

LA DISUBBIDIENZA DE ALBERTO MORAVIA E UMA SINGULAR
FORMAÇÃO

ALBERTO MORAVIA'S THE DISOBEDIENCE AND A SINGULAR
EDUCATION

Efraim Oscar Silva¹

RESUMO: Este artigo propõe a leitura do romance italiano *La disubbidienza*, de Alberto Moravia (2018), como variante da forma canônica do *Bildungsroman* (romance de formação): em termos gerais, aquele que foca um extenso período da vida do herói com o propósito de revelar o que nele ficou desse tempo de aprendizagem. Discute-se os fundamentos do *Bildungsroman* tendo como referenciais teóricos os estudos de Marcus Mazzari (1999) e Wilma Maas (2000), juntamente com as noções desenvolvidas por Gérard Genette (1995) em torno da duração e da voz narrativa. Procura-se caracterizar o romance de Moravia como *Bildungsroman* singular. A conclusão é que o trauma representado ali pode tanto educar o herói para começar uma vida nova como conformá-lo ao mundo burguês.

Palavras-chave: literatura italiana; Alberto Moravia; romance de formação.

ABSTRACT: This article proposes the reading of the Italian novel *La disubbidienza* (*The disobedience*) by Alberto Moravia (2018) as a variant of the canonical form *Bildungsroman*: in general terms, the one that focus on a large period of the hero's life with the aim of revealing what is left from that learning time. *Bildungsroman* principles are discussed according to Marcus Mazzari (1999) and Wilma Maas (2000), along with Gérard Genette's (1995) notions around length and narrative voice. Also, it seeks to characterize Moravia's novel as a singular type of *Bildungsroman*. The conclusion is that the trauma represented can educate the hero to both start a new life as well as to conform with the bourgeoisie world.

Keywords: Italian literature; Alberto Moravia; *Bildungsroman*.

¹ Doutorando, UNESP/Araraquara.

1. FORMAS E TEMAS DO *BILDUNGSROMAN*

O romance de formação, subgênero literário mais conhecido mundialmente pelo seu nome em alemão, *Bildungsroman*, é comumente associado ao país onde surgiu, a Alemanha, e a um certo tipo de romance: em linhas gerais, àquele que cobre um longo período da vida do herói, acompanhando o desenrolar dos acontecimentos que vêm a ser importantes para constituí-lo como indivíduo e como ser social. Para que isso seja possível, a diegese de um *Bildungsroman* costuma ser extensa, o que repercute no aspecto físico desses livros: apresentam-se editorialmente como volumes alentados, com mais de 500 páginas, ou são até mesmo divididos em mais de um volume. Como ocorre com frequência nas obras mais representativas do gênero romance, também no *Bildungsroman* a duração (ou velocidade) é variável, implicando ou não avanços e recuos no tempo desde o presente da narração, a existência ou não de sumários, isto é, a narração em poucas linhas de eventos que implicaram vários anos da diegese (GENETTE, 1995, p. 85-112) etc. Ao se elencar essas características do *Bildungsroman*, tem-se em mente uma forma consagrada ou canônica, principalmente a que se estabeleceu a partir da publicação, por Goethe, de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), que a crítica, de maneira quase unânime, considera o protótipo do romance de formação (MAZZARI, 1999, p. II). Os críticos, sobretudo os que se especializaram no *Bildungsroman*, debatem quanto a ser ele gênero ou subgênero, e se é possível pensá-lo fora da forma canônica e fora do contexto alemão. Em outras palavras, a questão para vários desses críticos é se de fato existiu algum outro *Bildungsroman* além de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

A palavra *Bildungsroman* e o fenômeno literário que ela representa são tipicamente alemães, como observam Wilma Maas (2000) e Marcus Mazzari (1999). Para este, trata-se da “mais significativa contribuição alemã à história do romance

européu” (1999, p. 59). Presume-se que o termo tenha sido empregado pela primeira vez em 1810, na Alemanha. Já na sua origem há um sentido pedagógico a ele associado (MAAS, 2000, *passim*), implicando o prefixo *bildung* (formação), vinculado ao ideário iluminista, na forma de uma “crença na possibilidade de aperfeiçoamento pessoal e no trabalho em prol do bem comum” (MAAS, 2000, p. 27).

O romance de Goethe sustenta-se por sobre um programa narrativo que, *grosso modo*, pode ser apresentado como a trajetória de um jovem filho de família burguesa em busca dos próprios ideais, em busca do livre desenvolvimento de suas aptidões e daquilo que considera suas tendências, ou sua vocação. (MAAS, 2000, p. 34, destaque no original).

Ainda no final do século XVIII, *bildung* passou a agregar o sentido de uma formação pela experiência de vida, não apenas livresca ou escolar, e motivada por uma busca voluntária (MAAS, 2000, p. 37).

A literatura de formação resultou da necessidade de a burguesia alemã ver seus ideais representados na ficção realista que se firmou no século XIX. Ao caracterizar o romance de formação em 1870, Wilhelm Dilthey observou que ele traz um herói jovem, que na sua experiência de iniciação conhece o amor e a amizade, mas também enfrenta as agruras do mundo real. Ao fazê-lo, encontra a si mesmo e adquire consciência da sua missão sobre a Terra (MAAS, 2000, p. 48).

A busca pela formação particular do indivíduo expande-se para a formação de toda a humanidade. O *Bildungsroman* se reveste de um ideal humanista, sobretudo no seu propósito de formar/educar o leitor (MAAS, 2000, p. 51). O seu cânone tradicional estabelece essa formação como processo que se desenvolve ao longo do tempo. Por isso a obra de Goethe é tão significativa para o subgênero: o artista construiu uma trilogia romanesca que principia com os anos de formação do herói, no primeiro volume, ou de “utopia de formação”, como prefere dizer Mazzari (1999), tendo como substrato a sociedade alemã da segunda metade do século XVIII (MAZZARI, 1999, p. 74). Chega-se, então, aos seus anos de aprendizado, no segundo volume, e aos anos de

peregrinação, no último. A transformação pela qual o herói passa do primeiro para o terceiro volume, período que corresponde a 30 anos da vida de Goethe, consiste no abandono do ideal de formação humanística em favor de uma atividade prática; profissão em vez de talento, como outra personagem diz a Wilhelm Meister, a certa altura. Finda a aventura, o ideal do herói sucumbe ao utilitarismo, por sua vez propício à acumulação de capital, como convém à burguesia (MAAS, 2000, p. 183-184). Dessa forma, Meister se reconcilia com a realidade social (MAZZARI, 1999, p. 77).

O cânone mais recente subverte ou inverte o cânone tradicional do *Bildungsroman* ao aceitar a inclusão de uma obra como *O tambor* (1959), de Günter Grass (MAAS, 2000, p. 55), tema do estudo de Mazzari (1999), que o considera paródia do romance de formação paradigmático. Ao se ampliar o conceito de *Bildungsroman*, passam a ser incluídas obras de outras literaturas além da alemã e aceita-se a abrangência de um período histórico que extrapola o que o cânone do século XIX fixou para o subgênero (MAAS, 2000, p. 59). Para Mazzari (1999), o *Bildungsroman* se ajusta às mudanças do tempo e da sociedade, com repercussões na sua forma e nas suas temáticas.

Os sucessivos desvios que o *Bildungsroman* vem apresentando em relação ao seu protótipo *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* mostram-se como reflexos das transformações políticas e econômicas ocorridas na estrutura da sociedade em que o herói em formação busca integrar-se. Se em Goethe a crescente precariedade de tal integração é tratada de forma a se preservar ainda a integridade humana, em outros autores podemos observar uma tendência à dissolução caricatural da concepção clássica de formação. (MAZZARI, 1999, p. 85).

Ao ser experimentado em outra literatura que não a alemã e ao deixar de retratar as mesmas problemáticas temporais e históricas próprias daquela sociedade, o *Bildungsroman*, ao mesmo tempo em que se distancia da sua forma canônica, preserva um sentido pedagógico, tanto em relação à personagem alvo da formação e do aprendizado como também em relação ao próprio leitor.

O romance italiano *La disubbidienza (A desobediência)*, de Alberto Moravia, de 1948², é variante da forma canônica do *Bildungsroman*. Ali está preservada a noção essencial de um processo formador, pedagógico, ao se narrar uma série de descobertas que o herói faz sobre o mundo e o seu aprendizado acerca dele. Ao mesmo tempo, há, em *La disubbidienza*, a singularidade de o herói vivenciar uma situação-limite e sair dela revigorado, mas de forma ambígua, sem ser possível determinar se, afinal, conseguiu se impor a um mundo que o oprime.

Dialogando com as ideias do crítico literário italiano Franco Moretti sobre o romance de formação³, Viviane Bezerra (2017) explicita uma distinção que ele propõe entre romance de formação e romance de educação (ou pedagógico). No romance de formação, embora haja um processo educativo do herói, manifesta-se o desejo consciente desse herói por aprender. No romance de educação, a aprendizagem do herói é mediada pela figura central do professor, realçando o método pedagógico utilizado. Essa distinção não nos parece produtiva, pois é difícil estabelecer uma nítida fronteira entre formação e educação.

O pressuposto da formação como necessidade consciente do herói é o que, a nosso ver, dentro da perspectiva teórica de Moretti, torna possível a transformação histórica do *Bildungsroman*. Isso explicaria, segundo Bezerra (2017), o fato de *La disubbidienza* parecer deslocado relativamente à estrutura do romance de formação canônico. Para a autora, em *La disubbidienza*,

vê-se que Alberto Moravia ainda faz uso de diversos conceitos do *Bildungsroman* clássico, algumas características permanecem, porém, é ainda mais claro, ao mesmo tempo, que a fórmula já não é mais a mesma. Luca não é um jovem conformado, obediente e muito menos feliz. Suas descobertas acerca do mundo

² Há uma tradução para o português europeu, a cargo de Manuel Seabra, publicada pela primeira vez no final da década de 1950, com várias reimpressões desde então e uma reedição (em 2006), sempre pelo selo Ulisseia/Verbo.

³ Trata-se do ensaio *Il romanzo de formazione*, cuja primeira edição italiana data de 1985. A edição brasileira acaba de ser lançada pela Editora Todavia.

são mostradas através de uma angústia, de decepção e inconformismo, o que torna o desenrolar da trama imprevisível. (BEZERRA, 2017, p. 63).

A fórmula não é a mesma porque o estudo já mencionado de Franco Moretti, que embasa o texto de Bezerra, pontuou que o romance de formação clássico, tal como existia no século XIX, morreu no curto período compreendido entre o final daquele século e o início da Primeira Guerra Mundial (1914). Teriam ficado patentes, ali, os processos de desagregação do indivíduo. “A guerra deixou os jovens em crise e o romance de formação tornou-se para Moretti incapaz de representar esse período de sofrimento” (BEZERRA, 2017, p. 64).

É a partir dessas reflexões que a autora propôs a existência de um novo romance de formação, de um romance de formação moderno, contraposto ao *Bildungsroman* clássico.

O romance de formação do *Meister* segue a vida do personagem desde a infância até a maturidade, já o do século XX representa apenas um recorte da vida do protagonista — isola uma fase determinante, focando no crescimento pessoal, não relaciona tanto a história, cronologicamente falando; referimentos históricos ficam para segundo plano. (BEZERRA, 2017, p. 71).

Entendemos que as referências históricas não ficam para segundo plano. O que ocorre é que elas passam a estar a cargo do leitor. O romance não cumpre mais um papel informativo, algo que, no século XX, cabe aos meios de comunicação de massa. As referências históricas, as contextualizações externas, não são explicitadas porque o leitor passou a recebê-las por outras vias.

Ainda que discutível, a particularização do processo de mudança estrutural do *Bildungsroman*, em detrimento de uma perspectiva histórica que realce as transformações gerais da forma romance, contribuiu para dar coesão ao esforço analítico de Bezerra (2017), no tocante a vincular *La disubbidienza* ao *Bildungsroman*,

o que é hoje uma tendência da crítica moraviana na Itália, como o estudo de Bezerra evidencia.

2. UM BREVE APRENDIZADO

O século XX na literatura italiana projetou para o mundo os nomes de grandes escritores, como Luigi Pirandello, Italo Svevo, Primo Levi, Italo Calvino, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale (para citar apenas alguns dos mais conhecidos) e, sem dúvida, Alberto Moravia.

O *Novecento* e os dramas humanos que ele pôs em relevo não estiveram ausentes das preocupações desses escritores, mas Moravia (1907-1990) talvez tenha sido o que mais se empenhou em lançar suas personagens em enredos nos quais se fazem muito presentes a solidão, a degradação dos relacionamentos humanos e a substituição da afetividade pelas trocas interesseiras. Desde o primeiro romance, *Gli indifferenti (Os indiferentes)*, de 1929, um dos planos narrativos de Moravia é a análise da sociedade burguesa na sua corrupção mais profunda (SALINARI; RICCI, 1976). Predomina, na maioria de seus romances, uma voz que projeta nos comentários o incômodo em relação ao mundo, como se o sentimento fosse mais seu do que das próprias personagens.

Em 1948, Moravia publica o romance breve *La disubbidienza*. Não está entre suas obras mais conhecidas e discutidas, mas ali já aparecem alguns dos elementos formais e temáticos que estarão presentes, com maior ou menor ênfase, nos seus romances posteriores. O narrador *heterodiegético*⁴ (GENETTE, 1995, p. 242-244) é central em *La disubbidienza*. É ele quem elabora e interpreta a experiência do herói em um nível ao qual ele não poderia chegar por si próprio, isto porque esse herói, Luca

⁴ Termo da narratologia de Genette (1995). Corresponde ao narrador que não participa como personagem da diegese ou história que narra (comumente chamado de narrador em terceira pessoa).

Mansi, é um adolescente de 15 anos de idade, filho único de um casal abastado. A vida tal qual está ordenada entedia Luca, e esse tédio evolui para o desejo íntimo e irredutível de recusar tudo o que lhe é oferecido. As mínimas situações cotidianas em que algo transcorre diferentemente do esperado o aborrecem e perturbam seu equilíbrio emocional.

Sentia que o mundo lhe era hostil e ele hostil ao mundo. E parecia que estava conduzindo uma guerra contínua e extenuante contra tudo o que estava à sua volta [...]. Sentado na carteira, diante do livro aberto, era fácil para ele encher seus olhos e ouvidos com uma espécie de névoa branda, ao fundo da qual a voz do professor que explicava a lição se transformava em uma espécie de abstrato e mágico murmúrio de feiticeiro negro, ressoando incompreensivelmente na solidão selvagem de uma floresta africana. Assim, pensava Luca, deviam soar os discursos dos vivos nos ouvidos dos mortos. (MORAVIA, 2018, p. 44; 56-57, tradução nossa).^{5 6}

O narrador é reflexivo, como se percebe. Parte da crítica, sobretudo a que fez a primeira recepção do romance, o considerou projeção da própria voz do escritor, que teve infância e adolescência difíceis, mergulhadas em grave enfermidade. Em 1916, aos nove anos de idade, Moravia contraiu tuberculose óssea, doença que o acompanhou até os 16 ou 17 anos (SALINARI; RICCI, 1976). Permaneceu cinco anos acamado, três em casa e dois em um sanatório. Esse dado autobiográfico aparece transfigurado em *La disubbidienza*: Luca se empenha em atingir um estado de enfermidade mortal, buscando a morte como forma de se libertar de uma realidade opressiva. É um sentimento expresso em italiano pelo substantivo feminino *noia*, que não tem o mesmo valor semântico do seu correspondente imediato em português,

⁵. No original: “Egli sentiva che il mondo gli era ostile; e che egli era ostile al mondo; e gli pareva di condurre una guerra continua ed estenuante contro tutto ciò che lo circondava [...]. Seduto nel banco, davanti al libro aperto, gli era agevole riempirsi gli occhi e le orecchie di una specie di soffice nebbia in fondo alla quale la voce del professore che spiegava la lezione diventava una specie di astratto e magico borbottio di stregone negro, echeggiante incomprendibilmente nella solitudine selvaggia di una foresta africana. Così, pensava Luca, dovevano suonare i discorsi dei vivi nelle orecchie dei morti.” (MORAVIA, 2018, p. 44; 56-57).

⁶ A tradução é nossa nesse trecho e nos demais a serem citados de obras em italiano, exceto na nota 20.

tédio. *Noia* se aproximaria mais de um estado de depressão profunda, de “*dolore, pena, grave tristezza*.” (ZINGARELLI, 1990, p. 1241).⁷

A crítica também identificou um tom ensaístico no texto. Carlo Salinari e Carlo Ricci (1976, p. 1188) salientam que a prosa de Moravia é cerebral, intelectualizada, e que ela parece frear a poesia. Para Giorgio Squarotti (1989, p. 525), Moravia é exemplo de uma “redução ensaística da literatura tradicional — até transformá-la num fio extremamente depurado e seco de raciocínio”. Segundo o mesmo autor, “[t]odos os romances de Moravia nada mais são do que divagações ensaísticas que, no entanto, rejeitam os códigos ensaísticos para adotar os da escritura convencional do romance, só que esvaziada e como que imposta do exterior.” (SQUAROTTI, 1989, p. 525).

Em *La disubbidienza*, a dicção ensaística está, na verdade, ajustada a um propósito pedagógico que, como já dissemos anteriormente, é característico e indissociável do *Bildungsroman*.

La disubbidienza é variante do subgênero romance de formação. A experiência que leva ao aprendizado do herói, que o faz descobrir do mundo aspectos que ele desconhecia, é condensada em dias e meses. Esse parece ser também o caso de *Agostino (Agostinho)*, outro romance breve que Moravia publicou em 1945 e que também traz um herói adolescente. *La disubbidienza* é *Bildungsroman* que intensifica a experiência como aprendizado, já que a adensa no espaço e no tempo. O herói é confrontado com situações-limite e com revelações que, em um *Bildungsroman* canônico, seriam diluídas em centenas de páginas. A narração também atua no sentido de caracterizar a experiência como formadora, ao preencher a diegese com reflexões e comentários críticos. Sem esse narrador, dificilmente a crise existencial de Luca teria o sentido de um aprendizado. O narrador não só faz uma radiografia da angústia do herói como também traduz os seus sentimentos em metáforas. Vejamos:

⁷ Traduz-se como “dor, sofrimento, tristeza austera”.

Numa daquelas manhãs, saindo depressa de casa para ir ao colégio, pareceu-lhe surgir no ânimo o presságio de um final próximo. Era uma suspensão da mente e das suas operações lúcidas, uma percepção ansiosa de algum acontecimento que, embora não tivesse ocorrido ainda, já estava diante dele, tangível e inevitável. Experimentava uma perturbação leve e agradável, sentindo-se como se não estivesse mais íntegro e indivisível, mas separado em muitas partes que galeavam e flutuavam uma ao lado da outra, unidas em uma atmosfera calma e elevada, como os destroços de um barco naufragado na bonança que sucede à tempestade. Percebeu que via as coisas com olhar diferente do habitual, ou melhor, que não as via, mas se apossava delas por meio de um significado todo novo que ele não sabia determinar e que parecia propagado pelo corpo inteiro. Juntamente a isso, porém, ele experimentava uma razoável e amarga tristeza, resignada, que respondia pesadamente a cada ato seu, como se cada ato fosse um passo irrevogável no percurso de uma estrada fatal. (MORAVIA, 2018, p. 125).⁸

Descortina-se o que há de mais recôndito na experiência interior de Luca. Esse conhecimento acerca do que vive e sente o herói é também a “percepção ansiosa” do seu criador, integra a formação do próprio Moravia como escritor. É tanto ponto de passagem quanto de virada. Suas obras posteriores tiveram outro encaminhamento, mas ele continuou a ser um analista da sociedade e dos seres que criou para encená-la. Cada um de seus livros posteriores continuou a ser exercício de racionalidade (COLASANTI, 1998, p. V), lucidez e objetividade (SALINARI; RICCI, 1976, p. 1177); criações de alguém que foi, ao mesmo tempo, artista e intelectual, como ele próprio se definiu (MORAVIA, 1986, p. 63). Ou seja: Moravia aprendeu com a sua própria obra, um *tour de force*.

⁸ No original: “Una di quelle mattine, uscendo presto di casa per recarsi al liceo, gli parve di avvertire nel proprio animo il presentimento di una conclusione imminente. Era una sospensione della mente e delle sue lucide operazioni, una apprensione ansiosa di qualche avvenimento che pur non essendo ancora accaduto, fosse già davanti a lui, scontato e inevitabile. Provava un turbamento lieve e piacevole; come a sentirsi non più unito e indivisibile, ma separato in tante parti che galleggiavano e fluttuavano l'una accanto all'altra, accomunate in un'aria calma e sospesa, come i rottami di un battello naufragato nella bonaccia che segue la tempesta. Si accorse che vedeva le cose con occhi diversi dal solito; o meglio, che non le vedeva ma se ne impadroniva per mezzo di un senso tutto nuovo che non avrebbe saputo determinare e che gli pareva sparso per tutto il corpo. Insieme, però, provava una tristezza ragionevele e amara, rassegnata, che rendeva pesante e consapevole ogni suo atto, come se ogni atto fosse stato un passo irrevocabile sopra una strada fatale.” (MORAVIA, 2018, p. 125).

Em *La disubbidienza*, cada novo movimento do herói leva a um novo saber do mundo, sem nenhuma cortina ilusória. Luca sente esvair-se toda a veneração que nutria pelos pais na infância. Agora, na metáfora construída pelo narrador, os pais são como dois sóis que se transformaram em luas opacas e frias. Passam, então, à condição de objetos insignificantes (MORAVIA, 2018, p. 63). Há, no romance, um episódio que marca essa reavaliação afetiva dos pais. Uma noite, depois de ler o jornal, Luca se esquece de devolvê-lo ao pai e o leva consigo para o quarto. Como sabe que o pai gosta de ler o jornal antes de dormir e ficará aborrecido, decide ir devolvê-lo. Aproxima-se descalço do quarto dos pais e, por conta disso, eles não percebem sua presença. Entra sem bater, movido pela afeição e pelo desejo de reparar o erro. O casal está guardando dinheiro e ações em um cofre, que fica oculto atrás de uma moldura que reproduz a *Madonna* de Rafael. Abaixo, há um oratório diante do qual, na infância, Luca fora ensinado e obrigado a se ajoelhar e orar. Por fim, os pais o veem. Ele deixa o jornal e sai. No dia seguinte, à noite, a mãe o repreende: da próxima vez, deve se lembrar de que não se entra no quarto sem bater. Luca tem vontade de lhe responder: “E vocês, por que me fizeram rezar tantos anos ajoelhado diante do seu dinheiro?” (MORAVIA, 2018, p. 67).⁹ Ele pensa, mas não diz. Isto dá o tom da sua revolta e desobediência: são atos contidos, não verbalizados.

Luca passa, então, a se desfazer de todos os objetos que acumulara até ali e, também, do dinheiro da mesada dos pais que estava juntando para adquirir algo de maior valor. Não satisfeito, põe-se a ingerir muito menos alimento do que necessita. Vai para a cama famélico, deixando que o sono o faça esquecer da fome.

[...] para a morte, como para a vida, também havia regras. Se para viver era necessário ter amor aos estudos, amar os próprios pais, acumular dinheiro, apegar-se aos objetos, comer, para morrer era necessário, da mesma forma, não comer, deixar de ter afeição pelas coisas e pessoas e, sobretudo, dormir. [...] Ele sentiu que havia alcançado a margem extrema da desobediência, em uma

⁹ No original: “E voi perché mi avete fatto pregari tanti anni inginocchiato davanti il vostro denaro?” (MORAVIA, 2018, p. 67).

atmosfera rarefeita na qual o jogo se tornava difícil e perigoso. (MORAVIA, 2018, p. 88-89).¹⁰

A todo momento Luca parece estar dispendo-se como peça em um jogo cujo desfecho é mortal. Mas há elementos desse jogo que não estão sob seu controle. E é daí que provêm experiências que lhe apresentam a vida com novos matizes. Quando, devido a uma enfermidade da tia de Luca, os primos de tenra idade se instalam em sua casa, são acompanhados por uma governanta de 35 anos, sem grandes atributos físicos. Introduzido em uma brincadeira de esconde-esconde, Luca a acaricia e ela, ao fim, beija-o ardorosamente.

Pouco antes de ir embora, a governanta convida-o a uma visita à sua casa, no domingo seguinte. É a parte desconhecida do jogo em andamento, repleta de riscos e incertezas, e contraposta ao mundo de Luca, tão previsível. Mas ele, se sentindo em conflito entre a disposição íntima de morrer e a energia da mulher que parece querer prendê-lo à vida, desiste de procurá-la. Sabedor, no entanto, de que ela não voltaria à sua casa, telefona, tentando marcar nova data para o encontro. Ela lhe diz que teria de ser dali a uma semana, pois não se sente bem.

Luca tem uma semana angustiante, ansioso pelo calor de uma mulher que não ama, capaz de fazê-lo “retomar o gosto pela vida”, mas uma vida “reduzida a uma ferroada lasciva.” (MORAVIA, 2018, p. 114).¹¹ O desenlace é surpreendente: ao chegar à casa da governanta e nela ser introduzido pela criada, encontra rumores aflitos e cheiro “dos desinfetantes, do sono e do suor” (MORAVIA, 2018, p. 116),¹² ambiente

¹⁰ No original: “[...] anche per la morte, c'erano delle regole come per la vida. E se per vivere bisognava portare amore allo studio, amare i propri genitori, accumulare denaro, attaccarsi agli oggetti, mangiare, analogamente, per morire, bisognava non mangiare, disaffezionarsi dalle cose e dalle persone e, soprattutto, dormire. [...] Egli sentì che era giunto al margine estremo della disubbidienza, in un'aria rarefatta in cui il gioco diventava difficile e pericoloso.” (MORAVIA, 2018, p. 88-89).

¹¹ No original: “riprendere gusto alla vita”; “ridotta ad un aculeo di libidine.” (MORAVIA, 2018, p. 114).

¹² No original: “dei disinfettanti, del sonno e del sudore.” (MORAVIA, 2018, p. 116).

que Luca logo associa à doença. Uma mulher idosa e vestindo luto, com a face lacrimosa, lhe diz que a pessoa por quem procura está muito mal.

De volta à sua casa, Luca sente ódio, “contra si mesmo ou ao menos contra a parte de si que lhe havia infligido a humilhação daquela corrida descarada pela cidade, com a conclusão mortificante de encontrar uma agonia onde era esperado um encontro amoroso.” (MORAVIA, 2018, p. 117).¹³

Dois dias depois, os pais lhe informam que a governanta morreu e ele é tomado por um sentimento mórbido, não apenas em relação à memória da mulher, mas a si próprio.

Na escola, tudo lhe parece insuportavelmente repetitivo. Na aula de literatura, adota uma atitude que tem a intenção de ser desobediência, mas o professor a interpreta como indício de que está doente. Mandado de volta para casa, Luca toma uma forte chuva no caminho. Chega trêmulo e febril. É o início de um período de três meses de enfermidade e convalescença, no qual Luca oscila entre a vida, que deseja abandonar, a morte, que lhe parece a solução, e uma outra possibilidade, inesperada, surgida do trauma.

Tomado por intenso delírio, no qual lhe surgem várias cenas desconexas, Luca desperta afinal no seu leito, tendo diante de si uma mulher de meia-idade, desprovida de encantos. É a enfermeira que os pais haviam contratado para cuidar de sua saúde: “[...] enfermeira [...] de meia-idade e acabada.” (MORAVIA, 2018, p. 145).¹⁴

Os cuidados que recebe da enfermeira o fazem se afeiçoar da sua própria imagem no espelho, dos objetos à sua volta e da mulher. Desaparece de todo o sentimento sombrio que vinha nutrindo e o mundo lhe parece agora repleto de atrativos, coisas que o motivam a permanecer vivo.

¹³ No original: “contro se stesso o almeno quella parte di se stesso che gli aveva inflitto l'umiliazione di quella scorribanda invereconda per la città, con la conclusione mortificante di trovare un'agonia là dove si era aspettato un convegno amoroso.” (MORAVIA, 2018, p. 117).

¹⁴ No original: “[...] infermiera [...] matura e disfatta.” (MORAVIA, 2018, p. 145).

Ao ajudá-lo no banho, pois está esquelético e fraco demais para se banhar sozinho, ela enxuga-o nas partes íntimas, o que o excita. Ele reage com naturalidade e a enfermeira, por seu turno, refugia-se no senso profissional. Mas se sente atraída por Luca e o confessa, no dia em que comunica a sua partida. Luca corresponde a esse sentimento e a enfermeira, “em tom de promessa, magnânimo, materno”¹⁵ (MORAVIA, 2018, p. 160), lhe diz que irá ao quarto dele, à noite. Então, a Luca “[...] lhe pareceu que a sua fome, em um impulso de impaciência e voracidade, ultrapassava de imediato os limites do presente e do lugar onde se encontrava e se lançava no futuro e no espaço que o circundava.” (MORAVIA, 2018, p. 163).¹⁶

A enfermeira parte no dia seguinte. Depois da experiência, Luca sente-se renascido. “Segunda e verdadeira mãe, a enfermeira tinha feito com que ele nascesse uma segunda vez, depois que morrera no seu desejo de morte.” (MORAVIA, 2018, p. 167).¹⁷

Uma certa perspectiva de leitura proporia um substrato incestuoso na relação física entre o adolescente e a enfermeira, mas está bem configurado na diegese como mais um aprendizado do herói. Na cena do cofre atrás do quadro de Nossa Senhora há uma dupla dessacralização, dos pais e do ícone religioso; no encontro com a enfermeira, Luca atinge um novo estado, no qual está, ao menos momentaneamente, disposto a aceitar a vida como ela se lhe oferece, imprevisível, incontrollável, misteriosa e, por isso mesmo, bela.

Há vários pontos de convergência entre esse romance de Moravia e um romance modernista brasileiro publicado em 1927, *Amar, verbo intransitivo: idílio*, de Mário de Andrade (2013)¹⁸. O principal é a experiência erótica entre o herói adolescente, Carlos, e a personagem da professora de alemão, *Fräulein* Elza. Mas as diferenças são

¹⁵ No original: “in tono promettente, magnanimo, materno” (MORAVIA, 2018, p. 160).

¹⁶ No original: “[...] gli parve che la sua fame, in un impulso di insofferenza e di avidità, oltrepassasse di colpo i limiti del tempo presente e quelli del luogo dove si trovava e si slanciava nel tempo futuro e nello spazio che lo circondava”. (MORAVIA, 2018, p. 163).

¹⁷ No original: “Seconda e più vera madre, l’infermiera l’aveva fatto nascere una seconda volta, dopo che era morto nel suo desiderio di morte.” (MORAVIA, 2018, p. 167).

¹⁸ A primeira edição data de 1927 (São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi).

significativas: no romance brasileiro, o relacionamento da professora e de Carlos é induzido pelo pai do garoto, que paga *Fräulein* para iniciá-lo sexualmente. E Carlos, que não está em conflito com a sua condição pequeno-burguesa e não sabe que foi posto no centro de uma operação mercantil, não chega a aprender com o que viveu ou a experimentar uma transformação na sua forma de agir e compreender o mundo.

Moravia teria iniciado a escrita de *La disubbidienza* em 1941, em Capri, com a Itália imersa no regime fascista (ONOFRI, 2018). A exemplo de outros críticos italianos, Massimo Onofri vê na desobediência de Luca Mansi, “a recusa de um modo de existência burguês, dos seus fetiches do dinheiro e do sexo, motores imóveis de uma sociedade inautêntica, implacavelmente baseada na diferença de classe: [...] a italiana sob o fascismo.” (ONOFRI, 2018, p. 09).¹⁹

Giorgio Squarotti (1989) afirma que Moravia retratou os vícios e mesquinharias da burguesia, compondo “um realismo provocatório e irreduzível ao clima da cultura dominante na Itália fascista” (p. 525). Para outro crítico, Luigi De Bellis, *La disubbidienza* se insere entre os romances do Pós-Guerra considerados de tese, e a tese não é outra senão a recusa de Luca à sua vida burguesa (DE BELLIS, 2001). Atente-se para o sentimento do próprio Moravia em relação àquela época:

O período de 1933 a 1943 ficou-me na memória como o dos piores anos. Não só pelo que se passou com minha vida, mas com a civilização: atrocidades, cinismo, mentiras, matanças, destruição de valores. O que de pior pode haver no mundo se concentrou nesses anos. Eram acontecimentos que eu vivia, com coragem não digo, mas com certa inconsciência. (MORAVIA, 1986, p. 04).

Não há uma só menção explícita ao fascismo no romance, mas, como em muitos textos modernos, cabe ao leitor percebê-lo em gestos e cenas. O envolvimento íntimo

¹⁹ No original: “il rifiuto di un modo d'esistenza borghese, dei suoi feticci del denaro e del sesso, motori immobili di una società inautentica, implacabilmente fondata sulla differenza di classe: [...] quella italiana sotto il fascismo.” (ONOFRI, 2018, p. 09).

entre um adolescente enfermo e uma mulher madura nada atraente por si só contradiz o ideal vitalista do fascismo.

Por outro lado, há críticos que compreendem a obra de Moravia circunscrevendo-a mais aos aspectos inerentes à criação literária, como Arnaldo Colasanti (1998). Em seu ensaio dedicado ao romance *Le ambizioni sbagliate (As ambições errôneas)*, de 1935, ele não interpreta a escrita moraviana pelo viés historicista e ideológico. Segundo o autor, “[o]ra, que a historicidade valorize um livro é, sem dúvida, o argumento mais banal e mortífero. Que uma coisa seja importante, relevante ou digna de ser recordada só porque antecipa, testemunha, registra um tempo é como não crer na radical individualidade e beleza da literatura.” (COLASANTI, 1998, p. VII).²⁰

As divergências entre os críticos que abordam o literário em uma perspectiva histórico-sociológica ou histórico-política e os que o fazem em uma perspectiva formalista ou esteticista, isto é, entre os que enfatizam o que é externo ao literário e os que o veem na sua imanência, são comuns a várias literaturas. No caso da literatura italiana, e no de Moravia, em particular, as duas visões são reducionistas, pois costumam eleger algumas tendências e eixos temáticos que permanecem ao longo da produção do escritor. Isso impede a percepção de diferenças substanciais entre um romance e outro.

Colasanti, por exemplo, identifica na obra de Moravia a presença frequente de alguns temas morais: seres fracos, corrupção, vileza e estagnação da vida (1998, p. XVII). Outros críticos acrescentam: sexo, dinheiro, violência. Mas, a obra do escritor não parece, de fato, se desenvolver a reboque dos seus temas. Basta que se atente para como a debilidade de caráter das personagens encaminha o romance *Gli indifferenti* e como o desalento moral e físico de Luca evolui em *La disubbidienza*. Veja-se, ainda, o

²⁰ No original: “Ora, che la storicizzazione dia valore ad un libro è senza dubbia l'argomento più banale e mortifero. Che una cosa sia importante, rilevante o da ricordare solo perchè antecipa, testimonia, registra un tempo è come non credere nella radicale individualità e bellezza della letteratura.” (COLASANTI, 1998, p. VII).

sexo como moeda de troca em *Gli indifferenti* e em vários romances da metade e do final da sua produção, e, também, como uma chave para a descoberta do verdadeiro sentido da vida em *La disubbidienza*.

Talvez como efeito da subordinação da obra de Moravia a esses eixos temáticos é que tenha surgido a tese valorativa, consagrada na crítica literária italiana, de que há uma fase da sua produção que corresponde à do “melhor” Moravia e uma outra que, contraposta à anterior, numa correlação evidente mas não explicitada pelos críticos, seria a de um Moravia “menor”, de qualidade inferior.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estágio de socialização burguesa de Luca Mansi é muito diferente do de Wilhelm Meister: o primeiro não goza de autonomia para sair do seu casulo e ir ao mundo em busca de conhecimento. Também já não se faz necessária, na primeira metade do século XX, a peregrinação de um jovem burguês pelo mundo para que obtenha a sua formação: os pais de Luca lhe dão os ensinamentos e os recursos para assegurar que esteja apto a preservar o patrimônio que receberá como herança, a aumentá-lo e legá-lo aos descendentes. Tampouco necessita Luca da experiência de Hans Castorp no sanatório dos Alpes, em *A montanha mágica* (1924), de Thomas Mann, referência de *Bildungsroman* no século XX. Sua formação é sintetizada em dois planos bem distintos da matéria narrada: o primeiro lhe revela que sua própria vida está repleta de pantomimas cujo propósito é torná-lo dócil, submisso a um estado de coisas estagnadas e tediosas. O segundo contém a descoberta da energia sexual e do seu poder de se impor como verdade frente aos simulacros. A transição de um para outro coloca-o no limiar da morte — a experiência traumática, que já é um legado das teorias freudianas.

Bezerra (2017), no capítulo do seu trabalho devotado à análise de *La disubbidienza*, conseguiu pautar-se mais pela crítica, deixando de se restringir somente ao debate teórico em torno do *Bildungsroman*. Mas a pesquisadora soube aproveitar desse debate o sentido de formação às avessas que atribuiu ao herói. Ao fim da sua experiência, Luca faz uma viagem de trem — tal como no início da diegese — e, ao sair metaforicamente do interior de um longo e escuro túnel, “alcançou a luz do dia.”²¹ (MORAVIA, 2018, p. 173, trad. Viviane Bezerra).

O Luca do final de *La disubbidienza* é muito diferente daquele do início da diegese. Porém, não há certeza quanto ao herói ter mudado a ponto de, finda a aprendizagem, passar a construir para si uma vida nova em substituição à antiga. O livro termina sem dar elementos que permitam ao leitor supor se aquele garoto terá obtido a formação necessária para subverter o esboço que de si fora feito, dando ao homem que lhe sucederá o ajuste fino na essência dos traços. O realismo brutal de uma obra como essa, ainda mais intenso em Moravia em virtude da sua racionalidade, insinua sempre uma nova crise para além da que é narrada.

La disubbidienza singulariza-se como um *Bildungsroman* que não redime o herói para a vida em sociedade, não é uma experiência cíclica e completa, não convoca o leitor à reflexão crítica sobre o passado. Ainda assim pode ser visto como *Bildungsroman*, pois empreende a mudança de estado do herói, em um movimento breve de perda e recuperação de si para si. A questão é que nada se resolve em definitivo, seja para o “bem” (como em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*), seja para o “mal” (como em *O tambor*). A mudança de estado pode ser precária. Luca Mansi pode ter se salvado da morte para se tornar, quando adulto, o herói pusilânime de outro romance de Moravia, *La noia*, de 1960. Há então, em *La disubbidienza*, o

²¹ No original: “riuscì nella luce del giorno.” (MORAVIA, 2018, p. 173).

aprendizado possível em um mundo no qual, como no poema de Montale, somente se pode declarar “o que não somos, o que não queremos”²².

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. 17. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. (Obras completas de Mário de Andrade).

BEZERRA, Viviane Santos. Uma leitura de *La disubbidienza* de Alberto Moravia como romance de formação. 2017. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/150436>. Acesso em: 14 set. 2020.

COLASANTI, Arnaldo. L'ombra sul palcoscenico: rileggere *Le ambizioni sbagliate*. In MORAVIA, Alberto. *Le ambizioni sbagliate*. 3ª ed. Milano: Bompiani, 1998. (I grandi tascabili Bompiani, 360), p. I-XXIX.

DE BELLIS, Luigi. *La disubbidienza* [ensaio]. 2001. Disponível em: <http://spazioweb.inwind.it/letteraturait/novecentoi/moravia/disubbidienza.htm>. Acesso em: 4 jan. 2016.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3ª ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995. (Coleção Vega Universidade).

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Ed. Unesp. 2000.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata de Günter Grass*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999. (Estudos literários, 3).

MORAVIA, Alberto. *Entrevista sobre o escritor incômodo*. Trad. Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986. (Ensaio, debates, entrevistas, 3).

_____. *La disubbidienza*. Milano: Bompiani; Giunti, 2018. (I grandi tascabili Bompiani, 359).

²² No original: “ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.” É o verso final do poema “*Non chiederci la parola*”, de *Ossi di seppia* (1925).

ONOFRI, Massimo. Introduzione. In MORAVIA, Alberto. *La disubbidienza*. Milano: Bompiani, 2018. (I grandi tascabili Bompiani, 359), p. 05-14.

SALINARI, Carlo; RICCI, Carlo. *Storia della letteratura italiana*. Roma: Laterza, 1976. (v. 3, t. 2: L'ottocento e il novecento), p. 1176-1199.

SQUAROTTI, Giorgio Bárberi (Org.). *Literatura italiana: linhas, problemas, autores*. Trad. Nilson Carlos Moulin Louzada, Maria Betânia Amoroso, Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Nova Stella, 1989, p. 471; 525-527.

ZINGARELLI, Nicola. *Il nuovo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*. 11^a ed. Bologna: Nicola Zanichelli, 1990.

Recebido em: 18/08/2020

Aceito em: 13/09/2020