuro impulso do querer (indicado, como vértice, pelo pólo dos genitais) e um eterno, livre e sereno sujeito do puro conhecer (indicado pelo pólo do cérebro)".¹⁹⁴

Por fim, é fundamental mencionar que a psicanálise de Sigmund Freud encontra eco no decadentismo, já que explica os instintos e reflexos inconscientes que serão a base da criação poética e literária dos artistas, voltados cada vez mais à interioridade.

6.3. Recusas e escolhas

Darwinismo, decadentismo e a crise do positivismo ocupam posição central nos ensaios e artigos jornalísticos de Italo Svevo. Esse conjunto de textos, produzidos em sua maioria entre as décadas de 1880 e 1900, revela uma reflexão crítica sobre as categorias culturais da época e delinea a intersecção entre darwinismo e pessimismo schopenhaueriano na qual Svevo cunhará seu peculiar arsenal de idéias.

¹⁹³ HAUSER, A. Op. cit., 910-11.

¹⁹⁴ MAYER, A. J. Op. cit., p. 49.

"Darwin 'corrige' Schopenhauer, assim como o segundo confuta o primeiro", afirma Barilli.¹⁹⁵ "Mas podem também se aliar, ou, pelo menos, coexistir. Svevo os sobrepõe o os entrecruza",¹⁹⁶ afirma Lavagetto. Para Secchi, Svevo realiza um "desembarque simultâneo" nas "praias opostas" do pessimismo schopenhaueriano e da sociologia positivista:

*Como é sabido, a pesquisa analítica do jovem escritor se encaminhará na direção desse duplo binário [...] em particular enfrentando abertamente o tema da doença decadente em toda a riqueza e produtividade de suas implicações, sem diminuir ou mistificar sua efetiva capacidade.*¹⁹⁷

Para compreender como isso se dá, é importante ter em mente que Svevo compartilha das premissas de ambos, porém refuta suas soluções. Um exame dos artigos e ensaios do autor revela algumas tendências, confirmadas com a ajuda da crítica, que tentarei delinear a seguir.

Em primeiro lugar, Svevo não prescinde de uma "visão objetiva" por parte do romance, sobretudo em meio ao clima irracionalista da época. O realismo proposto pelos grandes romancistas franceses manteve-se sempre como uma plataforma, um ponto de partida para o triestino. Secchi fala mesmo de uma "escolha consciente de escola",¹⁹⁸ ou pelo menos da poética que inaugura "um critério de verificabilidade do discurso literário, não mais reconduzível ao jogo dialético das categorias idealistas".¹⁹⁹ Já Barilli observa que Svevo toma partido de:

¹⁹⁵ BARILLI, R. Op. cit., p. 56.

¹⁹⁶ LAVAGETTO, M. Op. cit., p. 178.

¹⁹⁷ SECCHI, M. Op. cit., p. 47-8.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 45.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 44.

*[...] uma visão objetiva, ou seja, uma compreensão da realidade enormemente alargada; seguramente, não se trata de substituir a realidade por uma irrealidade de maneira, ou mesmo de desviar as próprias tensões afetivas e cognoscitivas, insatisfeitas por uma concepção plana da realidade, em direção a objetos irreais.*²⁰⁰

Ciência e arte estão entrelaçadas na concepção sveviana. É essencial que a obra se baseie na realidade contemporânea e a ilumine, a seu modo. A posição do autor pode ser mais bem esclarecida no artigo "'Il libro di Don Chisciotte'" di Edoardo Scarfoglio" (1884), em que Svevo faz a defesa de Emile Zola contra os ataques do jornalista italiano:

*[Zola] non si prefisse di provare le teorie di Darwin che ammise a priori per provate, e l'idea della tesi, o almeno di questa tesi, non appare dai suoi romanzi. Più logico, più completo il suo sistema non potrebbe essere, e precisamente, prescindendo dal valore artistico intrinseco dell'opera letteraria, l'idea scientifica dell'eredità è entrata al luogo che occupava il destino nella tragedia greca e con il medesimo diritto. Non scienziato ma artista, Zola descrive la vita servendosi di una teoria scientifica che gliela spiega. Se questa teoria venisse scartata da altra, i nostri posteri vedrebbero, nell'opera di Zola, una rappresentazione della vita quale la sentono i più colti dei nostri contemporanei. ("'Il libro di Don Chisciotte'" di Edoardo Scarfoglio, v. Teatro e Saggi, p. 1012)*²⁰¹

Desse modo, os sistemas científicos (que na obra de Svevo apresentam-se como um amálgama de Darwin e Schopenhauer, como já afirmado, além de

²⁰⁰ BARILLI, R. Op. cit., p. 25.

²⁰¹ [Zola] não se predetermina a provar a teoria de Darwin, que considera a priori já provada, e a idéia da tese, ou pelo menos desta tese, não aparece em seus romances. Mais lógico, mais completo, seu sistema não poderia ser, e precisamente prescindindo do valor artístico intrínseco à obra literária, a idéia científica da hereditariedade entra no lugar ocupado pelo destino na tragédia grega, e com o mesmo direito. Não cientista, mas artista, Zola descreve a vida servindo-se de uma teoria científica que a explica. Se essa teoria fosse descartada por outra, as futuras gerações veriam, na obra de Zola, uma representação da vida tal como ela é sentida pelos mais cultos entre os nossos contemporâneos. (Trad. minha)

Freud) fornecem as bases para a representação da vida pelo artista, que ocuparia o posto do "mais culto entre os contemporâneos".²⁰²

A questão é que os sistemas filosóficos e científicos na base da literatura de Svevo revelam, em grande medida, a insuficiência do método racional para explicar a realidade do homem e da natureza. Diante disso, não escapa a Svevo o problema que passa a envolver o trabalho do escritor realista: a ausência de uma sólida cobertura ideológica. Ele detecta a exigência de atualização do modelo naturalista, um afinamento das técnicas de análise diante das contradições da vida contemporânea, frente à "perda, que ele testemunha, de uma ligação séria e mediada com o discurso da ciência".²⁰³ A pesquisa realizada pelo romance naturalista, das causas, da organização hierárquica dos objetos, dos mecanismos que determinam os eventos, dá lugar à investigação de uma realidade que se distanciou da natureza e na qual a experiência torna-se ambígua e inconsistente.

Uma passagem da *Coscienza* ilustra tal relação, que Svevo aborda com seu característico tom irônico. Depois de ser diagnosticado com o complexo de Édipo pelo dr. S., Zeno resolve consultar um outro médico, o dr. Paoli, que detectará uma suspeita de diabetes:

Il Paoli analizzò la mia orina in mia presenza. Il miscuglio si colorì in nero e il Paoli se fece pensieroso. Ecco finalmente una vera analisi e non più una psico-analisi. Mi ricordai con simpatia e commozione del mio passato lontano di chimico e di analisi vere: Io, un tubetto e un reagente! L'altro, l'analizzato, dorme finché il reagente imperiosamente non lo desti. La resistenza nel tubetto non c'è o cede alla minima elevazione della temperatura e la simulazione manca del tutto. In quel tubetto non avveniva nulla

²⁰² É preciso ressaltar aqui o tom provocatório da frase de Svevo, dirigida contra os cultíssimos autores decadentes. Não obstante o ataque, ela novamente revela uma tomada de partido do autor.

²⁰³ SECCHI, M. Op. cit., p. 46.

che potesse ricordare il mio comportamento quando per far piacer al dottor S. inventavo nuovi particolari dalla mia infanzia che dovevano confermare la diagnosi di Sofocle. Qui, invece, tutto era verità. La cosa da analizzarsi era imprigionata nel provino e, sempre uguale a se stessa, aspettava il reagente. Quand'esso arrivava essa diceva sempre la stessa parola. Nella psico-analisi non si ripetono mai né le stesse immagini né le stesse parole. (CZ, p. 1062)²⁰⁴

Num artigo de 1884, em que comenta o livro *Polemiche artistiche*, de Salvatore Grita, Svevo demonstra sua concepção sobre as limitações da representação da Verdade (com inicial maiúscula) no romance verista:

Confrontando queste polemiche con i romanzi e novelle oggettive ed impersonali ove l'abilità tecnica è di sovente perfetta, si giunge a concludere che la Verità è donna che fa le fiche a chi si scalmana a correrle dietro, mentre si abbandona, anzi s'impone a chi non la cerca. ("Polemiche artistiche" di Salvatore Grita, v. Teatro e Saggi, p. 1007)²⁰⁵

O problema da verdade e da representação da verdade é constante nos artigos de Svevo, e ele vai buscando reformular seus conceitos. Tal problematização pode ser exemplificada por um trecho do artigo intitulado "La Verità" (1884), sobre Ernest Renan:

²⁰⁴ Paoli analisou minha urina em minha presença. A mistura coloriu-se de negro, e Paoli ficou pensativo. Finalmente uma verdadeira análise, e não mais uma psicanálise. Lembrei-me com simpatia e comoção de meu distante passado de químico de análises verdadeiras: Eu, um tubo de ensaio e um reagente! O outro, o analisado, dorme até que o reagente imperiosamente o desperte. No tubo, não há resistência, ou ela cede à mínima elevação da temperatura, e inexistente simulação. Naquele tubo, não ocorria nada que pudesse lembrar meu comportamento quando, para agradar o doutor S., inventava novos detalhes da minha infância que deveriam confirmar o diagnóstico de Sófocles. Aqui, ao contrário, tudo era verdade. A coisa a ser analisada era aprisionada no instrumento e, sempre igual a si mesma, esperava o reagente. Quando este chegava, ela dizia sempre as mesmas palavras. Na psicanálise não se repetem nunca as mesmas imagens nem as mesmas palavras. (Trad. minha)

²⁰⁵ Confrontando estas polêmicas com os romances e novelas objetivos e impessoais onde a habilidade técnica é freqüentemente perfeita, se chega à conclusão que a Verdade é mulher que dá de ombros a quem se afoba a persegui-la, enquanto se entrega, ou melhor, se impõe, a quem não a procura. (Trad. minha)

*L'amore alla verità si manifesta in due modi: affermando il vero e amandolo, o negando il falso e odiandolo. Naturalmente che vero e falso possono scambiarsi, ma amando un'affermazione che si dice vera e odiandone un'altra che si dice falsa, si può asserire di amare la verità, forse ingannandosi. ("La Verità", v. Teatro e Saggi, p. 1008)*²⁰⁶

Se Svevo enxerga os limites da abordagem naturalista e positivista, faz o mesmo diante do irracionalismo e do esteticismo decadente. O artigo "Un individualista" (1886), sobre o romancista Josephin Péladan é exemplo da abordagem de Svevo:

*L'ideale del Péladan d'altra parte è un ideale che gl'intelligenti possono amare e di cui possono augurarsi l'attuazione. Non è proibito di parlarne, ma è necessario prima di desiderare un futuro, comprendere il presente, poiché altrimenti invece di ragionare si lanceranno degli insulti, invece d'ideare dei sistemi possibili, si proporrà di sostituire la natura reale con quella dei dipinti cinesi. [grifo meu]. Della roba sospesa per aria. E il Péladan ha ancora maggior torto a riferirsi al passato non avendo capito il presente. Come poté lui fra tutti i latini esistenti il più decaduto, farsi la Cassandra di questa stessa decadenza? ("Un individualista", v. Teatro e Saggi, p.1041)*²⁰⁷

Segundo Secchi, Svevo separa o substrato autêntico dos "germes de pensamento destinados a ultrapassar a barreira do novo século" das tendências

²⁰⁶ O amor à verdade se manifesta de duas maneiras: afirmando o verdadeiro e o amando, ou negando o falso e o odiando. Naturalmente, verdadeiro e falso podem ser intercambiáveis, mas ao amar uma afirmação que se diz ser verdadeira e odiar uma outra que se diz ser falsa, é possível garantir amar a verdade, talvez se enganando. (Trad. minha)

²⁰⁷ O ideal de Péladan, por outro lado, é um ideal a que os inteligentes podem amar e do qual podem desejar a realização. Não é proibido falar sobre ele, mas, antes de desejar um futuro, é preciso compreender o presente, pois de outro modo, em vez de raciocinar, serão proferidos insultos, em vez de idealizar sistemas possíveis, se proporrá substituir a natureza real por aquelas das pinturas chinesas. O objeto em suspensão pelo ar. E Péladan erra ainda mais ao se referir ao passado sem ter entendido o presente. Como pode ele, entre todos os latinos o mais decadente, ser a Cassandra dessa mesma decadência? (Trad. minha)

solipsistas dos escritores decadentes. Referindo-se ao artigo supramencionado, Secchi afirma:

*Svevo demonstra portanto focalizar uma importante implicação ulterior da situação de fin du siècle: a contradição intrínseca de quem "chora pela decadência de uma raça, mas é individualista em teoria e na prática".*²⁰⁸

Barilli exemplifica bem a recusa de Svevo ao modelo decadente em sua análise do personagem Alfonso Nitti:

*[No decadentismo] os intelectuais e artistas haviam acreditado poder fazer de si mesmos uma arma que desafiasse a vida burguesa. Alfonso, ao contrário, não sabe se destacar dessa vida, só o que pode fazer é analisá-la, decompô-la, resgatar dela trechos e momentos inúteis que não interessam a ninguém. É a via, em soma, de uma resposta subumana em vez da resposta super-humana seguida por Simbolistas e Decadentistas.*²⁰⁹

Em resumo, ainda usando as palavras de Barilli, Svevo recusa tanto o papel de "intelectual integrado (por exemplo Zola), que estuda as leis da vida 'moderna' e as necessidades da natureza que a regem, reconhecendo que se pode esperar no máximo reformá-las internamente, mas certamente não mudá-las" quanto o do "intelectual do tipo simbolista-decadentista, que tem o mérito [...] de não querer mais considerar intransponíveis aquelas mesmas leis da natureza, mas que reage a elas propondo modelos de vida altos e sofisticados, inalcançáveis para a maioria".²¹⁰

²⁰⁸ SECCHI, Op. cit., p. 41.

²⁰⁹ BARILLI, R. Op. cit., p. 63.

²¹⁰ BARILLI, R. Op. cit., p. 22.

6.4. Historia do gênero humano

Seria possível argumentar que tais concepções se aplicam somente ao jovem Svevo e perdem valor no exame da *Coscienza*, obra de maturidade, escrita duas décadas depois do fim do século XIX. Porém, as coincidências verificadas entre formulações presentes tanto no romance quanto nos artigos, escritos anos antes, sinalizam o contrário.

Um exemplo, entre muitos, está no artigo de 1889 sobre *Mastro-don Gesualdo*, de Verga. A descrição do herói inclui elementos que serão vistos 34 anos mais tarde na descrição de Giovanni Malfenti, na *Coscienza*: "Mastro-don Gesualdo, l'eroe del romanzo, è un popolano arricchito, di poche idee, ma di quelle che nella lotta per la vita servono bene e meglio quando sono poche".²¹¹ (p. 1080)

Mais eloqüente ainda são as idéias expostas em três ensaios – "L'uomo e la teoria darwiniana", "La corruzione dell'anima [L'apologo del mammut]" (nos quais é delineada sua concepção particular do darwinismo) e "Ottimismo e Pessimismo", em que Svevo contrapõe Leibniz a Schopenhauer – cuja síntese ilumina a última página da *Coscienza*.

Os textos compõem o que Lavagetto denomina "La Storia del Genere Umano" segundo Svevo. Sob esse título, o crítico realizou a fusão e o resumo dos três ensaios de Svevo²¹², que reproduzo a seguir:

"O senhor Deus havia concluído sua obra de criação. Cansado do imenso trabalho, descansou depois de dizer: Eu descansarei, mas

²¹¹ Mastro-don Gesualdo, o herói do romance, é um homem do povo que enriqueceu, de poucas idéias, mas do tipo que, na luta pela vida, servem bem e melhor quando são poucas. (Trad. minha)

²¹² LAVAGETTO, M. Op. cit., pp. 173-5. (Trad. minha). Os trechos entre aspas são citações literais dos ensaios de Svevo. A íntegra dos três ensaios está no Anexo.

minha criação continuará a se recriar. Dei ao seres animados uma alma, e essa continuará a minha obra."

A presença da alma, distribuída "prodigamente", constituía um elemento perturbador: "Tudo era ordem aqui em baixo e o caos cessara após os elementos terem sido separados, mas na alma o caos continuava, porque nela não havia sido possível ordem e separação". No entanto, aos poucos, nos animais (partindo dos organismos inferiores e menos organizados), a alma começou a atrofiar-se, a empalidecer: seu fim foi determinado pelo aperfeiçoamento somático, que dava uma resposta adequada ao ambiente e conseguia, desse modo, ofuscar e depois a neutralizar completamente o descontentamento. "O desenvolvimento excessivo de qualidades inferiores, as quais servem imediatamente à luta pela vida, não é outra coisa senão a interrupção do desenvolvimento." A evolução do homem não tem fim precisamente porque ele está condenado a ser imperfeito, precisamente porque seu corpo não atinge jamais o equilíbrio absoluto que torna a alma supérflua. E a alma, que é a causa primordial do descontentamento e da insatisfação, é também o motor do desenvolvimento humano, que está em um plano qualitativamente diverso e mais alto em relação à evolução dos animais.

Frágil e indefeso, fornido de uma alma "completa, descontente, terrível, traidora e ardilosa", o homem, para sobreviver, tem de fazer alianças. Abdica da sua liberdade e se coloca a serviço do mais gigantesco dos animais que caminham sobre a terra, o Mamute, "esfregando suas costas com as mãos e protegendo-o dos insetos". À sombra "daquela barriga encouraçada" pode viver durante o dia e dormir à noite; pode, sobretudo, inventar "uma nova evolução fora do próprio organismo" e prosseguir-la "incansável, sempre terrível e descontente". O homem, portanto, aprende a compensar a fragilidade do próprio organismo graças aos "artefatos" construídos por suas mãos e destinados a permitir que ele rasgue seu próprio contrato com o Mamute, que, de sua parte, não conhece outra mudança senão a passagem de um estado perfeito a outro estado igualmente perfeito: feliz de mover-se, nutrir-se e de todo

indiferente à própria morte, desde o momento em que sua perfeição, cristalizando-se, o levou a renunciar à "verdadeira vida".

Por outro lado, os artefatos, criados originalmente para compensar a fragilidade do corpo humano e sua imperfeição, terminam inevitavelmente por confirmá-la e até por reforçá-la. "O novo animal havia nascido e seus membros, em vez de se aperfeiçoarem como artefatos, tornaram-se capazes de manejar os artefatos que ele criara. Na verdade, uma vez que os artefatos surgiram, os membros não puderam mais sofrer mutações, e ele se reproduz como os outros animais, sempre iguais a si mesmos devido à cessação de qualquer impulso depois de perda da alma, também o homem, embora terrível e descontente, se reproduz igual a si mesmo para poder manejar os artefatos que estavam cristalizados".

Portanto: os animais atingiram sua perfeição ("a pata do leão é um artefato magnífico") dentro do próprio organismo, adaptando-o ao ambiente e desenvolvendo-o de modo unilateral, segundo as necessidades de sua existência; o homem, vice-versa, conservou "a possibilidade de se desenvolver de um lado ou de outro, em conformidade com o que lhe será exigido pela sociedade, da qual ninguém pode prever as necessidades e exigências". Nisto consiste a origem tanto de sua supremacia quanto de sua inferioridade somática: organismo mais complexo, mas por isso mesmo mais frágil, mais sujeito à doença e à "morte abjeta", exposto aos ataques de germes peculiares, que prosperam no equilíbrio precário de sua alma: "paixões e ambições", "ilusões destruídas, desejos esquecidos, renúncias seguidas a constrações imperiosas do ambiente, das pessoas, do tempo".

Não basta. Os artefatos (num momento, simples "prolongamentos" do braço) não se limitam a condicionar e a inibir o desenvolvimento somático do homem: o aprisionam, se tornam estranhos a ele e se apresentam diante dele como algo de autônomo e independente, condicionando suas escolhas, sua vida civil e sua história. "O artefato não tem mais qualquer relação com os membros"; "grandes são os povos que têm os melhores artefatos e em grande quantidade"; "sob a lei do possuidor do maior número de artefatos, prosperarão doenças e doentes".

Tampouco os artefatos são redutíveis aos instrumentos, aos meios materiais pelos quais o homem é dominado e com que domina a natureza e seus semelhantes: alguns são de um tipo particular, são "idéias": "A justiça que regula as aventuras e desventuras, atenuando-as ou agravando-as, a ciência que é expressão mais alta da alma descontente, que prepara os artefatos e cria a necessidade por eles, a religião que dá alguns instantes de paz à alma terrível, e por fim a ordem social e econômica, ou seja, um método para fazer conviver numa guerra com aspecto de paz o triste e perverso animal bélico."

Não há saída. O mundo está doente, irreparavelmente, e a única terapia eficaz parece ser uma deflagração que faça a terra voltar "à forma de nebulosa errante nos céus, livre de parasitas e doenças", no segundo dia da criação, quando ainda não haviam "aqui embaixo... os elementos sido separados".

Ao enfrentar, como mencionei anteriormente, a coexistência de cientificismo e racionalismo, positivismo e pessimismo, Svevo desenvolve sua teoria dos "artefatos" que guiam a evolução do homem fora de seu corpo e são, simultaneamente, causa de sua supremacia e de sua inferioridade.

Essa espécie de reificação da evolução aprisiona o homem a um contínuo desenvolvimento externo que, por sua vez, reflete a permanência do "descontentamento" característico da alma. Paradoxalmente, é o descontentamento da alma que garante a permanência do modelo evolutivo. Em artigo em que estabelece uma comparação da influência de Schopenhauer sobre *Una Vita* e *Buddenbrooks*, de Thomas Mann, Moloney escreve que:

Seja no enredo principal, seja nos secundários, Svevo retrata a vida como uma luta feroz, suscetível de ser interpretada no nível biológico em termos spencerianos como o resultado da necessidade de vencer para sobreviver, e, no nível metafísico, como a manifestação da Vontade schopenhaueriana, que não deseja senão a própria vida e guerreia contra si mesma nos

*fenômenos individuais e transitórios que são os homens, e por meio dos quais a Vontade se manifesta no tempo e no espaço.*²¹³

Simultaneamente "biológica" e "metafísica", a luta é a lógica que rege a vida dos personagens de Svevo. Não existe possibilidade de conciliação ou paz. A ordem social e econômica é o artefato criado pelo homem "para fazer conviver numa guerra com aspecto de paz o triste e perverso animal bélico".

A luta permeia desde o primeiro conto do autor (intitulado, por sinal, *Una lotta*), referindo-se ali à disputa entre dois rivais pela mesma mulher, até o último capítulo de *La coscienza di Zeno*, que narra a deflagração de um estado de guerra entre nações.

Partindo dessa concepção de vida como estado de permanente conflito, os homens são divididos segundo sua disposição. Há fortes e fracos, aptos e inaptos, lutadores e abúlicos. Porém, não existem claramente vencedores e perdedores. Num primeiro momento, o leitor pode ser tentado a substituí-los pelo par "saudáveis"/"doentes" – categorias que servem como principal sinal diferenciador entre Zeno e seus antagonista na *Coscienza*.

Mas, no romance, Svevo paulatinamente borra os contornos que separam uns e outros, quanto mais afunda seu narrador nas contradições reveladas com a ajuda da estratégia psicanalítica. É emblemático desse processo o trecho em que Zeno, analisando o que compõe a saúde de sua mulher, Augusta, a "converte em doença":

Io sto analizzando la sua salute, ma non ci riesco perché m'accorgo che, analizzandola, la converta in malattia. E scrivendone, comincio a dubitare se quella salute non avesse

²¹³ MOLONEY, B. *Italo Svevo Narratore – Lezioni triestine*. Gorizia: Libreria Editrice Goriziana, 1998, p. 49

avuto bisogno di cura o d'istruzione per guarire. Ma vivendole accanto per tanti anni, mai ebbi tale dubbio. (CZ, p. 788)²¹⁴

Em certo sentido, todos os personagens de Svevo podem ser considerados "doentes". A saúde do lutador equivale à perda do descontentamento e por conseguinte da alma – processo que leva o indivíduo à "cristalização" na sociedade burguesa. Em outras palavras, o desenvolvimento de qualidades que conferem força e capacidade de vencer na luta pela existência representa o "cessar do desenvolvimento"; só o homem que continua no estado de "esboço" é verdadeiramente superior, porque capaz de desenvolver-se posteriormente.

Svevo não abandona de todo a lógica positivista de um "progresso" perpétuo. Não obstante, traduz o sentimento da crise como progresso da "doença" do homem na luta pela vida, convertendo-o assim em distopia.

O processo culmina na apocalíptica página final, uma abrupta digressão na qual é exposta a fatal condenação da humanidade doente. O homem está fadado a perecer para que seja restituída a "saúde" ao mundo.

A explosão digressiva, causadora de um dos pontos mais dissonantes do romance, ocorre pouco depois de Zeno excluir-se, ao sufocar a voz da própria consciência²¹⁵, para desfrutar da situação oferecida pela guerra.

[...] una salute solida, perfetta quanto la mia età abbastanza inoltrata può permettere. Io sono guarito! Non solo non voglio fare la psico-analisi, ma non ne ho neppur di bisogno. E la mia salute non proviene solo dal fatto che mi sento un privilegiato in

²¹⁴ Estou analisando sua saúde, mas não consigo pois percebo que, ao analisá-la, a converto em doença. E, escrevendo sobre ela, começo a duvidar se aquela saúde não teria necessitado de tratamento ou instrução para se curar. Mas, vivendo a seu lado por tantos anos, nunca tive tal dúvida. (Trad. minha)

²¹⁵ MOLONEY, B. Op. cit., p. 43.

mezzo a tanti martiri. Non è per il confronto ch'io mi senta sano. Io sono sano, assolutamente. [...]

Ammetto che per avere la persuasione della salute il mio destino dovette mutare e scaldare il mio organismo con la lotta e soprattutto col trionfo. Fu il mio commercio che mi guarì e voglio che il dottor S. lo sappia. (CZ, p. 1082)²¹⁶

É o grandioso movimento final na melodia difícil de Svevo, a justaposição do brado de saúde e da condenação da raça humana, o clímax de uma construção literária fundada no paradoxo em que se converteu a experiência burguesa. Com Zeno, não se trata mais de demonstrar a impossibilidade de realizar tal experiência, mas sim de analisar, decompor e expor aos olhos do leitor todas as suas contradições – simultaneamente signos da saúde e da doença do homem moderno.

²¹⁶ [...] uma saúde sólida, tão perfeita quanto minha idade bastante avançada pode permitir. Estou curado! Não só não quero fazer psicanálise, mas sequer tenho necessidade dela. E a minha saúde não provém apenas do fato que me sinto um privilegiado em meio a tantos mártires. Não é por contraste que me sinto são. Sou são, absolutamente. [...]

Admito que, para ser persuadido da saúde, o meu destino devia mudar e estimular meu organismo com a luta e, sobretudo, com o triunfo. Foi meu comércio quem me curou e quero que o doutor S. o saiba. (Trad. minha)

7. Conclusão

La coscienza di Zeno pode ser considerado, numa primeira leitura, um ponto isolado na tradição literária, sem conexões fortes e definidas com qualquer obra que o preceda – incluindo os dois primeiros romances de Svevo. Tal percepção, em grande medida, é suscitada pelas rupturas realizadas no texto, evidenciando aspectos da crise do realismo e da insuficiência dos sistemas de representação diante das concepções e formas de conhecimento do mundo surgidas na virada do século XIX para o XX. No entanto, como demonstra esta dissertação, o romance trava um diálogo intenso, seja com o ambiente material e intelectual de seu tempo, seja com os modelos da tradição literária.

Tal diálogo merece exame minucioso por, entre outros, constituir uma fonte preciosa de subsídios para o conhecimento mais aprofundado dos problemas e temas colocados pela obra de Svevo, sobretudo diante da constatação de que o autor não delineou claramente uma poética em seus escritos – diferentemente de, por exemplo, seus contemporâneos Luigi Pirandello e Gabriele d'Annunzio.

A partir da leitura e do confronto do romance com outros textos do triestino e com as referências apreendidas desses mesmos textos, acredito ser possível pinçar elementos de uma poética sveviana, por mais que ela venha a tomar uma configuração ambígua e híbrida.

O primeiro deles é o primado da "visão objetiva" em Svevo – a qual não compreende unicamente a adoção de determinados procedimentos ligados a correntes ou escolas literárias. Para esta dissertação, tal visão denota o insistente afastamento, por parte do autor, de quaisquer posições idealistas ou esteticistas em prol de uma atitude perscrutadora e analítica, compartilhando

certas perspectivas com a visão científica. Trata-se, porém, uma "visão objetiva" que descarta uma explicação totalizante a priori – como se poderia atribuir a Zola – e não se detém detalhadamente no pormenor – como fazem, cada um a seu modo, Marcel Proust e Robert Musil.

Não obstante, não dissocia intelecto/consciência de experiência/ação, ainda que seja para expor as incongruências presentes nessa relação. Na voz confessional de Zeno, que busca se apresentar como a totalidade organizadora do discurso (embora em chave irônica), consciência e experiência também obedecem a lógica da luta, eixo dinâmico dos escritos do triestino. São elementos em eterno conflito, do qual emerge o realismo moderno de Svevo.

A passagem em que Zeno compara uma análise química à psicanálise ilustra, em parte, o problema. O homem moderno sabe que a resposta unívoca, a verdade contida num tubo de ensaio, não é suficiente para explicá-lo ou à vida; que o espaço em que "tudo é verdade" é frágil demais e cede a qualquer "elevação da temperatura". E, no entanto, corre à procura do conforto e do consolo dessa resposta unívoca, da constância de uma reação que produza sempre as mesmas palavras, embora sempre ciente de seu caráter ilusório.

A ironia e os paradoxos apresentam-se, então, como os instrumentos capazes de dar conta desse quadro, opondo e colocando em xeque diversas concepções e categorias do conhecimento, sejam tradicionais ou modernas.

Tomemos, por exemplo, a figura do inapto, central à obra de Svevo. Seu desdobramento ao longo dos escritos do triestino revela como o autor elege uma figura cujas origens denotam significados específicos e revela outras implicações ali contidas, ressaltando aspectos problemáticos da relação indivíduo e sociedade em transformação.

Explico-me. A inaptidão, que se origina do trauma provocado pela posição deslocada do artista na sociedade capitalista, matriz do "maldito" e do "esteta", chega com novas feições à *Coscienza*, constituindo parte integrante do jogo de auto-justificação do protagonista diante da própria consciência. Posta à prova por Svevo, deixa de ser expressão de recusa aos valores da lógica burguesa para se tornar condição dessa mesma lógica. Afinal, apenas o inapto é capaz de continuar a se desenvolver no contexto da evolução distópica sveviana. Retomando Debenedetti, ele acaba condenado a uma absolvição

*que no íntimo do protagonista estupefato é tão gratuita e implacável quanto uma condenação por um ato não cometido, pronunciada por motivos ignorados com um dispositivo que ele não poderá jamais ler e com base num código imperscrutável.*²¹⁷

Estas são algumas hipóteses interpretativas suscitadas pelo quadro que este estudo buscou esboçar. Quadro este em que, quanto mais se procura respostas, mais se vêem surgir novas questões. Esta conclusão, portanto, pretende oferecer mais pontos de partida do que de chegada, contribuindo para novas leituras do romance, para além da questão psicanalítica ou da análise do discurso.

²¹⁷ DEBENEDETTI, G. Il romanzo del Novecento. Op. cit., p. 532. (Trad. minha)

Referências bibliográficas

I. OBRAS DE ITALO SVEVO

SVEVO, Italo. *Italo Svevo - Tutte le opere*, v. Romanzi e "Continuazioni": Una Vita; Senilità; La coscienza di Zeno; Un contratto; Le confessioni del vegliardo; Umbertino; Il mio ozio; Prefazione. Edizione I Meridiani diretta da Mario Lavagetto. Milano: Mondadori, 2004.

SVEVO, Italo. *Italo Svevo - Tutte le opere*, v. Racconti e Scritti Autobiografici: Racconti; Racconti mutili o incompiuti; Frammenti narrativi; Favole; Cronache familiari; Pagine di diario; Profilo autobiografico. Edizione I Meridiani diretta da Mario Lavagetto. Milano: Mondadori, 2004.

SVEVO, Italo. *Italo Svevo - Tutte le opere*, v. Teatro e Saggi: Testi teatrali; Frammenti teatrali; Saggi; Articoli. Edizione I Meridiani diretta da Mario Lavagetto. Milano: Mondadori, 2004.

II. SOBRE O AUTOR E SUA OBRA

ABRUZZESE, Alberto. "Da Trieste a Firenze. Lavoro e tradizione letteraria", IN: *Svevo, Slataper, Michelstaedter: lo stile e il viaggio*. Venezia: Marsilio Editori, 1979.

BARILLI, Renato. *La linea Svevo-Pirandello*. Milano: Mondadori, 2003.

BENEDETTI, Carla. *La soggettività del racconto - Proust e Svevo*. Napoli: Liquori, 1984.

BERARDINELLI, Alfonso. "'La coscienza di Zeno', ovvero: la salute impossibile e la saggezza inutile", IN: MORETTI, Franco (cura). *Il romanzo*, V. 5. Torino: Einaudi, 2001-2003.

_____. "L'incontro con la realtà", IN: MORETTI, Franco (cura). *Il romanzo*, V. 5. Torino: Einaudi, 2001-2003.

BOSI, Alfredo. "Uma cultura doente?", IN: SVEVO, Italo. *A Consciência de Zeno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BROMBERT, Victor H. *Em louvor de anti-heróis*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

BUCCHERI, M. e Costa, E. (cura). *Italo Svevo tra moderno e postmoderno*. Ravenna: Longo Editore, 1995.

CACCIAGLIA, N. e FAVA GUZZETTA, L. (cura). *Italo Svevo scrittore europeo - atti del convegno internazionale (Perugia, 18-21 marzo 1991)*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1994.

CAMERINO, Giuseppe Antonio. *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*. Napoli: Liguori, 2002.

CONTINI, Gabriella. *Il romanzo inevitabile - Temi e tecniche narrative nella coscienza di Zeno*. Milano: Mondadori, 1983.

_____. Svevo. Palermo: Palumbo, 1996.

DEBENEDETTI, Giacomo. *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti, 1998.

_____. "Svevo e Schmitz", IN: *Saggi critici*. Roma: Edizioni del Secolo, 1945.

KEZICH, Tullio. *Svevo e Zeno – Vite parallele*. Milano: All'insegna del Pesce D'oro, 1970.

GHIDETTI, Enrico (org.). *Il caso Svevo. Guida storica e critica*. Bari-Roma: Laterza, 1984.

LAVAGETTO, Mario. "Confessarsi è mentire", IN: *La cicatrice di Montaigne – Sulla bugia in letteratura*. Torino: Einaudi, 1992.

_____. "Il romanzo oltre la fine del mondo", IN: *Svevo - Romanzi e "Continuazioni"*. Milano: Mondadori, 2004.

_____. *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*. Torino: Einaudi, 1975.

_____. *Freud la letteratura e altro*. Torino: Einaudi, 2001.

LUPERINI, Romano. *L'autocoscienza del moderno*. Napoli: Liguori, 2006.

_____., CATALDI, P., MARCHIANI, L., MARCHESE, F.,
DONNARUMMA, R. *La scrittura e l'interpretazione – Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, Edizione Gialla, v. 3, tomo I. Palermo: Palumbo, 2004.

MAGRIS, Claudio. *L'anello di Clarisse – Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Torino: Einaudi, 1999.

_____. "I luoghi della scrittura: Trieste", IN: *Itaca e oltre – i luoghi del ritorno e della fuga in un viaggio attraverso alcuni grandi temi della nostra cultura*. Milano: Garzanti, 1999.

_____. "La vita irreperibile", IN: *Dietro de parole*. Milano: Garzanti, 1988.

_____, ARA, Angelo. *Trieste – Un'identità di frontiera*. Torino: Einaudi, 2007.

MOLONEY, Brian. *Italo Svevo Narratore – Lezioni triestine*. Gorizia: Libreria Editrice Goriziana, 1998.

MAZZACURATI, Giancarlo. *Stagioni dell'apocalisse – Verga Pirandello Svevo*. Torino: Einaudi, 1998.

PETRONI, Franco. *Svevo*. Lecce: Milella, 1983.

SACCONI, Eduardo. *Commento a "Zeno" – Saggio sul testo di Svevo*. Bologna: Il Mulino, 1973.

SAVELLI, Giulio. *L'ambiguità necessaria – Zeno e il suo lettore*. Milano: Franco Angeli, 1998.

SECHI, Mario. *Il giovane Svevo – Un autore "mancato" nell'Europa di fine Ottocento*. Roma: Donzelli Editore, 2000.

SPAGNOLETTI, Giacinto. *La coscienza di Zeno di Italo Svevo – Profilo di un'opera*. Milano: Rizzoli, 1977.

SVEVO, Livia Veneziani. *Memoir of Italo Svevo*. Illinois: The Marlboro Press/Northwestern, 1990.

III - OBRAS DE REFERÊNCIA

ANTUNES, Letizia Zini. "Teoria da narrativa: o romance como epopéia burguesa", IN: *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1998.

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

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance", IN: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. "Realidade e realismo (via Marcel Proust)", IN: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CALVINO, Italo. "I livelli della realtà in letteratura", IN: *Una Pietra Sopra*. Torino: Einaudi, 1980.

FOSTER, E. M. *Aspetti del Romanzo*. Milano: Garzanti, 2000.

FREUD, Sigmund. *The psychopathology of everyday life*. London: Penguin Books, 2002.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1985.

GAY, Peter. *A experiência burguesa – Da rainha Vitória a Freud*, v. 4 O coração desvelado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *A experiência burguesa – Da rainha Vitória a Freud*, v. 5 Guerras do prazer. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O século de Schnitzler – A formação da cultura da classe média, 1815-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIRARD, René. *Menzogna romantica e verità romanesca – Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*. Milano: Tascabili Bompiani, 2005.

GIUSTI, César. *Teoria e prática dos prefácios*.

<<http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=literatura/docs/pr efacio>>

GLEDSON, John. *Machado de Assis – Ficção e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LUKÁCS, Georg. "Narrar ou Descrever?" IN: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *O romance como epopéia burguesa*, IN: revista Ad Hominem, n. 1, São Paulo, 1999.

_____. *The historical novel*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1983.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOBBSAWN, Eric. J. *A era do capital – 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____. *A era dos impérios – 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

MEDINA RODRIGUES, Antônio. "Forma e sentido nas Memórias Póstumas de Brás Cubas", IN: MACHADO DE ASSIS, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

MEZAN, Renato. *Freud: A trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MATTOS, Franklin de. *A cadeia secreta – Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos – Auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. Perspectiva: São Paulo, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2006.

VASCONCELOS, S. G. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007.

WATT, Ian. *The rise of the novel – Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Pimlico, 2000.

