

O PROCESSO DE FORMAÇÃO D“A ROMANA”: ANOTAÇÕES SOBRE O ROMANCE DE ALBERTO MORAVIA

Luciano Marcos Dias Cavalcanti¹(UNESP)
Cilene Margarete Pereira²(UNICAMP/UNINCOR)

Sem os valores normativos é inevitável que a humanidade transforme em valores os fetiches: dinheiro, consumo, poder, força, produção, sexo, os cacos da assim chamada existência.
(Alberto Moravia)

Resumo: Em 1947, Alberto Moravia, consagrado pelo sucesso de seu primeiro romance *Os indiferentes* (1929), publica *A Romana*. Narrado na primeira pessoa, o romance acompanha a trajetória da protagonista e narradora Adriana rumo à prostituição. Nesse processo de inserção ao mundo luxurioso, Adriana rompe com seus valores e anseios, inicialmente centrados na constituição de uma família modelar. Este artigo propõe uma reflexão sobre o romance *A Romana* a partir de seu diálogo com a “estética realista/naturalista”, sobretudo como resposta aos desejos da literatura italiana do pós-guerra – marcada anteriormente por uma narrativa hermética e obscurantista – e com a “narrativa de formação” – na medida em que explora o amadurecimento da personagem no tempo e espaço narrativos.

Palavras-chave: “construção narrativa”; “estética realista/naturalista”; “formação de personagens”; “ficção italiana”; “Alberto Moravia”.

Abstract: In 1947, Alberto Moravia, acclaimed by the success of his first novel *Os indiferentes* (1929), publishes *A Romana*. Narrated in first person, this novel follows the way of the protagonist and narrator Adriana towards prostitution. In this process of entering the lushness world, Adriana breaks off her values and expectations, earlier centered in the constitution of a standard family. This paper proposes to develop a reflection on the novel *A Romana* starting up from its dialogue with the

¹ Doutor em Teoria e História Literária/Unicamp; Pós-Doutorando em Literatura Brasileira/UNESP-Araraquara (bolsista FAPESP); autor de vários artigos em periódicos especializados e de *Música Popular Brasileira e Poesia: A valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira*, publicado pela Editora Paka-Tatu (2007); e-mail: bavarov@terra.com.br.

² Doutora em Teoria e História Literária/Unicamp; Pesquisadora Colaborada do IFCH/Unicamp; Professora do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR); autora de vários artigos em periódicos especializados e de *A assunção do papel social em Machado de Assis*:

realistic/naturalistic esthetics, mainly as an answer to the Italian postwar literature wishes – earlier marked by a hermetic narrative – and with the “formation narrative” – as it explores the maturing process of the character in narrative time and space.

Em 1947, Alberto Moravia publica *A Romana*,³ dezoito anos depois de seu primeiro romance *Os Indiferentes* (1929), sua narrativa de maior sucesso. Ao contrário do texto de 1929, em que havia excessiva fragmentação das personagens e das situações;⁴ em *A Romana*, o que se nota primeiramente é que Moravia quer, antes de tudo, contar uma história. A narrativa, centrada na primeira pessoa, é apresentada linearmente acompanhando a vida da narradora Adriana dos 16 anos aos 21anos. Nesse trânsito temporal (cerca de cinco anos), a moça torna-se prostituta. O romance é protagonizado, assim, por uma adolescente em processo de inserção no mundo adulto, evidenciando a formação e o crescimento emocional e psíquico da personagem feminina – caracterizado, sobretudo, pelo tom reflexivo da narrativa.⁵ A narração juvenil aproxima *A Romana* de *Os indiferentes*, já que há também um distanciamento do costumeiro olhar adulto. No romance de 1929, os protagonistas são Miguel – primeiro anti-herói do romance italiano – e Carla, jovens irmãos que assistem inertes e indiferentes à desconstrução da família burguesa.⁶

uma leitura do Memorial de Aires, publicado pela Editora Annablume em parceria com a FAPESP (2007); e-mail: polly21@terra.com.br.

³ A Itália, nesse momento histórico, passa por um retrocesso cultural. De acordo com Moravia, de 1945 a 1968, em toda sociedade italiana (que na década de 30 havia passado por uma revolução política) “são abolidos os regulamentos – psicológicos, morais, consuetudinário – por imposição do regime fascista, em particular à sua burguesia”. (MORAVIA *apud* AJELLO, 1986, p. 45).

⁴ *Os indiferentes* apresenta uma estrutura narrativa teatralizada, na qual o reduzido número de personagens – todas dotadas de duplicidade – e de espaços sugere uma sensação claustrofóbica e dissimulada. Sobretudo em Miguel concentra-se a força temática do romance, já que a personagem está inerte, falta-lhe o desejo de ter desejo.

⁵ “Gisella era minha melhor amiga, e Gino o meu noivo: hoje posso julgá-los com frieza, mas naquela época minha cegueira a respeito deles era total. Já disse que considerava Gino perfeito; quanto a Gisella, percebia talvez seus defeitos, mas, em compensação, achava que tinha um bom coração e que gostava de mim, atribuindo sua solicitude pela minha vida não ao despeito de saber-me inocente e ao desejo de me corromper, mas a uma bondade mal compreendida e desviada.” (MORAVIA, 1982, p. 64).

⁶ Moravia observa esse aspecto como um indicativo do sucesso literário de *Os indiferentes*: “Não existia, então, nem romances nem romancistas na Itália, exceto Italo Svevo. Com exceção dele, era necessário recuar até 1910 - quase vinte anos antes - para encontrar D'Annunzio, que apresentava os burgueses transfigurados em heróis. Sim, na obra de D'Annunzio, todos os burgueses eram heróis! E foi isso que fez o sucesso de *Gli Indifferenti*: eu tinha mostrado a burguesia tal como ela era, muito pouco heroica”. (MORAVIA *apud* CHAPSAL, 2011, sem página).

Pela descrição acima, é possível perceber que *A Romana* dialoga conceitualmente com a estrutura do “romance de formação” (*Bildungsroman*),⁷ narrativa originária no Iluminismo Alemão que teve como paradigma do gênero a obra de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-1796).⁸ Em *Estética da Criação Verbal*, Mikhail Bakhtin, preocupado em construir uma tipologia do romance a partir da análise espaço-temporal e da imagem do herói, observa algumas particularidades do *Bildungsroman*, ressaltando que neste tipo de narrativa,

a imagem do herói já não é uma unidade estática mas, pelo contrário, uma unidade dinâmica. Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. (BAKHTIN, 1992, p. 237, grifos do autor).

Os comentários de Bakhtin a respeito do “romance de formação” alcançam, em parte, a narrativa de Moravia, que dialoga com o gênero ao traçar o percurso de amadurecimento/formação de sua heroína – aspecto fundamental em qualquer “narrativa de formação”. Apesar disso, *A Romana* não comporta uma grande dinamicidade da personagem levando à reestruturação do enredo romanesco conforme sugere Bakhtin. A personagem moraviana parece atender, antes, a um estado embrionário inequívoco, fazendo com que a narrativa dialogue também com o naturalismo. Em outras palavras, por mais que o romance de Moravia esteja inscrito na tradição da “narrativa de formação” ou possa ser associado a esta por explorar o amadurecimento de sua personagem em uma trajetória espaço-temporal; ele parece apontar certa previsibilidade no destino da protagonista Adriana em sua inserção ao

⁷ O conceito inaugural do “romance de formação” deve-se ao filósofo Karl Morgenstern que, em 1820, assim o definiu: “[Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance”. (apud MAAS, 2000, p. 46); “Sob o aspecto morfológico, é relativamente fácil a compreensão do termo *Bildungsroman*. Por um processo de justaposição, unem-se dois radicais – (*Bildung* – formação – e *Roman* – romance) que correspondem a dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas”. (MAAS, 2002, p. 13).

⁸ “O romance de formação tem um papel de enorme envergadura na literatura alemã em geral, um papel que, em países como França e Inglaterra, é desempenhado pelo romance social”, segundo observa Karin Volobuef (1999, p. 43).

mundo do sexo pago e da negação dos sonhos familiares e amorosos.⁹ Essa concepção “naturalista”/“fatalista” na trajetória da personagem tem intenção de evidenciar a postura política do livro/do autor de denúncia social¹⁰ - nas palavras de Adriana: “sensação de servidão e desumanização”.

Mas no mesmo instante em que aceitei esse meu destino senti uma dor lúcida e aguda. E uma repentina clarividência, como se o caminho da vida, geralmente tão escuro e tortuoso, se tivesse de repente aberto diante de mim reto e claro, me revelou de estalo tudo aquilo que perderia em troca do silêncio de Astarita. Meus olhos se encheram de lágrimas, e cobrindo o rosto com o braço comecei a chorar. Compreendi que corava de extrema resignação, e não de revolta; e, de fato, mesmo entre as lágrimas senti que mexia as pernas em direção a Astarita. (MORAVIA, 1982, p. 83, grifos nossos).

Como eu, Gisella esperava acertar na vida um dia, e suponho que essa seja uma esperança comum a todas as mulheres da minha espécie. Mas para mim representava um anseio natural, enquanto para Gisella, que dava importância à opinião do mundo, era sobretudo uma questão social. Ela temia que os outros pensassem que ela fosse o que era, embora levada a sê-lo por uma vocação muito mais profunda que a minha. Eu, pelo contrário, não me envergonhava; apenas tinha, em certos momentos, uma sensação de servidão e desumanização. (MORAVIA, 1982, p. 249, grifos nossos).

O romance *A Romana* é dividido em duas partes, compostas, respectivamente, por nove e onze capítulos apenas numerados. Esta divisão tem por finalidade expor de forma mais direta e explícita as mudanças da protagonista (principalmente de seus valores normativos) e sua progressiva entrada no mundo da prostituição. Esse procedimento narrativo apresenta vantagens e desvantagens. A maior desvantagem diz respeito à própria construção linear da história que, se por um lado assegura fluidez ao contado – é nítida a sensação do romanesco e de sua evolução –; por outro parece apontar para um tradicionalismo que não existia no primeiro romance de Moravia.

⁹ Talvez o romance de Moravia possa ser associado ao tipo formativo que Bakhtin apresenta como dotado de uma “temporalidade cíclica”, que “consiste em representar (...) certo modo de desenvolvimento típico, repetitivo, que transforma o adolescente idealista e sonhador num adulto sóbrio e prático – uma trajetória que, no final, é acompanhada de graus variáveis de ceticismo e resignação.” (BAKHTIN, 1992, p. 238). Próximo deste está o tipo “biográfico ou autobiográfico”, em que a transformação do herói se dá no tempo por meio de um “conjunto de circunstâncias, de atividades, de empreendimentos, que modificam a vida. E o destino do homem que se constrói, e, ao mesmo tempo, este se constrói, constrói seu caráter”. (BAKHTIN, 1992, p. 239).

¹⁰ No famoso prefácio de *Il sentièro dei midi de ragno* (*A trilha do ninho das aranhas*), de 1964, Calvino anunciava: “Já nos anos cinquenta, o quadro estava mudado, começando pelos mestres: Pavese morto, Vittorini fechado em silêncio de oposição, Moravia que, em um contexto diferente, vinha adquirindo um outro significado (não mais existencialista, mas naturalista) e o romance italiano tomava o seu curso

Aliás, a fragmentação excessiva de *Os indiferentes* era seu maior e principal trunfo narrativo. A quebra das situações – que ocorriam em curtíssimo espaço temporal, (algo próximo de 48 horas) – dava à narrativa um aspecto moderno e experimental e marcava a própria fragmentação da realidade vivida por seus personagens em franca decadência financeira e moral.

A maior vantagem narrativa da divisão do romance em duas partes se associa ao seu próprio andamento da história, pois Moravia tem a intenção de narrar o amadurecimento da protagonista Adriana e os agentes responsáveis por sua formação. Isso só é possível se ele explorar intensamente a linearidade do texto. No começo da segunda parte, por exemplo (capítulo primeiro), Adriana já se apresenta como prostituta, diferenciando-se de sua “sósia” e “amiga” Gisella no modo de atuação profissional:

Agora, eu e Gisella, mais do que amigas, éramos sócias. Não concordávamos, é verdade, quanto aos lugares a frequentar, pois Gisella preferia os restaurantes e os lugares de luxo, e eu, os bares mais modestos ou até mesmo a rua: mas tínhamos estabelecido, mesmo para essa diferença de gostos, uma espécie de acordo, e nos revezávamos, uma acompanhando a outra a seus lugares preferidos. (MORAVIA, 1982, p. 179).

A *Romana* é, portanto, um texto bem diverso de *Os indiferentes*; não importa aqui a Moravia as estratégias narrativas de fragmentação e desconstrução, mas o contato permanente e direto com a realidade e a vida, com a sociedade e seus aspectos políticos – dispostos, muitas vezes, na escolha antagônica de suas personagens: um agente da repressão fascista (Astarita); outro revolucionário (Giacomo), por exemplo.

A simplicidade narrativa de Moravia, conseguida graças à linearidade do romance e às constantes explicações de sua protagonista, evidencia também sua postura intelectual de rompimento com qualquer posição elitizada da arte, que pretenda separar literatura e vida ou que almeje a chamada “arte pura”.¹¹ A opção por uma narrativa sem rebuscamento estilístico é explicada pelo autor a partir de sua inserção na tradição

elegíaco-moderado-sociológico, no qual todos terminamos por escavar um nicho mais ou menos cômodo (ou por encontrar as escapatórias)”. (CALVINO, 2004, p. 22).

¹¹ Moravia assume que mantém um movimento criativo duplo que vai da “narrativa mais popular” a “intelectualizada”: “... após uma evolução formal muito complicada, tentei duas experiências paralelas: de uma vez escrevi um romance sobre as ‘massas’, de outra vez sobre os intelectuais. Costumo alternar. Escrevi *A Romana* e, em seguida, *A Desobediência*. Depois escrevi *L'amore conjugale*, seguindo-se *Il conformista*. Ultimamente escrevi *A ciociara*, a história de uma prostituta, e agora estou a escrever um romance em que o herói é um pintor”. (MORAVIA *apud* CHAPSAL, 2011, sem página). Em outro momento da entrevista, afirma: “Na minha opinião, não existem hoje mais do que duas formas de

fabular: “Eu, por exemplo, nasci narrador, contador de fábulas: quando criança, estando sozinho, contava romances a mim mesmo, em voz alta. Tratava-se de instinto, de impulso obscuro e violento que não tinha qualquer necessidade de escrita.” (Moravia, 1995, 92). Ao contrariar o perfeccionismo estilístico de Flaubert, Moravia chama a atenção para a verdadeira missão do romancista, o exercício do “instinto de narrador”:

Flaubert escreveu bem demais, ao menos *Madame Bovary*. A *Educação Sentimental* é obra já fluida, há mais estrutura, menos obsessão estilística: mas também aí falta o instinto do narrador. Nem se fale das obras mais detestáveis de Flaubert, como *Salambô*. A narração fica inteiramente emperrada. Não segue adiante, fica estagnada. Ouve-se uma espécie de “rom rom” insuportável. (MORAVIA, 1995, p. 92).

Exercendo seu “instinto de narrador”, Alberto Moravia percorre um caminho distinto da tendência literária italiana da década de trinta, na qual a literatura sente

a influência do fascismo pela forte tendência de desempenho político e refúgio na torre de marfim literária, presente em revistas como a “Ronda” e “Solária” (eliminada quando se torna ponto de referência cultural muito independente do regime), pela “prosa d’arte” e pela poesia hermética que aparecem ambigualmente como “defesa de valores poéticos que certamente se opunham às instruções da política fascista, mas ao mesmo tempo eram evasões da realidade, que não permitiam a denúncia da trágica situação daqueles anos”. (SQUAROTTI ET ALLI, s/d, p. 125-126).

Mas a experiência da guerra (e do pós-guerra) confere outra posição ao escritor: a de inserção na realidade e de denúncia – aspecto que pontua o “naturalismo” existente em *A Romana*. De fato, esse novo posicionamento interessa mais de perto Moravia, assim como atingia Elio Vittorini e Cesare Pavese. O primeiro, em *Conversa na Sicília* (1941), apresenta o “abstrato furor de Silvestro (...) do homem que sente a tragédia da história mas só pode se mover à margem dela...” (CALVINO, 2009, p. 11); o segundo polemiza com os herméticos ao escrever poemas nos quais habitam operários, barqueiros e bêbados, sem nos deixar esquecer “que o protagonista não é o operário ou o bebedor, mas o homem que os está observando de viés, da mesa oposta da taberna, e que gostaria de ser como eles mas não sabe.” (CALVINO, 2009, p. 11-12).

De acordo com Squarotti et alli, entre 1943 e 1945, a Itália passa por um período de agitação cultural interdisciplinar em vários campos do conhecimento, acentuado pela guerra e pela experiência da “Resistência” como oposição declarada ao fascismo. A

romances possíveis: o romance de ideias e o romance popular”. (MORAVIA *apud* CHAPSAL, 2011, sem

literatura passa, então, a refletir sobre temas antes censurados: a miséria, a opressão dos camponeses, a luta política, a condição operária, a catastrófica situação nacional são tópicos que ganham relevância.

Depois da libertação, e já durante tanto tempo mantida em silêncio, afirma-se uma ânsia de dizer, de comunicar as coisas mais simples e diretas. Nasce um impulso que deseja, afinal, encontrar o real, longamente deformado pela retórica do regime, ou mascarado pela introspecção e pela metafísica. Existe uma busca pela presença, depois de tantos anos de hermética “ausência”. Aquilo que, entre 1945 e 1955 assume o nome de “neorrealismo”, com uma aproximação explícita do realismo *ottocentesco* para além de todos os experimentalismos do *Novecento*, fundamenta-se essencialmente numa esperança de imediatismo: é uma busca do contato direto e total entre autor e leitor, entre obra e público, é uma tentativa de comunicação, de aprofundamento da relação entre literatura e sociedade. (SQUAROTTI ET ALLI, s/d, p. 538).¹²

A realidade da guerra e do pós-guerra aflora em *A Romana* na projeção que há do regime fascista e da posição revolucionária por meios de dois importantes personagens: Astarita e Giacomo, respectivamente, – ambos amantes de Adriana.¹³ Em 1947, ano da publicação do romance, não é possível a Moravia escrever sem se referir a essa realidade tão próxima e perturbadora. Escrever, para Moravia, não quer dizer fugir da realidade, mas o contrário: envolver-se nela, conferir-lhe presença. A experiência formal está intrinsecamente ligada ao real, e o romance, na concepção de Moravia, só pode ser experimental até os limites da experiência. Para exorcizar seus fantasmas, o

página).

¹² A importância da experiência narrativa fica bastante óbvia no prefácio que Italo Calvino faz em 1964 para *Il sentiero dei nidi di ragno* (*A trilha do ninho das aranhas*), ao “narrar” a “mania de contar” que assolara os escritores e o povo depois da guerra: “Ter saído de uma experiência – guerra, guerra civil – que não poupou ninguém, estabelecia uma comunicação imediata entre o escritor e o seu público: estávamos frente a frente, em pé de igualdade, cheios de histórias para contar, cada qual tivera a sua, cada qual vivera vidas irregulares dramáticas, aventureiras, roubávamos as palavras uns da boca dos outros. a renascida liberdade de falar para as pessoas foi, de início, vontade incontrolada de contar: nos trens que começavam a funcionar, apinhados de gente e de sacos de farinha e de latas de óleo, cada passageiro narrava aos desconhecidos as vicissitudes por que havia passado, e assim cada cliente às mesas dos ‘refeitórios do povo’, cada mulher nas filas dos estabelecimentos comerciais; o cinzento das vidas cotidianas parecia coisa de outros tempos; movíamos-nos em um multicolorido universo de histórias.” (CALVINO, 2004, p. 6).

¹³ Astarita, o agente da repressão fascista, introduz no mundo de Adriana a violência ao estuprá-la e exigir-lhe, por meio de chantagem, seu silêncio e resignação. Num primeiro momento, a violência de Astarita a leva a refletir sobre seus sonhos familiares, reiterando-os para, logo, anulá-los em detrimento de uma mudança interior: “Agora, pensava, nada mais me impediria de casar e levar a vida que aspirasse. Mas ao mesmo tempo sentia que minha alma estava irremediavelmente mudada, e que lá, onde por um tempo houvera tantas esperanças frescas e ingênuas, havia agora uma segurança e uma determinação muito mais forte, embora de uma força triste e sem amor”. (MORAVIA, 1982, p. 84).

escritor tem de enfrentá-los diretamente no ato da escrita: essa parece ser a opção de Alberto Moravia e de outros escritores italianos dessa época.

A Romana se coloca, portanto, dentro de uma perspectiva mais “realista”; e deve ser lido, como nos explica Giorgio Squarotti, a partir da proposição de que

todos os romances de Moravia nada mais são do que divagações ensaísticas que, no entanto, rejeitam códigos ensaísticos para adotar os da escrita convencional do romance, só que esvaziada e como que impostura do exterior. (...) Nesse sentido, Moravia consegue retratar vícios e mesquinhezes dos burgueses e pequenos burgueses, com um realismo provocatório e irredutível ao clima da cultura dominante da Itália fascista, menos desossados, mostrando uma participação mais calorosa e apaixonada, e aí temos textos como *Agostini* (1944) e *La romana* (1947), dedicados à temática sexual como forma de conhecimento do mundo. E são textos sem dúvida mais “belos”, com laivos de lirismo e esperança utópica, mas também tradicionais com relação a outras obras moravianas. (SQUAROTTI ET ALLI, s/d, p. 524-525).

Romances como *A Romana* estão inscritos, assim, dentro de uma perspectiva de formação do indivíduo a partir da compreensão de sua sexualidade; do vigor da vida, que desperta tão intensamente na protagonista Adriana. Nesse sentido, mais do que nunca a experiência do outro/do corpo do outro se faz necessária e fundamental para sua própria construção da identidade: “minha força não consistia em desejar ser aquilo que não era, mas em aceitar o que era” (MORAVIA, 1982, p. 219). Nesse trânsito com o outro, a categoria do gênero se impõe a partir de um desdobramento conceitual importante: de um lado estão as mulheres responsáveis pelo “despertar sexual” da protagonista por meio da valorização do corpo e da beleza postos a serviço do “mundo do trabalho”; do outro se assomam as figuras masculinas dotadas, todas, de funções que desnaturalizam os sonhos da protagonista, isto é, promovem o processo de desromantização da visão de amor e família de Adriana.

Do lado feminino estão, portanto, a mãe da protagonista – não nomeada propositadamente para estender o significado de seu papel materno distante do convencional – e Gisella, modelo que a inicia na prostituição.

Aos dezesseis anos eu era uma verdadeira beleza. Tinha o rosto de um oval perfeito, estreito nas têmporas e mais largo embaixo, os olhos compridos, grandes e suaves, o nariz reto descendo da testa numa única linha, a boca grande, com lábios bonitos, vermelhos e carnosos, que rindo mostravam dentes regulares e muito brancos. Mamãe dizia que eu parecia uma madona. Percebi minha semelhança com uma atriz de cinema que fazia sucesso naquela época, e comecei a pentear-me como ela. Mamãe dizia que, se meu rosto era bonito, meu corpo o era

cem vezes mais; corpo como o meu, dizia, não tinha outro em Roma. Naquele tempo eu não ligava para o meu corpo, achando que a beleza estava toda no rosto, mas hoje posso dizer que mamãe estava certa. (MORAVIA, 1982, p. 7).¹⁴

mamãe, entusiasmada, começou a dizer para o pintor: - veja só que seios... que quadris... veja que pernas... onde é que o senhor vai encontrar seios, pernas e quadris como esses? - E falando me apalpava, como se faz com os animais no mercado para incentivar os compradores. (MORAVIA, 1982, p. 8).

A ausência paterna e o estado de privação – possivelmente alargado depois da morte do pai da protagonista – ajudam a problematizar a importância da mãe de Adriana na formação do caráter e dos valores da filha, em seu “processo de educação”, sobretudo “sentimental”.

Mamãe (...) fazia grande planos a meu respeito; mas eram, como percebi logo, planos que excluía qualquer arranjo do tipo que eu pretendia. Ela pensava, em resumo, que com minha beleza eu poderia aspirar a qualquer tipo de sucesso, mas não me tornar mulher casada, com família, como todas as outras. Éramos muito pobres, e minha beleza se lhe afigurava a única riqueza que dispúnhamos, e, como tal, não apenas minha, mas também dela, não fosse, como já disse, por outro motivo, senão por ter-me posto no mundo. E no seu entender devia utilizar essa riqueza sem qualquer respeito pelas conveniências, para melhorar nosso estado. (...) Numa situação como a nossa, a ideia de fazer minha beleza produzir era a primeira que lhe poderia ocorrer. Mamãe empacou naquela ideia e nunca mais saiu dela. (MORAVIA, 1982, p. 15).

Ambas (mãe e filha) moram em um pequeno apartamento construído para ferroviários em um conjunto habitacional no subúrbio de Roma. Depois da morte do pai, Adriana começa a posar para pintores e a ajudar a mãe no corte e na costura de camisas, únicos sustentos da escassa família. Para ressaltar o estado de privação/exclusão de sua protagonista, Moravia reporta-se à imagem do parque que a menina nunca pode frequentar; o que prevalece em Adriana é a sensação da descoberta de algo que antes apenas intuía:

Talvez não tivesse essa sensação de mundo feliz proibido, se mamãe, durante minha infância, não me tivesse mantido distante do parque, assim como de qualquer outra diversão. Mas a viuvez de mamãe, sua pobreza, e, sobretudo, sua hostilidade para com as distrações que a sorte não lhe prodigalizava, não me permitiram pisar no parque, como, de resto, em todos os lugares de diversão, a não ser bem mais tarde,

¹⁴ Este trecho inicia o romance de Moravia, apontando algumas características importantes de sua protagonista: a beleza, a similaridade com um ícone cinematográfica (e sua imitação), mas, sobretudo, a aceitação (depois da vivência e da reflexão) do veredicto da mãe sobre a importância do corpo.

quando fiquei moça e me temperamento já estava formado. Deve ser por isso, provavelmente, que me ficou para toda a vida uma espécie de suspeita de ter sido excluída do mundo alegre e cintilante da felicidade. Suspeita da qual não consigo libertar-me sequer quando tenho certeza de estar feliz. (MORAVIA, 1982, p. 14).

O confronto ideológico entre mãe e filha¹⁵ é, assim, exasperado a partir das insistentes divagações da narradora a respeito dos seus “desejos familiares”, seja na descrição simplória de um lar visto por entre janelas ou nas aspirações maternas de sobrevivência, seja nas promessas falsas do namorado Gino:

Numa noite de verão, passeando com a mãe pela avenida, vi, através das janelas de uma daquelas viletas, uma cena familiar que me ficou gravada e me pareceu corresponder perfeitamente à ideia que eu tinha de uma vida normal e decente. Uma sala pequena mas limpa, com papel de parede florido, uma cristaleira e uma lâmpada central suspensa sobre a mesa posta. Ao redor da mesa, cinco ou seis pessoas, entre as quais, me parece, três crianças de oito a doze anos. No meio da mesa uma sopeira; e a mãe, que, de pé, servia a sopa. Pode parecer estranho, mas daquelas coisas todas a que mais me impressionou foi a luz do lustre central; ou melhor, o aspecto extraordinariamente sereno e normal que as coisas adquiriam naquela luz. (MORAVIA, 1982, p. 14-15).

Mamãe pensava sempre no meu futuro, e logo começou a ficar descontente com minha profissão de modelo. Achava que ganhava pouco; além disso, os pintores e seus amigos eram pobres e nos estúdios não havia esperança de fazer encontro úteis. Mamãe cismou de repente que eu podia tornar-me bailarina. Vivia cheia de ideias ambiciosas, enquanto eu só pensava (...) numa vida tranquila, com marido e filhos. (...) Ela não considerava a profissão de bailarina muito lucrativa em si, mas, como repetia sempre, “uma coisa puxa outra”; e, aparecendo num palco, havia sempre a possibilidade de encontrar um cavalheiro rico. (MORAVIA, 1982, p. 17).

- Uma moça com você (...) deve ficar em casa e talvez até trabalhar... mas num trabalho honesto... que não a ponha em condições de sacrificar sua honra... uma moça como você deve casar, ter casa, filhos e ficar com o marido.

Era exatamente o que eu achava, e não sei nem exprimir minha felicidade ao perceber que ele pensava da mesma forma, ou pelo menos parecia pensar. (MORAVIA, 1982, p. 28).

Ao lado da mãe de Adriana surge Gisella – espécie de eco que sussurra o valor da beleza como meio de vida. De personalidade bem diversa da de Adriana, ela é a

¹⁵ Adriana, no entanto, busca entender a posição materna: “pobreza, servidão e poucas alegrias logo encerradas com a morte do marido. Era natural, se não justo, que considerasse a vida honesta e familiar como uma desgraça, tentando evitar que eu me deixasse atrair pelas mesmas miragens que a tinham arruinado.” (MORAVIA, 1982, p. 16).

responsável, enfim, pela iniciação da protagonista no mundo da prostituição. A capacidade perceptiva da moça – já iniciada no mundo das aparências – é apresentada ao leitor através do reconhecimento de Gino como um falsário: “você disse que ele era alto, e, ao contrário, é quase mais baixo de que você... tem olhos fingidos que não encaram a gente... nunca fica natural e fala de jeito rebuscado que a gente vê logo que não está dizendo o que pensa... e depois, esse alarde todo, e é chofer.” (MORAVIA, 1982, p. 65-66, grifos nossos). Para Gisella, aspectos sociais (e seus símbolos) são componentes importantes para avaliação da pessoa. É assim que ela irá aliciar Adriana, promovendo a humilhação da amiga a partir da exaltação de símbolos de *status* que a moça não possui – a começar pelo rebaixamento da profissão servil de Gino.

É por meio de Gino, no entanto, que se tem a iniciação subjetiva de Adriana ao mundo luxurioso e comercial do sexo: o namorado é responsável, em parte, pela primeira desilusão amorosa – pela “renúncia aos antigos sonhos de uma vida decente e normal” (MORAVIA, 1982, p. 137), levada a cabo pelas mãos grosseiras e violentas de Astarita –, ao mesmo tempo em que a apresenta ao mundo burguês ao introduzi-la na casa dos patrões. Esse deslocamento espacial promove a percepção do outro e da carência material em que vive:

E pensei que não poderia considerar-me feliz enquanto não conseguisse vestir-me bem e viver numa casa como aquela. Quase me deu vontade de chorar, e sentei-me atordoada na cama, sem dizer nada. (MORAVIA, 1982, p. 45-46).

Assim, num momento, só por ter visto aquela casa, eu estava muito diferente da moça tímida e ingênua que há pouco tinha entrado; e isso me surpreendia, e eu achava quase difícil reconhecer-me. (MORAVIA, 1982, p. 47).

Adriana pode ser caracterizada como uma espécie de anti-heroína, já que transita em um universo moral pouco acessível a aquilo que se convencionou como heroicidade romanesca. Ao dar voz narrativa a uma prostituta, Moravia pontua o romance pelo privilégio da temática sexual – assim como fará, mais tarde, em *A Ciociara* (1957). Este aspecto nos sugere, antes de qualquer outra investigação, pensar a respeito da caracterização do texto moraviano como erótico, libertino ou pornográfico. Moravia, acostumado às reprovações morais de seus livros, discorria sobre a sexualidade de suas personagens de modo didático, enfatizando, a princípio, um “problema de designação”:

o que antes se afirmava por “amor” é agora designado por “sexo”. (...) no mundo moderno não existem muitos valores seguros e sólidos,

sendo o sexo um desses valores. Ora, o escritor tem necessidade de se basear naquilo que, a seus olhos, represente uma certa realidade. Outros escritores apoiam-se sobre o dinheiro; em Stendhal, por exemplo, existe a missão social. Para mim, talvez seja o sexo. (MORAVIA *apud* CHAPSAL, 2011, sem página).

É comum recorrer a estas definições (erótico, libertino, pornográfico) sempre que qualquer obra remeta o leitor para um conteúdo cujo objeto seja a sexualidade. Essa caracterização, muitas vezes depreciativa e deslocada, atingiu vários escritores: de Boccaccio a Jean Genet, passando por Bocage, Oscar Wilde, Flaubert, Laclos e Sade.¹⁶ Este tipo de categorização esboça um evidente preconceito estético ao procurar distinguir uma obra do restante das produções literárias valendo-se de rótulos que, nem sempre adequados e/ou corretos, pretendem traduzir marcas diferenciadoras entre os gêneros literários – “gêneros sérios” e “não sérios”. Nesse sentido, a representação erótica, como aponta José Antônio Durigan,

foi e ainda costuma ser marotamente colocada a nível das coisas não sérias (ou demasiadamente sérias), rebaixada ao nível das manifestações imorais, irrelevantes, apolíticas, menores, desagregadoras e perigosas, ou incentivada até uma saturação restritiva (a constante repetição do *mesmo*, do igual, reduz e restringe). (DURIGAN, 1985, p. 10-11).¹⁷

O que se nota, em *A Romana*, é a necessidade de Moravia construir uma escrita libertária, que, ao mostrar os segredos do cotidiano de suas personagens – no qual o sexo assume a condição de “bem de consumo” e “valor moral” –, produz uma espécie de inventário da condição humana, sufocada pela mordada do desejo sublimado, ora por condicionantes religiosos, ora manipulado por sanções socioculturais ou ideológicas como ocorre com Giacomo, estudante de Direito e amante de Adriana, na segunda parte do romance.

¹⁶ Além de escritor “erótico/pornográfico”, por muitas décadas Moravia também recebeu o rótulo do protótipo do escritor engajado, que assinava manifestos, participava de polêmicas e avançava na linha de frente. Ver: *Entrevista sobre o escritor incômodo* – realizada por Nello Ajello. Trad. Pedro Gascez Ghirardi. Civilização Brasileira: São Paulo, 1986.

¹⁷ “A relação entre a prefixação de espaços para a representação sexual e o comportamento ambíguo das metalinguagens obrigou o erótico a refugiar-se no domínio do implícito, do não dito, das entrelinhas, do sussurro, que, com o tempo, passaram a ser aceitos quase como suas características absolutas.” (DURIGAN, 1985, p. 11). Neste romance, Moravia parece, em certos momentos, romper com essa determinação do texto “erótico”, sendo, muitas vezes, explícito e provocante na narração de suas cenas, estimulando o realismo de seu texto.

Giacomo, moço oriundo de uma família burguesa, representa a possibilidade de Adriana romper com o mundo comercial do sexo e se inserir no espaço familiar que tanto ansiava:

Sua família, pelo pouco que pude deduzir, porque não gosta de falar nela, era exatamente uma daquelas famílias nas quais, nos meus vagos sonhos de normalidade, teria gostado de nascer. Uma família tradicional, com um pai médico e dono de terras, uma mãe ainda jovem, que ficava muito em casa e só pensava no marido e nos filhos e três irmãs bastante frívolas e um irmão. O pai, é verdade, metia-se em tudo e era uma autoridade local, e a mãe era carola, as irmãs bastante frívolas e o irmão maior um doidivanas da espécie do seu amigo Giancarlo, que a mim, nascida em condições e entre pessoas tão diferentes, não pareciam sequer defeitos... A família, além disso, era muito unida, e todos, tanto os pais como os irmãos, gostavam muito de Mino.

A mim parecia que tinha muita sorte em ter nascido numa família assim. Ele, pelo contrário, alimentava contra a família uma antipatia, um desagrado que eram para mim absolutamente incompreensíveis. (MORAVIA, 1982, p. 316-317).

Mais do que desejar a concepção de família representada pela de Giacomo, o que Adriana parece buscar é a sensação de ordem e de organização,¹⁸ do conforto do enquadramento social, isto é, aquilo que é negado, artificialmente, pelo jovem revolucionário – que, como todas as personagens masculinas do romance, apresenta duplicidade. No caso de Giacomo, a duplicidade é ideológica. Ao mesmo tempo em que nega esse modelo burguês (representado pela família) – e se recusa ao sexo por entendê-lo como meio de alienação social¹⁹ –, repudia o popular:

¹⁸ Por isso as imagens comparativas à organização/limpeza são tão recorrentes no romance: “Eu estava muito impressionada pela vila da patroa de Gino, e me parecia inevitável que só houvesse felicidade entre coisas bonitas e limpas. Percebia que nunca teríamos condições de possuir, não digo uma casa como aquela, mas nem sequer um quarto daquela casa; entretanto, obstinadamente, esforçava-me por superar essa dificuldade, explicando-lhe que até mesmo uma casa pobre pode parecer rica se for realmente limpa como um brinco. (...) Tentava convencer Gino de que a limpeza pode tornar bonitas as roupas feias; mas na realidade, desesperada com a ideia de minha pobreza e ao mesmo tempo consciente de que o casamento com Gino era o único meio de que dispunha para sair dela, queria sobretudo convencer a mim mesma.” (MORAVIA, 1982, p. 48-49); “Não sei qual o ímpeto que me dominava. Era talvez o mesmo que impulsiona a dona da casa, encontrando a paz somente após uma longa negligência, a limpar a própria casa, encontrando a paz somente após varrer o último grão de poeira, a última penugem escondida debaixo dos móveis ou nos cantos. E realmente todos os detalhes da minha história, libertava a alma e a mente e me sentia mais leve e limpa”. (MORAVIA, 1982, p. 289).

¹⁹ Adriana refere-se a essa negação sexual do namorado como “aspiração à castidade” sem entendê-la de fato, já que em sua concepção o sexo é libertário: “Ele não se conformava em me amar, a não ser com muita relutância e muito remorso, como quem se decide a fazer e sabe que não deveria fazer. Mas eu tinha certeza de que seu mau humor não duraria muito e que seu desejo por mim, por mais combativo e odiado que fosse, seria definitivamente mais forte do que aquela estranha aspiração à castidade.” (MORAVIA, 1982, p. 302). Para a personagem revolucionária, o sexo estaria ligado a uma posição

- Os ricos são horríveis... mas o pobre, embora por razões diferentes, não são certamente melhores.

- Seria mais simples – disse – confessar francamente que você odeia todos os homens sem distinção.

Riu e respondeu: - de forma abstrata, quando não estou entre eles, não os odeio... aliás, eu os odeio tão pouco que acredito na sua capacidade de melhorar... se não acreditasse, não me meteria em política... mas, quando estou com eles me repugnam ... Realmente - acrescentou de repente com ar sofrido - , os homens não valem nada. (MORAVIA, 1982, p. 320, grifos nossos).

A negação de Giacomo parece estar voltada, dado seu niilismo, ao próprio homem, incapaz, segundo ele, de se constituir (na essência) em algo melhor do que a mentira – por mais que o discurso do jovem sugira o contrário. Assim, todos, inclusive ele próprio, vão sendo rotulados de farsantes:

- Ou você não sabe que este mundo é o mundo do “como se”... o mundo do “como se”? Não sabe que, desde o rei até o mendigo, neste mundo todos se comportam “como se”... o mundo do como se”, do “como se”, do “como se” ... (MORAVIA, 1982, p. 332).

A questão da farsa e da duplicidade de Giacomo se faz mais presente na cena em que o jovem e preso delata – sem ameaças ou tortura – todos os seus amigos à polícia. O interrogatório é feito por Astarita, com quem Giacomo se simpatiza por sua função, identificando-se ao regime fascista:

... quando a gente renuncia e não sabe ser aquilo que quer, aparece aquilo que é... ou não sou eu por acaso filho de um rico proprietário de terras?... e aquele homem, na sua função, não estava defendendo meus interesses? reconhecemo-nos como pertencentes à mesma raça... solidários na mesma causa... O que é que você está pensando? Que o achei simpático pessoalmente? Não, não. Achei simpática sua função... senti que era eu quem o pagava, eu a quem ele defendia, eu que estava atrás dele como dono, apesar de estar na frente como acusado. (MORAVIA, 1982, p. 365).

Não é sem razão que Giacomo torna-se, via Astarita, um agente da repressão fascista que tem o papel de “vigiar os ricos” aliados à resistência:

... é isso que vou fazer... vou ter um bom salário, morar nos hotéis de primeira classe, viajar nos melhores trens, comer nos melhores restaurantes, vestir-me num ótimo alfaiate, frequentar as praias de luxo, as estações de esqui mais renomadas... afinal, quem é que a senhora está pensando que sou? (MORAVIA, 1982, p. 381).

conformista, aprisionadora. Sua duplicidade ideológica fica evidente também nisso, já que, apesar das recusas, envolve-se sexualmente com Adriana.

O desnudamento promovido pelo texto de Moravia atinge tanto o universo feminino quanto masculino: as situações ficcionais expõem as figuras da mulher (principalmente) e do homem no enfrentamento de suas próprias vicissitudes, carências e traumas, através de uma escrita sem disfarces.

Então percebia que minha angústia não era devido ao que fazia, mas sim, mais profundamente, ao simples fato de viver, que não era nem ruim nem bom, mas somente doloroso e insensato. (MORAVIA, 1982, p. 173).

Ademais, o romance de Moravia dialoga com problemas sociais da Itália contemporânea ao livro. Nesse caso, como classificar *A Romana* como um texto pornográfico e apolítico? As descrições sexuais (pontuais no romance) estão a serviço do realismo narrativo pretendido por Moravia, já que sua protagonista é uma prostituta. Sua iniciação sexual de Adriana revela, no entanto, uma particularidade: a disposição sexual tratada com tintas naturalistas.

Gino me repetia ao ouvido, diligentemente, palavras doces e frases persuasivas, com a intenção visível de me atordoar para que não percebesse que, enquanto isso, suas mãos tentavam me despir; mas era desnecessário, em primeiro lugar, porque eu tinha decidido entregarme a ele, e, em segundo, porque agora odiava essa minha roupa antes tão amada, e ansiava por ver-me livre dela. Nua, pensava, seria tão bonita, ou mais, do que a patroa de Gino e todas as outras mulheres ricas do mundo. Por outro lado, havia meses que meu corpo esperava esse momento, eu o sentia, a contragosto, palpitante de impaciência e de força reprimida, como um animal faminto e amarrado, ao qual, finalmente, após longo jejum, tiram-se as amarras e se oferece comida. (MORAVIA, 1982, p. 48, grifos nossos).

A questão do gênero – tratado no âmbito da figuração ficcional – se impõe ao texto de Moravia a partir da escolha de sua protagonista. Em “O miolo do leão”, ao dissertar sobre a figuração dos dois tipos de heróis na narrativa italiana (“o protagonista lírico-intelectual-autobiográfico” e ou aquele ligado à “realidade social popular ou burguesa, metropolitana ou agrícola-ancestral”), Italo Calvino observa a frequência feminina na literatura italiana, seja na criação artística, seja na protagonização de narrativas. Para ele

as poucas exceções à recusa de representar (...) a inteligência, os poucos exemplos de determinação intelectual, moral ou de ação, encontramos nos personagens femininos de alguns de nossos escritores, e os encontramos com muita frequência, ora realizados poeticamente, ora só no plano das intenções, nos livros das escritoras. (CALVINO, 2009, p. 14).

Além do caso exemplar de Adriana em *A Romana*; *A Ciociara* tem como personagens principais a viúva Cesira (também levada à prostituição) e sua filha Rosetta. O que poderíamos designar apenas como um recurso didático pós-hermético; para Calvino, significa a construção de uma personagem por inteiro e não apenas “formada de lirismo”. (CALVINO, 2009, p. 15). Ao optar pela protagonização e focalização feminina – de uma mulher “fadada” pelas condições sociais e educacionais à prostituição –, Alberto Moravia não só dialoga com a tradição literária italiana de sua época – “a comprovação de que a figura tradicional do intelectual está derrotada” (CALVINO, 2009, p. 15) –, mas reafirma seu desejo de romper com as amarras da estrutura burguesa – essencialmente patriarcal –, sustentando algo que já estava posto em seu primeiro romance *Os indiferentes*.

Ao final do romance, depois o suicídio de Giacomo e grávida de um assassino (Sonzogno) – o filho é fruto também de um estupro –, Adriana tem o amparo da família do jovem revolucionário e a possibilidade real de romper com o passado de privação e subserviência sexual. Positivando sua narrativa, Moravia se distancia do naturalismo fatídico do início, sugerindo sua crença no ser humano, em sua capacidade de superação. A imagem é dada por intermédio da nudez grávida da protagonista e das premonições de Giacomo – responsável indiretamente pela criação da criança:

De repente encontrei-me deitada na cama, a luz da lâmpada refletida no meu ventre nu. Apertava as coxas, não sei se por frio ou vergonha, e cobria o sexo com as mãos. Mino me olhava, e depois disse: - Agora o seu ventre vai inchar... vai inchar cada vez mais... e um dia a dor vai obrigá-la a abrir as coxas que você aperta agora tão ciumentamente... e a cabeça já cabeluda do menino surgirá, e você o empurrará para a luz, e o pegarão e o porão nos seus braços... e você será feliz... e haverá mais um homem no mundo... (MORAVIA, 1982, p. 401).

A protagonista chega ao fim de uma trajetória reafirmando os valores que a conduziam no início, aos dezesseis anos, inaugurando um novo ciclo em que a maternidade assume uma função essencial de formação/educação de outro ser/outra família/outra sociedade.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CALVINO, Italo. Prefácio. *A trilha do ninho das aranhas*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CALVINO, Italo. O miolo do leão. *Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

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

MORAVIA, Alberto. *A Romana*. Trad. Marina Colassanti. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Col. Grandes Sucessos).

MORAVIA, Alberto. *Os Indiferentes*. Trad. Álvaro Lorencini; Letizia Zini Antunes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

MORAVIA, Alberto. *Diário europeu (1984-1990)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

MORAVIA, Alberto. *Entrevista sobre o escritor incômodo*. Realizada por Nello Ajello. Trad. Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

MORAVIA, Alberto. Entrevista de Madelaine Chapsal. Disponível em <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/AlbertoMoravia.htm>, acessado em 15 de abril de 2011.

SQUAROTTI, Giorgio Bárberi et alli. *Literatura italiana: linhas, problemas, autores*. Trad. Nilson Carlos Moulin Lousada; Maria Betânia Amoroso; Neide Luzia de Rezende. São Paulo: EDUSP, s/d.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.