

O ÚLTIMO MORÁVIA

VILMA DE KATINSZKY BARRETO DE SOUZA

Alberto Morávia é, hoje, talvez, o escritor mais popular da Itália não só pela fama que adquiriu, mas porque, escrevendo desde 1927 continua com um vigor e uma energia intelectuais e com uma grande força de participação nos mais importantes problemas da modernidade, sendo um dos seus últimos romances subtítuloado "un romanzo sull'epoca posmoderna (L'Uomo che guarda)".

Para darmos uma imagem atual de Moravia é preciso identificar o diálogo de Moravia escritor com o Moravia crítico literário e homem de cultura, porque, a um certo momento, a poética do autor e a teoria do crítico parecem coincidir e afrontar os mesmos nós problemáticos da cultura contemporânea. Se

afronter os mesmos nós problemáticos da cultura contemporânea. Se conseguirmos aproximar e tentar uma explicação do "texto" e do "contexto" em que o homem moderno se insere, veremos que os anos que vão de 1980 a 1980 compreendem a última fase da narrativa moraviana e, ao invés de considerar as hipóteses parciais que cada obra contém, será mais interessante imergir nos problemas mais vastos da relação entre o escritor e a sociedade em contínua mutação: o retrato será mais nítido, mais geral e os contornos mais precisos: é o perfil de um escritor, que, há 80 anos, está entre os protagonistas da cultura italiana moderna.

Como nos aponta Cristina Brenussi na introdução ao livro Il Punto su: Moravia, entre as imagens construídas pelos seus críticos no decorrer de todos esses anos e a que ele próprio nos revela com todo o seu vigor, é quase inevitável que encontremos algumas contradições, porque Moravia é o espelho do nosso mundo, paradoxal, variado e variável, revelando todas as faces de uma riquíssima multiplicidade, que, com os seus próprios olhos ele nos ensina a ver.

Alberto Moravia Pincherle nasceu em Roma, em 1907 e depois de uma penosa adolescência por causa de uma tuberculose óssea que o deixou cinco anos na cama, em casa e no sanatório de Godivilla de Cortina D'Ampezzo, fez estudos regulares, interrompendo-os no ginásio. Nesse tempo leu muito no Gabinetto Vieusseux de Florença. Em 1925 transferiu-se para Bressanone; depois de algumas tentativas no campo da poesia escreveu o seu primeiro romance Gli Indifferenti.

Naqueles anos colaborou em revistas de vanguarda: "900" de Bontempelli e em "Pegaso" de Ojetti e Pacrazi. Desenvolvendo atividade de jornalista como correspondente em vários países, morou em Paris, Londres, em Nova York, na China e na Grécia. Por acusação de antifascista foi-lhe tirada a colaboração da "Gazzetta del Popolo".

Dada a precocidade com que começou a escrever foi-lhe possível unir-se aos artífices da renovação narrativa italiana de 1940 e às experiências do romance empenhado desses anos até 1960. Estranho aos problemas eminentemente técnico-estruturais de Pavese e Vittorini, bem como à progressiva conquista de um quadro histórico-político da Itália contemporânea nas suas lutas sociais e ideológicas em que mergulhou Pratolini, apesar de surdo ao puro fator expressivo, como ao dos conteúdos progressistas, o seu aparecimento não foi espantoso mas duradouro, apesar de suas posições ideológicas e de não ter rompido certos limites críticos do romance italiano, que o mantém aquém do romance histórico, livre de esquemas formais ou ideológicos e aberto a uma amplitude dialética. O romance *La Mascherata* (1941) foi recolhido na 2a. edição e ficou proibido de assinar os artigos de jornal (para o que usou o pseudônimo Pseudo) bem como os roteiros cinematográficos: *Un solido di distanza* e *Zazá* de Castellani. Depois de julho de 1943 colaborou com o "Popolo di Roma" de Alvaro; depois de 8 de setembro refugiou-se em Fondi e voltou a Roma, ao fim da guerra. De 1947 em diante viajou para a Inglaterra, França, Oriente Médio,

Turquia, Egito, Grécia, Espanha, Estados Unidos, Rússia, Índia, colaborando em diversos jornais, entre os quais "Il Corriere della Sera" onde publicou todos os Contos Romanos. Em 1952 todos os seus livros foram colocados no Index de Santo Uffizio. Em 1953 fundou com Alberto Carocci a revista bimestral "Nuovi Argomenti" (Roma). Venceu o prêmio do "Corriere Lombardo", em 1945, com Agostino, o prêmio Strega com I Racconti, o prêmio Marzotto, em 1954, com Racconti Romani. Para o teatro reduziu com Luigi Squarzina Gli Indifferenti e La Mascherata e escreveu Beatrice Cenci. Mais tarde, desenvolveu atividade de crítico cinematográfico no "Europeo" e no "Espresso", como autor de argumento e roteiro com os assuntos tirados de seus romances homônimos La Romana e La Gioiara (Zampa) e (De Sica), dos contos La Provinciale (Soldati), Racconti Romani (Franciolini) (episódio de I Tempi Nostri). No volume Un Mese in URSS, de 1958, recolheu a sua correspondência da Rússia Soviética. Publicou, além disso, o ensaio La Speranza em 1944 e a introdução a Promessi Sposi (Turin, 1960). Organizou Cento Sonetti de Belli (Milano, 1944). É muito traduzido no exterior.

Desde a sua primeira experiência observou o esquema do romance tradicional do século XIX em relação à duração objetiva do tempo, da consistência dos lugares, da engrenagem verossímil dos fatos, da análise psicológica em pura função narrativa. A sua única homenagem aos experimentalismos do séc. XX iligou-se ao memorialismo subjetivo como único instrumento verossímil de conhecimento: é a poética de adoção, no conto, da

1a. pessoa em La Romana, La Gioiara e La Noia sem sacrificar o ritmo tradicional da exposição na ordem cronológica dos fatos e a espessura realística dos acontecimentos para fins introspectivos. Substituiu somente o "io" ao "egli" mas nem sempre conseguiu absoluta coerência dos personagens e maior vivacidade e variedade de observação. Também na descrição e na língua popular absteve-se de usar o dialeto em tomada direta, mas não deixou de "colorir" a expressão com uns toques gergais e cadências sintáticas romanescas, segundo a medida tradicional de Verga em diante, e adotada, mais tarde, em âmbito milanes por Giovanni Testori. Gli Indifferenti apresentava um quadro de ambiente burguês definido nas suas tintas mais acres, fixado em toda a sua pobreza moral: uma concepção desesperadamente fechada a todo o leque religioso e uma estrutura deterministicamente ligada à situação social. Pela primeira vez, na narrativa italiana, se apresenta uma concepção existencialisticamente negativa da vida: o possibilismo implícito no existencialismo é vivido e sentido só como fatalidade negativa de toda possibilidade, incerteza constante e ascética, desconfiança e resignação ao pior.

O segundo elemento que caracteriza a narrativa de Moravia, desde o seu primeiro romance, é o determinismo social. Sempre na mesma concepção negativa da vida os personagens burgueses e populares são olhados diferentemente: os primeiros são responsáveis por certa condição de aridez moral, de egoísmo, de indiferença, mas o popular é visto como vítima, e apesar de tudo, conserva reações espontâneas e uma expressão mais livre e

mais sã. O dinheiro para o burguês não é só o meio indispensável à vida mas o instrumento de poder que lhe condiciona as idéias e os sentimentos. Por isso, o seu determinismo permanece fechado nas instâncias progressistas de uma nova sociedade em que o bem estar é uma condição de novas relações sociais. Ele teve a coragem de apresentar um quadro pobre, distante e impiedoso, da burguesia italiana contemporânea num corte de vida doméstica e, ao mesmo tempo, um excesso de dados negativos que encontram a justificação na impostação determinístico-social e no esquematismo implícito à sua natureza ideológica. Carla e Michele que são os personagens mais dramáticos estão compreendidos entre o cansaço de viver e a veleidade de rebelar-se. No fundo de sua contraditoriedade está o senso comum de tédio que, ainda que derivado de sua condição de ricos burgueses, consegue transmitir um sentido mais vasto e difuso de angústia existencial e alargar a impostação determinística no social do romance. É o tédio de viver, a indiferença a tudo o que os personagens moravianos carregarão consigo até *La Noia* de 1960, o romance que elevou esses sentimentos a uma categoria moral, e que fez dele o único protagonista da existência burguesa: Dino.

Ao passar pela experiência neorealista da narrativa italiana, Moravia, mais próximo do neoverismo, difunde a psicanálise "com a presumida liberdade dos problemas sexuais e a vasta retomada mundial do materialismo histórico" (Flora), e, à procura de novos temas e de novas linguagens e, também, a experimentação na literatura de outros modos tirados de ciências

que revelam a crise, para muitos, de uma ideologia e de uma missão, como tinham sido entendidos nos anos da reconstrução, com o romance ensaio e graças à sua formidável inteligência, o nosso escritor domina os problemas e a lógica com que as mais diversas culturas elaboram os seu próprios projetos. A psicanálise, a antropologia e a fenomenologia levam-no a escrever Il Disprezzo, L'Attenzione e Io e Lui, "textos de discutibilíssimo valor literário" (ob.cit) mas perfeitos do ponto de vista da concatenação epistemológica dos fatos, do mesmo modo como La Noia o era do ponto de vista de um marxismo socio-antropológico, que explicava o neocapitalismo com os seus efeitos de alienação e de incomunicabilidade. A "carne" de que são feitos os seus personagens ligada à intenção de "curar" a crise da narrativa aberta pelo decadentismo recorre ao sexo como único contacto possível do homem com a realidade, e representava um elemento apetitoso à crítica psicanalítica que considerava Moravia um dos autores ideais em quem pudesse comprovar os seus instrumentos. Moravia descobria uma dimensão narrativa que dava maior credibilidade ao seu naturalismo e abria novas possibilidades à sua crítica da sociedade burguesa vista agora com olhos do povo. Novidade essa que não tocou a fundo em La disubbidienza (1948), L'Amore Coniugale (1949), Il Conformista (1951). Com La Noia (1960), L'Attenzione (1965), L'Automa (1962), Una cosa è una cosa (1967) e Io e Lui (1971) Moravia escreveu os romances ensaio com o objetivo de traduzir, em contextos narrativos, problemas propostos pelas modernas filosofias das crises: nesses últimos

transparece a lucidez e a intransigência do crítico e do moralista que, às vezes, dão a impressão de rigidez dogmática. O romance ensaio é algo mais do que uma transposição literária de uma teoria filosófica como as experiências anteriores são mais do que a refacção de outros temas. E no realismo crítico como categoria interpretativa, Moravia transforma a sua obra desses anos num dos sistemas mais poderosos de revelação pelo qual o "poeta dos vencidos" observa e julga o mundo e nos leva a olhar dentro e fora de nós sem véus. Assim, a inverossimilhança e o excesso de moralismo são o espelho de uma consciência capaz de restituir uma imagem polidimensional do nosso mundo: olhando mais a essência do que a existência da estrutura universal e necessária da realidade, Moravia se torna o escritor da intuição eidética, como diz a fenomenologia. O conhecimento dos filósofos do sec. XX unido à sua concepção particular do romance permite-lhe estar sempre em dia quando se fala de visão do mundo com os desenvolvimentos culturais mais modernos. Depois de La Noia Moravia demonstra que abandonou a atitude iconoclasta em relação aos velhos tabus, e dá início a uma fase reconstrutiva: a descoberta de que não existe doença mas só uma nova interpretação do mundo: não é só o sinal do fundamental antidecadentismo moraviano mas também a garantia de uma possibilidade de futuro.

A procura de Moravia segue uma linha coerente e é influenciada pela situação histórica mas que permanece fiel a poucos temas centrais, crescendo sobre si mesma, num processo contínuo de escavação. Narrador burguês da crise da burguesia põe

no centro da sua investigação essa classe ainda com uma salvação, um fio tênue e sempre negado de esperança, no período que vai dos Indifferenti a Agostino; essa possibilidade é excluída depois da guerra, apenas admitida com um ato de confiança para a sanidade do povo (outro mito burguês e romântico); finalmente, também o povo é tocado e corrompido pela realidade neocapitalista e intelectual, que procurou integrar-se como o protagonista de L'Attenzione, que deve reconhecer a própria falência: a moça do povo com quem ele se casa e os pais dela, pequenos burgueses, são áridos e cínicos. De novo toda a realidade é burguesa e na burguesia não há salvação. Com extrema decisão o Moravia do pós-guerra faz do intelectual - sempre um escritor - o protagonista dos próprios romances. Da consciência da crise da burguesia agora passa à análise da crise da consciência do próprio intelectual. Mas, se até 1956-57 o intelectual pode ainda ter a esperança de agir, nos anos sucessivos, uma vez afirmada a alienação neocapitalista, a situação histórica é sentida ideologicamente como absoluta e natural; o intelectual não poderá senão defrontar-se com a própria impotência e a própria inutilidade social (La Noia e Il Disprezzo). Se a ação não é solução, se os valores complicam o comportamento humano, acentuando a impressão de ambigüidade e de dubiedade, se a cultura não tem mais razão de ser positiva, a contemplação passiva pode parecer a Moravia nesses últimos romances o único modo de ainda sobreviver.

O tédio tem uma importância central na produção moraviana porque marca o máximo nível de consciência da

Inutilidade da cultura e da própria figura do intelectual burguês. O tema dos Indiferentes - o tédio como incomunicabilidade, como absurdo cotidiano, como incapacidade de adequar os fatos às palavras, o significado aos significantes é retomado com coerência extrema. O dinheiro e o sexo são os únicos meios para tentar readquirir o sentido das coisas: mas o escritor nos mostra que ambos são impotentes, um, porque é a instrumentalização de uma degradação do outro, antes considerado uma força virgem e natural - io_e_lui. De agora em diante a vida é sentida como inautêntica, inautêntico o sexo, a ação e a representação, portanto, a narração do romance. Só resta contemplar passivamente. A crise do romance é a crise de toda a vida, que é a vida burguesa. Ainda uma vez, ele volta ao conceito do romance como forma da própria vida. A negação da ação e da vida é a negação do romance. A conclusão de Moravia parece uma retomada do tema de La Disubbidienza: deixar-se viver e limitar-se a contemplar, reduzir-se a pura "fisicità". Escrever romances não tem, também, sentido e L'Attenzione é um diário para escrever um romance novo, o romance do cotidiano sem ação e sem vida, da pura contemplação, que pretende estar em sintonia com a pesquisa das neovanguardas, é um metaromance. É, então, que Moravia adere à escola dos voyeurists - io_e_lui - e nos romances do último decênio La vita inferiore (1978) e L'Uomo che guarda (1985). A crítica dos anos 80 até à atual concorda, de modo geral, em que a última obra de Moravia apresenta a personagem em primeiro plano: a explicação está no fato de que, ultimamente, faltaram

Ideologias fortes que teriam dado um sentido completo e orgânico a uma série de luzes sobre temas particulares desde a Incomunicabilidade ao terrorismo, da contestação à luta feminista: a união escritor/crítico sobre que se fundava a identidade do artista/teórico/ideólogo vacila. Um novo vazio ideológico existe no romance em geral e Moravia, mesmo não deixando de escrever romances, dirige a sua atenção ao teatro ou faz relatórios de viagem em que, em relação imediata com a criação de personagens e argumentos, afronta o tema da civilização ocidental e da sua decadência, fundamenta-se em modelos originariamente intocados, o que constitui um dos gêneros de que se gerou o romance moderno. Sob esse ângulo Un mese in URSS, Un'idea dell'India, La rivoluzione culturale in Cina, A quale tribù appartieni e Lettere del Sahara, que se podem ler como capítulos de um romance hipotético, que quer explorar os limites da utopia em países estranhos a uma organização estrutural e ideológica neocapitalista, seria uma viagem fora do tempo, própria da literatura decadente em direção ao exotismo como sublimação estilística. Pasolini no terceiro mundo geográfico e antropológico procurava provas para a íntima inclinação criatural da própria poética" (Saviane). Moravia, ao invés, "uma possibilidade de fuga das estruturas, a seu ver, a ruir do universo burguês do ocidente" (op. cit.).

Nas últimas obras teatrais, o nosso escritor procura representar a morte do Fato grego e o nascimento do Fato moderno, terrível e obscuro ou a falsidade de uma existência

reduzida ao jogo: nos contos Il Paradiso, Un'altra vita, Boh, il dio Kuri, La vita è gioco bem como nos contos femininos o tema é o sentido de estranheza da história e a crise antropológica da nossa época: nos romances Io e Lui, La vita interiore, 1934, aparece o desdobramento do autor escritor, sublimação e dessublimação em chave clássica, o "burguesismo", o terrorismo, violência eversiva, relato de uma duplicidade de vida num acontecimento da memória. O moralismo desaparece, deixando lugar ao vazio de uma perspectiva religiosa qualquer à descoberta de uma missão destrutiva e negativa e, enfim, a escolha de ser vítima em vez de algoz. Em 1939 eis que intervém a arte, "eis a memória histórica nutrindo-se da memória estilística" (Siciliano). Moravia continua a escrever, produzindo-se numa ruptura epistemológica: o marxismo, fundido com outras filosofias e as ciências humanas - fenomenologia, existencialismo, psicanálise, antropologia, ecologia, etc - dirige-se à definição de uma prática específica, que transforma os conceitos tirados de dados empíricos e das ideologias em ciência, isto é, em sistemas conceituais que não são compreendidos como representações da realidade, mas, eles mesmos, como realidade. A prática se torna produção do teórico, de modo que a teoria não é mais um pensamento especulativo separado, mas uma atividade produtora de fatos teóricos, verdadeiros suportes da realidade em si mesmos, não precisando de confirmação fora de si mesmos. Diante dos desastres ecológicos e da ameaça de uma guerra atômica, Moravia procura novos pontos de referência, faz agir a última personagem

com base na "categoria" sentimento, que, ele diz, "está na origem, assim, da consciência da espécie, como da consciência de classe e que é "a garantia de seriedade e de autenticidade" (Paris, 1986)". "O homem que olha", enquanto convive com a própria morte trata de desligar a bomba com coragem e habilidade. O meu interesse pela atômica é, certamente, ligado a outros envolvimento meus do passado, muito distantes das questões militares e tecnológicas. O que, a bem ver, quer dizer que a questão atômica é uma questão, digamos assim, moral. Então, não deve parecer estranho que eu me interesse pela atômica" (Paris, id.). Conseguiu-o? É difícil dizer -*Storia della preistoria, la cosa* - também, porque parece repropor velhos temas e velhos elementos: inverossímil e senso comum, sexo e terrorismo, jogos de correspondências entre personagens que encarnam papéis opostos. Alguns críticos, como Pampaloni, em 1986, confirmam o seu diagnóstico de realista utópico: põem a atualidade entre as categorias que lhe permitem desencadear aquele "conhecimento explosivo" que vem da sua original precocidade, e que é, por isso mesmo, utópica no momento em que se apresenta como a fronteira acessível do real. Contra a substituição de Deus, que depois da criação se desinteressou do mundo, Moravia usa face ao irracionalismo presente, o momento religioso e acre da danação ou o sipário humanístico da inteligência e da razão. E Pampaloni acusa o intelectual moderno, que prejudicou o artista clássico que existe em Moravia. E se se pode diferir dessa opinião, não se pode duvidar da classicidade da formação de Moravia: Boccaccio,

Machiavelli, Manzoni, Pirandello são os italianos que fecundaram as suas leituras européias, fazendo dele um escritor anômalo, isto é, um escritor europeu, radicado na tradição italiana.

Quanto aos modos dessa formação sobre as possibilidades que a cultura italiana podia oferecer a um jovem escritor, ou quais os fermentos vanguardísticos que circulavam nos anos da "volta à ordem", a crítica moderna ainda pesquisa, de modo a assentar os pés na terra.