

# NA VERTIGEM DA QUEDA: NOTAS SOBRE UM NARRADOR SINGULAR

— DIMITRI TAKAMATSU ARANTES

**RESUMO** O artigo investiga a construção do ponto de vista narrativo no romance *A consciência de Zeno* (1923), de Italo Svevo. Trata-se de uma obra experimental, cujo narrador recorre a expedientes formais variados com o fim de retoricamente normalizar o seu modo cínico de proceder. Com isso, sua visada nada confiável e mesmo vertiginosa acaba por permitir uma inusitada aproximação com certo leitor brasileiro, habituado com a desfaçatez do narrador volúvel desde a obra de Machado de Assis. O cinismo torna-se, assim, um terreno comum na experiência estética europeia e brasileira.

**Palavras-chave:** A consciência de Zeno; Italo Svevo; Narrador não confiável.

**ABSTRACT** *This article investigates the construction of the narrative point of view in Italo Svevo's novel Zeno's Conscience (1923). In this experimental narrative, the narrator constructs formal elements to rhetorically normalize his cynical behavior. Thus, his unreliable and even dizzying point of view invites an unexpected comparison: for the Brazilian reader familiar with the cynical narrator inaugurated by Machado de Assis, the cynicism becomes a common ground in the European and Brazilian aesthetic experience.*

**Keywords:** Zeno's Conscience; Italo Svevo; Unreliable narrator.

*Na vertigem da queda  
a calma novamente se insinua.  
Por que tentei voar se sempre soube  
Que jamais de meu braço uma asa emerge?*

— Bento Prado Jr., *Na calma da queda*

No início da década de 1930, tratando da poesia de Erich Kästner e dos desenganos da nova objetividade que então se insinuava na arte alemã, Walter Benjamin oferece um diagnóstico desalentado para o horizonte estético-político nos estertores da República de Weimar: a “melancolia de esquerda” nomeada pelo filósofo é resumida pela imagem inquietante da “estupidez torturada” (Benjamin, 1994, p. 77), isto é, a existência do trabalhador privada de sentido, administrada e espoliada ao limite, cuja expressão da força produtiva somente pode ganhar corporeidade por meio da acumulação primitiva. Para Benjamin, os versos de Kästner constituem uma espécie de falsa consciência estética justamente porque advogam para si uma percepção dita mais realista, mais aguda — e, por extensão, mais à esquerda. É como se o poeta, apoiado em premissas anunciadas com convicção, verdadeiras apenas na superfície, escamoteasse o efeito disparatado da própria forma literária; esta, porém, não deixa escapar seu descompasso ideológico<sup>1</sup>. Ainda conforme o filósofo, o complexo desdobramento da lírica de Kästner subsume a dimensão diacrônica da estética, em que figura “a última metamorfose da melancolia, em sua história de dois mil anos” (Benjamin, 1994, p. 77). Em síntese, o argumento acusa um tipo de ilusão que permeia a inovação proposta pela nova objetividade, que resvala, por sua vez, no que poderíamos chamar de *razão cínica*.

Não obstante a distância que nos separa da República de Weimar e da poesia de Kästner, a referência ao ensaio “Melancolia de esquerda” vale por mais de uma razão. Ao leitor brasileiro de nossos dias talvez convenha reconhecer, em primeiro lugar, a amplitude, variação e dubiedade da obra de arte modernista. Nela, o tempo é tema e forma: passado e presente não raro fundem-se diante da iminência do futuro. Não seria exagero dizer que a atitude melancólica alcança nova dimensão com o modernismo — agora não mais paralisante ou lamuriosa, como outrora. Em todo caso, o passado não é apenas rearticulado pelo filtro da subjetividade artística; antes, torna-se componente que tanto altera a forma literária como institui outro regime mnemônico (Gagnebin, 2006, pp. 97-118), por assim dizer. Temos aí uma das duas vias da estética modernista, com implicações ideológicas variadas. No centro da nova postura figura o esvaziamento da *experiência* na organização social europeia depois da Primeira Guerra Mundial<sup>2</sup>, algo que modifica os rumos trilhados pela sociedade industrial ao longo de todo o século XX.

Adentramos, como o leitor já pode perceber, terreno incerto, repleto de complicações. Por óbvio, o registro modernista está delineado pelo tempo histórico ao passo que sobre ele reflete; e este momento é o da sociedade industrial e da especialização do trabalho. Se, por um lado, isso lhe permite a abertura experimental, por outro, revela determinada posição social ocupada pela arte. O descolamento da obra de arte da práxis vital, para falarmos nos termos de Peter Bürger (2008),

1. “O radicalismo da nova objetividade não é nada mais do que uma fachada ‘bonitinha’, infantilizada e lúdica; por detrás dela, é fácil reconhecer uma atitude vergonhosa de complacência com os gostos da nova elite burguesa fascinada pela estética modernista de vanguarda. A principal característica de escritores brilhantes como Erich Kästner e Kurt Tucholsky era a sua inaptidão política, que transformava as ideias e os objetivos revolucionários ‘em objetos de distração e entretenimento’, cujo resultado foi a sua reificação como produtos de consumo cultural.” (Traverso, 2016, p. 43, tradução minha).

2. A experiência, conceito tão caro a Walter Benjamin, indica a Grande Guerra como o *turning point* da civilização industrial capitalista: “está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história.” (Benjamin, 1994, p. 114).

é, de fato, o pilar da arte burguesa, cujo ápice é o esteticismo. A contradição faz-se evidente: embora atravessada pela História, a modernidade estética caminha para o esvaziamento das formas historicizadas de arte. Apesar disso, as pontas que as vanguardas intentam atar (a instituição arte e a práxis vital) permeiam a contraditória especialização do conhecimento e, por consequência, o estudo científico da forma artística como objeto apreensível pelas faculdades racionais<sup>3</sup>. Dito de outra maneira, quanto mais apartada da práxis vital, maior a responsabilidade da arte moderna diante da inovação formal. Se o horizonte de transformação social se torna negativo já na aurora do século XX, a progressiva especialização do trabalho intelectual exige o aprofundamento mais ou menos independente das categorias literárias, o que decerto representa um avanço estético. Nesse ambiente, o esteticismo, por mais que insista, não estará jamais isento das implicações político-ideológicas, e qualquer tentativa de esvaziamento de sentido histórico acusa o passo em falso característico da arte burguesa.

É em meio a este complexo quadro que se insinua o propósito do presente ensaio: qual seja, o de verificar, no ponto de vista vertiginoso de um narrador *sui generis* da década de 1920, o desenvolvimento da forma literária modernista e as suas implicações ideológicas para o contexto subsequente à Primeira Guerra Mundial. Referimo-nos ao romance *A consciência de Zeno* (1923), de Italo Svevo<sup>4</sup>. Trata-se de uma obra experimental, cuja palavra é conduzida, em sua maior parte, por um narrador que domina variações do cinismo, tensionando a narrativa até o limite da confiabilidade. Ora, para o leitor brasileiro são elementos familiares. Assumindo, pois, o prisma de certa tradição crítica brasileira, partimos do pressuposto de que a consciência periférica e o produto teórico dela derivado configuram contribuição decisiva para a crítica literária e, mais amplamente, para o pensamento social. Com tais ferramentas em mãos, o produto artístico forjado em países centrais do complexo sistema burguês de produção cultural do entreguerras pode ser reavaliado de um ponto de vista inusitado, para dizer o mínimo. É nessa medida que o narrador modernista aqui analisado implica necessariamente o problema da confiabilidade, algo que, visto da periferia, assinala longo percurso de desvelamento ideológico posto que a literatura entre nós seja, desde sempre, produto artificioso de imposição cultural.

## ZENO COSINI: UM FUMANTE INVETERADO

*Perché voler curare la nostra malattia? Davvero dobbiamo togliere all'umanità quello che essa ha di meglio?*

— Italo Svevo

Comecemos por um símbolo fundamental da arte moderna: o tabaco. Na série *La trahison des images*, de René Magritte, contemporânea do romance de Svevo, encontra-se a célebre tela que carrega a inscrição “*Ceci n'est pas une pipe*” [Isto não é um cachimbo], grafada com invejável

3. Lembremos da teoria estética de Hegel, que soube identificar o descolamento da arte burguesa da práxis vital, de modo que a universalidade que a legitima se encontra em sua apreensão científica (isto é, racional): “A ciência da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é arte” (Hegel, 2015, p. 35).

4. Para a citação de passagens do texto, utilizaremos a seguinte tradução brasileira: SVEVO, Italo. *A consciência de Zeno*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Circulo do Livro, s/d. Quando julgarmos necessário, indicaremos o original ou faremos pequenas alterações baseadas na seguinte edição italiana: SVEVO, Italo. *La coscienza di Zeno*. Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, 1993.

caligrafia, logo abaixo de um perfeito... cachimbo. A propósito do quadro e dos procedimentos técnicos de seu pintor, Michel Foucault (2008, p. 76) teceu considerações pertinentes:

Magritte liga os signos verbais e os elementos plásticos, mas sem se outorgar, previamente, uma isotopia; esquia o fundo de discurso afirmativo, sobre o qual repousava tranquilamente a semelhança; e coloca em jogo puras similitudes e enunciados verbais não-afirmativos, na instabilidade de um volume sem referência e de um espaço sem plano. Operação da qual *Isto não é um cachimbo* dá, de certo modo, o formulário.

Digamos que Magritte atua com base na negação descomplexada, isto é, ao mesmo tempo em que nega qualquer absoluto afirmativo, ele o faz de modo contraditório, passando pelo reconhecimento de que qualquer afirmação, mesmo que possível, contém em si uma negação. Eis a dialética em sua modalidade estética. Daí que *Isto não é um cachimbo* consiga condensar efeito original valendo-se de procedimento não exatamente novo, o da sobreposição de contrários: ao invés de anular-se no choque indefinido de pares opositivos, o quadro insiste no redimensionamento das categorias da pintura por ocasião do conflito iminente que se anuncia, de maneira a reconfigurar espaço, volume e figura — em resumo, os fundamentos da pintura clássica. Se prezarmos pelo rigor metodológico, temos aqui outra classe de novo, correspondente à intuição modernista.

Redundante insistir na superioridade do quadro em relação a qualquer tentativa de teorização, mas isso não nos impede de recorrer às palavras do próprio Magritte em carta a Foucault (2008, p. 83, grifo do autor), por ocasião do lançamento de *As palavras e as coisas* (1966): “O que não ‘falta’ importância é ao mistério evocado *de fato* pelo visível e pelo invisível, e que pode ser evocado *de direito* pelo pensamento que une as ‘coisas’ na ordem que evoca o mistério”. Ao que parece, tendo em vista o referido trecho, o complexo arranjo de semelhanças e similitudes, conforme o vocabulário do filósofo, acusa o problema concreto da composição da forma artística modernista, cuja tarefa é criar o novo sem ignorar a tradição que carrega, tampouco esvaziá-lo de sentido numa sociedade industrial e massificada. Em uma palavra, a forma modernista procura equilibrar-se entre o peso do passado e a pequena fresta que se insinua na janela utópica da transformação social por meio de uma ruptura estética que modifique tanto os termos da tradição quanto a forma artística *per se*.

Para pisarmos novamente o chão, digamos que o cachimbo de Magritte é e não é um cachimbo, o que desloca, dentre outras coisas, a *função* do objeto e — por que não? — da própria arte. Olhar para a representação de algo e, logo abaixo, ler uma frase que nega a sua existência, tudo isso não é procedimento casual, escusada a obviedade da afirmação. Desse ponto de vista, a negação de um objeto representado não é tão somente a negação platônica do simulacro, mas antes a afirmação do lusco-fusco em que a forma artística modernista se situa — este lugar a um só golpe autônomo e difícil de determinar, e que, no entanto, exerce papel de crítica à cultura burguesa. Não sendo mero acaso, portanto, a forma modernista realiza seu *salto mortale* para atingir a sua função política, transição necessária. A originalidade aqui adota sentido peculiar e universal: o novo é uma ruptura que carrega consigo determinada função histórica; ou, se quisermos, a forma modernista é uma ruptura consequente, porque autorreflexiva em face da história<sup>5</sup>.

5. Ao discorrer sobre a concepção adorniana do novo na arte moderna, Peter Bürger (2008, p. 126-127) observa a seguinte distinção feita pelo autor da *Teoria estética*: “No modernismo, o que distingue a categoria do novo das utilizações anteriores e absolutamente legítimas da mesma categoria é a radicalidade da ruptura com o que até então foi vigente. Não são mais negados os procedimentos artísticos e princípios estilísticos até então possuidores de validade, mas toda a tradição da arte”.

No domínio da literatura, o procedimento modernista implica formas avançadas que recaem invariavelmente na configuração do narrador e do horizonte de efeitos da linguagem. Assim, o novo parece ter menos a ver com a originalidade do que com a sua coerência<sup>6</sup>. Isso naturalmente desloca a questão para o debate ético da forma literária, onde gravita o problema da ideologia. Conforme a reconstituição do argumento, que pode e deve ser historicizado no seio do grande romance europeu, a literatura também passa a compor a miríade dos discursos institucionalizados da sociedade burguesa. Sem exagero, a prosa de ficção dos países centrais, no início do século XX, encarou o desafio do esgotamento da forma literária diante do chão histórico do entreguerras; e, se houve crise do romance, *A consciência de Zeno* coloca em posição difícil o crítico que deseja definir o sentido da noção ao mesmo tempo insólita e incontornável de modernidade estética.

Zeno Cosini é, de fato, um narrador original. Sua desenvoltura é capaz de constranger até o mais informado leitor europeu, que talvez busque apoiar-se nas referências de um Laurence Sterne ou de um Xavier de Maistre para aprumar-se. Romance de classificação difícil<sup>7</sup>, *A consciência de Zeno* reúne as memórias de um homem de negócios, cujo caráter é mais do que duvidoso, instigado na velhice a frequentar sessões de psicanálise com o objetivo de curar as neuroses que carregou ao longo de sua vida. O narrador-protagonista repassa então a própria trajetória, dividindo-a a partir daquilo que considera marcante: a morte do pai, o vício pelo cigarro, o casamento por acaso, a história com uma amante, a imoral ascensão material. Logo se vê que o seu ponto de vista não quer esconder o intento de moldar os assuntos escolhidos de acordo com critérios contingentes, e o resultado é a tonalidade narrativa despuddorada.

Logo de início, faz-se necessária a primeira distinção: se tomarmos Zeno como mera variante do narrador não confiável — algo que, de fato, ele é: uma mutação do cinismo europeu —, mal ou bem normalizamos o seu procedimento formal, apoiados em generalizações por vezes inócuas, tais como a ironia ou a acidez de sua palavra. Deixada a si mesma, ironia é tropo; e retórica longe de sua dimensão histórica constitui, no máximo, capricho. Em sentido contrário, se lhe atribuirmos profundidade histórica, o que resta de ironia, sarcasmo ou desfaçatez passará pelo filtro das classes sociais, algo que muda substancialmente os elementos da equação e, por extensão, a sua função estética. Em suma, passamos agora a perseguir aquilo que permite ao narrador de *A consciência de Zeno* praticar com tamanho despuddor a sua tonalidade narrativa única, o que o diferencia de outros pares modernistas da década de 1920. Vejamos por onde.

As primeiras páginas do romance lançam o leitor em meio a um turbilhão de informações, concentradas em dois capítulos que mais se assemelham a notas. São passagens sintéticas que aludem a níveis de ambiguidade, conforme veremos adiante. Antes disso, pulemos para o terceiro capítulo, intitulado “*Il fumo*” [O fumo], no qual Zeno nos apresenta “*l’origine della sozza abitudine*” [a origem deste hábito sórdido] (Svevo, 1993, p. 60), a compulsão pelo tabaco. Tal como o desdobramento do romance deixará claro, as apreciações negativas cumprem função específica no romance de Svevo. Zeno anuncia, de saída, tratar-se de um exercício de autoanálise incentivado (ou antes imposto) pelo seu psicanalista, cuja justificativa, por seu turno, não deixa de ser duvidosa. Diz o psicanalista: “— Escreva! Escreva! O que acontecerá, então, é que você vai se ver por inteiro.” (Svevo, s/d, p. 9). Ocorre, porém, que Zeno não parece jamais interessado em ver-

6. A respeito da associação precipitada do modernismo à inventividade algo vazia de novas e originais formas, Peter Bürger (1988, p. 86) faz a seguinte consideração: “A livre utilização de vários repertórios de materiais parece, à primeira vista, ampliar imensamente as possibilidades criativas. Em certo sentido isso é mesmo verdade, mas ao mesmo tempo essa atitude restringe drasticamente as possibilidades de sucesso.”. Conforme o autor insiste em seu argumento, a invenção por si mesma, apartada da reflexão, não é um procedimento da arte moderna.

7. “(...) a *Consciência* é um livro clássico na forma e enganosamente simples que se deixa ler em camadas muito variadas, derivadas seja da percepção precoce (e decisiva) nele conferida à linguagem enquanto véu e veículo de investigação do real, seja de sua estrutura narrativa singular, jogando com múltiplas molduras, gêneros e vozes narrativas incrustadas no romance” (Andrade, 2018, p. 143).

se por inteiro; consciente de seu cinismo, é aí que o leitor tem acesso integral ao narrador, que procura a todo custo escamotear as camadas ideológicas de seu discurso. Não é por outro motivo que ele zomba, com desprendimento desconcertante, da psicanálise (Saccone, 1970), ciência que pode ser apreendida com facilidade por intermédio de um manual qualquer, comprado a esmo, conforme conclui o narrador: “Mal deixei o consultório do médico, que deverá estar ausente de Trieste por algum tempo, corri a comprar um compêndio de psicanálise e li-o no intuito de facilitar-me a tarefa. Não o achei difícil de entender, embora bastante enfadonho” (Svevo, s/d, p. 7).

O exercício confessional prescrito pelo psicanalista é, de início, desdenhado por Zeno, que mesmo assim acaba por entregar-se à tarefa (e, por óbvio, ao tratamento) que lhe ocupará por volta de quatrocentas páginas. Nosso narrador afirma negando, e, quando cumpre uma tarefa, o faz sem que pareça fazer. Daí que a desqualificação da psicanálise se dê entre outras tantas desqualificações, e o narrador, ressentido que é, não parece sê-lo aos olhos do leitor. O novelo que aqui se insinua vai ganhando complexidade ao longo das páginas; os símbolos vão se somando ao infinito como “*immagini bizzarre*” [imagens bizarras] (Svevo, 1993, p. 58) da vida. Vale a pena destacar alguns deles.

O sono e o cigarro são verdadeiros trunfos existenciais de Zeno. Não à toa. O narrador parece induzir o leitor ao erro, caçoando dele tal como desdenha das personagens. Não obstante o descaramento, não seria exagero lhe ceder certa simpatia. A título de exemplo, lembremos que a pouca energia empregada nas atividades que julga essenciais é garantia de sucesso: Zeno consegue realizar suas proezas menos por determinação do que pela sorte (ou má-fé) que, para variar, sempre lhe cai sobre o colo. É o caso de seu matrimônio, conjunção entre a aproximação interesseira a seu futuro sogro Giovanni Malfenti, rico comerciante, e o equívoco na escolha da única (Augusta) de quatro herdeiras que não lhe despertara atração. Retomando o raciocínio, do ponto de vista de Zeno, o sono e o cigarro ganham centralidade, pois configuram momentos em que predomina algo como uma letargia: de um lado, o sono (e não o sonho)<sup>8</sup> é o mergulho no inconsciente — no caso, retirada estratégica mediada pela sombra da experiência que ele a todo momento esconde; de outro lado, o cigarro constitui o objeto da busca pelo prazer (ou o objeto da libido, para recuperarmos o vocabulário abominado pelo narrador), mas que, com o aprofundamento da dependência, torna-se hábito quase inconsciente. Se não são propriamente atividades, no sentido consciente do termo, dormir e fumar não deixam de configurar atos; como atos, ambos remetem ao ensimesmamento a que Zeno se entrega tão logo acuado, uma resposta automática diante daquilo que não mais lhe interessa na realidade. E, como não poderia deixar de ser, recusar quadros da realidade, por si só um exercício de seleção, não parece ser problema, uma vez que não raro emerge de maneira positiva. É o que ocorre no referido capítulo “*Il fumo*”: o vício pelo tabaco serve, na verdade, de álibi para que outros desvios sejam cometidos sem mea-culpa. Trata-se, a rigor, de um *mise en abîme* estrutural, que cumpre função determinada no livro.

Recordo-me de que meu pai um dia me surpreendeu com o colete dele na mão. Eu, com uma desfaçatez que agora não teria e que ainda hoje me repugna (é possível que tal sentimento de repulsa venha a ter mesmo grande importância em minha cura), disse-lhe que fora

8. O sono e o sonho foram alvos de formulações e reformulações na teoria freudiana, a que certamente Italo Svevo pôde acompanhar até certo ponto. O que interessa aqui é o fato de que Zeno recusa o sonho, mas não o sono, dois elementos dependentes, embora distintos. Na verdade, a sua recusa é uma tentativa vã. A respeito desse tópico, vale a pena recorrermos a uma passagem interessante: “‘É verdade’, observa Freud, ‘que o sonho nos mostra o homem na medida em que ele não dorme, mas apesar disso ele não pode deixar de nos revelar, ao mesmo tempo, características do próprio sono.’ Curiosa, aparentemente, essa ideia de um sonhador que não dorme, quando precisa justamente dormir para sonhar e quando se supõe que seu eu deseja antes de tudo prolongar seu sono, servindo-se do sonho como guardião contra os assaltos pulsionais que o poderiam interromper. Mas é um fato, sem dúvida paradoxal, que, se o ser humano só pode sonhar quando dorme — principalmente quando dorme o sono paradoxal —, sonhar e dormir permanecem, biológica e psicologicamente, atividades muito diferentes, cujas propriedades, não obstante, se esclarecem mutuamente” (Kaufmann, 1996, p. 481).

assaltado pela curiosidade de contar os botões de seu colete. Meu pai riu dessa minha disposição para a matemática ou para a alfaiataria e não percebeu que eu tinha os dedos metidos no bolsinho. Seja dito em meu louvor que bastou aquele riso, provocado por uma inocência que não havia em mim, para impedir-me para sempre de roubar. Ou melhor... roubei outras vezes, mas sem o saber. (Svevo, s/d, p. 10)

O cigarro de Zeno não é bem um cigarro, embora não deixe de sê-lo também, para voltarmos ao paradoxo proposto por Magritte. Ele sequer aprecia o fumo, como atesta adiante<sup>9</sup>. Reformulando: o cigarro é o cigarro e outra coisa também<sup>10</sup>, algo que desvia nossa atenção da desfaçatez do narrador e o apresenta de modo até mesmo apazível para personagens e leitor. Não nos esqueçamos, porém, que entre o fumo e o sono há um livro escrito pela pena inconfundível de Zeno Cosini<sup>11</sup>. É ele (e não seu psicanalista) que escreve o passado e fixa a imagem da memória. Não se trata de uma informação trivial, e é proposital a tentativa de escamoteá-la.

Premissa do romance moderno, o narrador não confiável (Bradbury, 1989, p. 394) cria com insistência cortinas de fumaça para negar a literatura, ao passo que a pratica livremente — no caso de nosso narrador, admiravelmente bem. Ao despistar o leitor com evasivas (elas próprias alta literatura), a prosa de ficção modernista afirma-se negando, espírito verdadeiramente dialético. Da perspectiva de Zeno, tal movimento circular ganha feição única: o narrador encara a realidade com cinismo, debochando dos cálculos para acertar em cheio os resultados. Mas a sua atitude não soa, de modo algum, artificiosa; é orgânica, natural, a ponto de moldar a narrativa e daí extrair o seu filão ideológico. Isso porque o seu cinismo é produto histórico: seu comportamento justifica uma posição de classe concreta. Não fosse assim, não seria possível nivelar, na esfera simbólica, elementos distintos: a psicanálise, o fumo, o sono e a escrita, para ficar nos exemplos mais chamativos, são usados e descartados ao sabor dos caprichos de Zeno. Em resumo, constrói-se literariamente um mundo para o qual a existência do narrador se dá por meio de elementos negados que, no passo seguinte, são incorporados sob nova aparência, o que abre espaço para a estrutura desde o princípio calcada no falseamento. Este o seu método cínico. A existência de Zeno confunde-se com a estrutura experimental do romance, igualmente cínicas. Narrando episódios mais ou menos autônomos, que se assemelham a novelas, o romance admite um prefácio escrito pelo Dr. S., cuja atitude é também debochada e disparatada. Além disso, há o fechamento em forma de diário. Os saltos formais são como que amenizados pelo modo narrativo centralizador, que coloca como horizonte a naturalização do absurdo.

O romance de estrutura inconstante torna-se, ele próprio, concretização do cinismo encarnado por Zeno. Assim, a força centrípeta do narrador faz com que alguns traços interessantes do livro sejam propositalmente ofuscados. Iniciemos pela constatação de um sintoma dado desde o título do livro: a “consciência” de Zeno, exercício íntimo de autoanálise, é como que anunciada e mediada, de maneira contraintuitiva, pelo misterioso psicanalista Dr. S. A troca (ou melhor, a tutela) ocasional dos narradores não altera, contudo, o tom disparatado: Dr. S. parece tão mesquinho quanto o próprio paciente que julga curar, uma espécie de superego caduco. Talvez não esperássemos que um psicanalista afirmasse, com sinceridade desconcertante, publicar as

9. “Àquela época eu não sabia se amava ou odiava o fumo e o gosto do cigarro, bem como o estado a que a nicotina me arrastava. Quando compreendi que odiava tudo aquilo, a coisa foi pior.” (Svevo, s/d, p. 12).

10. Diz Zeno, no mesmo capítulo: “Mais tarde, a falta de dinheiro já não constituía obstáculo à satisfação de meu vício, mas bastavam as proibições para incitá-lo.” (Svevo, s/d, p. 11).

11. “Ontem tentei um abandono total [*massimo abbandono*]. A experiência terminou no sono mais profundo, e não obtive outro resultado senão um grande descanso [*grande ristoro*] e a curiosa sensação de haver visto alguma coisa importante durante o sono. Mas esqueci-me do que era, perdendo-a para sempre./ Graças ao lápis que hoje trago à mão, mantenho-me desperto.” (Svevo, s/d, p. 7).

memórias de seu paciente “por vingança”, torcendo para que ele “se aborreça”; não bastasse isso, o especialista se diz ainda “pronto a dividir com ele [Zeno] os direitos autorais desta publicação”, fazendo a salvaguarda de “que ele reinicie o tratamento”. Dr. S. alerta ainda a respeito das camadas simbólicas profundas suscitadas pela visível antipatia que Zeno dedica à psicanálise, mas cai na mesma armadilha um parágrafo depois. Ingenuidade ou desfaçatez? Ao que nos parece, a estranha estrutura de *A consciência de Zeno* é a prova cabal de que a linguagem se tornou cínica depois da Grande Guerra. Basta perceber que a ofensa gratuita do Dr. S., como sabemos, é retribuída por Zeno ao longo de todo o texto, mantendo a tonalidade enunciada desde o início. Temos, com isso, a transição entre narradores que são, a rigor, indistinguíveis: muda o ponto de vista, mas não muda a estrutura cínica do romance, tampouco o seu registro.

Saltemos, pois, para o final do livro:

Acabei com a psicanálise. Depois de havê-la praticado assiduamente durante seis meses inteiros, sinto-me pior do que a princípio. (...)

O doutor confia tanto nas minhas benditas confissões que não quer nem mesmo devolvê-las para que eu as reveja. Meu Deus! Ele só estudou medicina; por isso não sabe o que significa escrever em italiano para nós, que falamos (e não sabemos escrever) o dialeto. Uma confissão escrita é sempre mentirosa. Mentimos em cada palavra toscana que dizemos! (Svevo, s/d, p. 349-350)

A vertigem em que Zeno Cosini nos lança exige o apoio da tradição, a fim de evitar o abismo da imoralidade típica de sua conduta. Não por menos: a leitura comparativa cabe perfeitamente no horizonte de expectativa do romance. Este, aliás, o traço constitutivo da obra modernista, e que dá sentido à inovação formal.

Afora a estratégia narrativa, as possibilidades de comparação multiplicam-se, em parte para lidar com o estranhamento diante da novidade. Zeno Cosini já foi associado, entre outros, ao azarado *schlemiel*, arquétipo do trapalhão presente no humor judaico (Dego *apud* Svevo, 1993, p. 14-15), ou ainda ao pícaro espanhol e suas variantes (Vicente, 1962, p. 9-10). Do ponto de vista brasileiro, e guardadas as devidas proporções, a tentação maior talvez seja compará-lo a Brás Cubas ou ainda mais a Bento Santiago, o que é, decerto, um exagero, mas não um descabimento. Isso porque a volubilidade dos narradores machadianos nos aponta para direção contrária à de Zeno: qual seja, a de uma realidade histórica distinta do contexto triestino em que escreve Italo Svevo. Machado de Assis opera formalmente de modo mais profundo e negativo: temos aqui narradores gestados nos primórdios do sistema globalizado de acumulação primitiva, herdeiros da elite escravocrata brasileira, que acusa a peculiaridade da organização social fundada no favor, e que busca o seu quinhão no concerto das nações valendo-se do cinismo que pratica com tranquilidade inquietante. Trata-se do avesso da já falsa norma liberal — ou, se quisermos, o avesso do avesso —, o que lhe permite legitimar a atividade espúria de que participa, a escravidão (Schwarz, 2000). Zeno, ao contrário, representa a elite de uma cidade limítrofe da experiência europeia, Trieste — uma espécie de Babel moderna, “principal porto do Império Austro-Húngaro, cujas raízes culturais estavam, porém, na civilização italiana, berço da língua franca em que eslavos, vienenses e itálicos se entendiam e desentendiam” (Andrade, 2018, p. 140). São diferenças vultosas que apontam para a convergência em torno da experiência original de narradores excepcionais. Se Zeno Cosini, Brás Cubas e Bentinho não são afinal idênticos, há pelo menos uma semelhança: são narradores imunes à cópia.



Debochando do “estilo sério” (Moretti, 2009), próprio do grande romance burguês oitocentista, a falta de seriedade (Furst, 1968, p. 497) deste narrador ambíguo desde o nome — uma espécie de filósofo sem *logos*<sup>12</sup> —, não fosse o que é e não estivesse onde está, esvaziaria sua originalidade, marca indelével de *A consciência de Zeno*. É possível avançar ainda mais e dizer que, se assim fosse, o cinismo de Zeno Cosini soaria apenas a charlatanice barata, exaurindo qualquer pretensão maior do romance. Ao contrário disso, a qualidade da obra se expressa na força de seu narrador, capaz de pressionar a forma literária conforme sua posição de classe e discurso. Normaliza-se, com isso, e à vista de todos, o que antes era socialmente dissimulado.

Tanto é assim que na parte final do romance, intitulada “Psicanálise”, tem lugar a desagregação mais profunda do livro. Trata-se de um diário escrito ao longo de um ano quase completo, em plena guerra. Os saltos temporais, entrecortados por lapsos de memória, a obsessão pela cura e, como de praxe, a negação contumaz do processo terapêutico compõem a base das confissões finais de Zeno. Entre a abertura do diário, em 3 de maio de 1915, quando revela ter decidido livrar-se da psicanálise, ao passo que confessa a vida enfadonha (!) que leva na Trieste em estado de sítio, e o seu encerramento, em 24 de março de 1916, quando redige as últimas páginas a pedido do difamado Dr. S. — que lhe escreve da Suíça, para não perder a piada —, nosso narrador parece deslizar, com sutileza, do característico registro cínico e esrachado para a reflexão séria — ou melhor, que se toma por séria. Inicia-se então a última entrada do diário como manda o traje do complexado: reaparecem a obsessão pela psicanálise e a imagem da doença. Dessa vez, porém, Zeno alega, sem rodeios, estar curado; e o motivo é bem claro: “Foi o comércio que me curou, e quero que o Dr. S. o saiba” (Svevo, s/d, p. 377). Nos dois parágrafos seguintes, descreve com excitação as apostas e os cálculos que o fizeram lucrar com a guerra. A receita é simples: “*comperare*”. Em tempos de guerra, no entanto, são poucos os que podem comprar. Percebendo a escassez que se insinuava, Zeno Cosini age com faro liberal: “A minha ideia (...) era a de que o mundo chegaria a uma miséria tal que seria capaz de aceitar incenso como sucedâneo da resina” (Svevo, s/d, p. 377). A ilusão do sujeito soberano em sua potência máxima, dono de si e de seu destino, racional, frio e calculista; eis a revelação que afinal se impõe diante de seus olhos: “No momento em que embolsei o dinheiro, meu peito distendeu-se com a sensação da minha força e da minha saúde” (Svevo, s/d, p. 377).

Zeno transparece uma razão alienada tão bem engendrada que, apesar de embasbacar o leitor com sua desfaçatez, acaba por fazê-lo render-se ante a verdade desvelada. É o registro sério do cinismo que vem à baila. O efeito cômico e irônico de outrora se esvai para dar lugar ao pano de fundo trágico da Grande Guerra. O livro se encerra com uma previsão sombria e certa: o mundo se reduzirá à razão técnica desenvolvida pelos homens, que consumirá toda a vida do planeta numa “explosão enorme que ninguém ouvirá” (Svevo, s/d, p. 377). A metáfora perseguida pelo narrador-protagonista durante o livro todo, e que nunca se completara, finalmente vem à tona, mas pelo seu avesso: vida, doença e morte são palavras cujos sentidos se confundem, elementos de uma mesma equação cuja distinção torna-se impossível diante da barbárie da guerra. A vida é doença — uma doença irreparável, que “[n]ão admite tratamento” (Svevo, s/d, p. 377). A célebre máxima benjaminiana<sup>13</sup> faz eco à crença de Zeno, e com razão... não fosse Zeno Cosini quem é! Sem percebermos, nos deixamos mais uma vez enganar por uma reflexão que se quer séria, feita por quem na página anterior vangloriava-se, “*con grande orgoglio*” (Svevo, 1993, p. 484), de seu

12. A ambiguidade a que o nome Zeno remete vai dos filósofos gregos (Zenão de Eleia e Zenão de Cítio) ao vocábulo também grego *xenos*, cuja tradução mais recorrente indica algo estranho, estrangeiro. O sobrenome Cosini, por sua vez, significa “coisa nula, coisa nenhuma”. A respeito do assunto, ver Privitera, 2019.

13. “Do ponto de vista da morte, a função da vida é a produção do cadáver” (Benjamin, 2016, p. 325).

enriquecimento parasitário em função da miséria e horror promovidos pela guerra. Eis uma crise de má consciência cheia de implicações estético-ideológicas: ela é e não é crise. Fiquemos com uma frase lapidar do próprio Zeno Cosini: “*Ma non è questo, non è questo soltanto*” (Svevo, 1993, p. 486).

## A CALMA DA QUEDA OU A NOSTALGIA DO ABSOLUTO

*This criterion of totality has a very important consequence. It allows, it invites, if the mythology is an honest and serious one, disproof or falsification. A total system, a total explanation, falls down when and where a substantive exception, a really powerful counter-example, can be produced.*

—George Steiner, *Nostalgia for the absolute*

Tratando das duas acepções do conceito adorniano de “obra” — uma mais geral, que engloba inclusive a obra modernista, e outra no sentido restrito de obra orgânica ou “obra redonda” —, Peter Bürger, em sua *Teoria da vanguarda* (2008, p. 106-107), assinala que o ponto em comum do conceito é a busca pela unidade de sentido. Sem isso, não há obra. Bürger divide então a busca pela unidade de sentido em duas qualidades: a simbólica e a alegórica. A obra de arte de vanguarda (alegórica) não nega por negar a unidade; antes nega um tipo de unidade — justamente aquela da obra de arte orgânica (simbólica). Conforme o seu raciocínio, mesmo quando se advoga que as formas mais radicais de vanguarda (o dadaísmo, por exemplo) eliminam por completo a categoria da obra de arte, não se considera que tais artistas a encaram negativamente.

Se não é propriamente vanguardista, *A consciência de Zeno* participa da mesma atmosfera de crise. Mais ainda, contribui com a sua forma cínica para o descrédito da noção de obra de arte burguesa. Isso tudo, entretanto, pode soar distante para o leitor brasileiro. Caberia então a pergunta: em que medida a experiência modernista dos países centrais, certamente uma fonte para a vanguarda brasileira, ainda pode nos interessar, para além do saber meramente catalográfico?

Digamos que a forma literária avançada de *A consciência de Zeno* acusa, para nós, um mundo cifrado — pela língua, pela cultura e pelo contexto histórico específico — e um mundo de signos mais ou menos apreensíveis. A dualidade se justifica na medida em que a crise do romance deflagrada na década de 1920 possui pontos de contato com o espírito de nosso Modernismo. Mais ainda, o problema que viemos perseguindo — os efeitos ideológicos do narrador não confiável — encontra na tradição crítica brasileira um campo já experimentado em matéria de cinismo pelo menos desde o século XIX. Isso porque, no Brasil, a inorganicidade da cultura letrada, imposição histórica da elite, acaba por tornar-se orgânica uma vez que a precária formação do país passa pelo projeto de consolidação da cultura literária, objeto a princípio excêntrico e cujo domínio levou pelo menos um século. Em termos sintéticos, nosso Modernismo não parecia tanto uma tentativa de aproximação da instituição arte à práxis vital senão uma abertura utópica e redentora da formação social há um século anunciada, mas jamais concluída<sup>14</sup>.

No caso europeu, as formações social e cultural não são uma questão. Daí que a desfaçatez de Zeno Cosini seja sobretudo elemento de classe (da elite, é claro). Não por menos: o liberalismo

oitocentista, na iminência da Grande Guerra e da Revolução bolchevique, revela-se ultrapassado porque busca falsificar a história na medida em que o mundo se via na rota de colisão do imperialismo, sob a necessidade escatológica de expansão da mais-valia por meio da guerra. A retórica conciliadora da paz, própria do período anterior — embora valesse apenas para o território europeu, e não para as colônias —, havia chegado ao limite ao final do século XIX. A acumulação primitiva exigia novos rumos, e o belicismo passa à ordem do dia. Desenvolve-se, assim, a primeira corrida armamentista em escala mundial, um dos motivos para a invenção do conflito armado como *business*, fato inédito na história, e que apenas se agravará nos anos subsequentes<sup>15</sup>. O horizonte de expectativa que se anunciava era o de mudança completa, embora não se soubesse muito bem a sua natureza. Justifica-se, por um lado, o caráter viril e radical que liga o modernismo, de modo geral, e as vanguardas, em específico, ao espírito bélico de seu tempo (Eksteins, 1991); por outro, o romance aqui estudado assinala a transformação violenta arraigada na própria linguagem: depois da guerra como empresa capitalista, não há código possível senão o cínico.

Dito de outro modo, as variações cínicas vistas através da pena de Zeno Cosini afrontam o leitor e o colocam em posição difícil: as atitudes reprováveis constituem inegáveis avanços estéticos, originais à sua maneira. Contraditoriamente, elas servem como filtro crítico escrachado do pensamento ocidental. Assim sendo, o cinismo acusa o travamento da História segundo a óptica das culturas avançadas no período do entreguerras, para o que não há alternativa senão o comportamento inescrupuloso e imoral do protagonista. Isso, no entanto, a periferia do capitalismo já havia experimentado muito antes. Talvez por isso Zeno Cosini nos soe tão familiar...

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fábio de Souza. O último cigarro, o primeiro lápis: a vida como rascunho em *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo. *Literatura e Sociedade*, v. 23, n. 28, p. 139-162, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (orgs.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 20, p. 81-95, mar. 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.
- FURST, Lilian R. Italo Svevo's *La Coscienza Di Zeno* and Thomas Mann's *Der Zauberberg*. *Contemporary Literature*, vol. 9, n. 4, p. 492-506, 1968.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

14. Em formulação conhecida, Antonio Candido afirma uma atualidade inquietante do Modernismo brasileiro em relação às vanguardas europeias. O que o crítico nos indica é que, do ponto de vista histórico, o projeto de desprovincialização do Modernismo paulista adota sentido mais amplo, correspondente à incompatibilidade entre formação cultural e formação social do país. Daí a integração necessária entre culturas popular e erudita. Diz o crítico: "(...) no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles" (Candido, 2008, p. 128). A respeito do mesmo tópico, ver também Pedrosa e Mammi, 2015, p. 178-216.

15. "Não há dúvida de que a acumulação de armamento, que atingiu proporções temíveis nos últimos cinco anos anteriores a 1914, tornou a situação mais explosiva. Não há dúvida de que havia chegado o momento, ao menos no verão europeu de 1914, em que a máquina inflexível que mobilizava as forças da morte não poderia mais ser estocada" (Hobsbawm, 2011, p. 474).

- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética I*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- HOBBSBAWM, Eric J. *A era dos impérios, 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.
- MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI, Franco (org.). *O romance, v. 1: a cultura do romance*. São Paulo Cosac Naify, 2009, p. 823-863.
- PEDROSA, Mário; MAMMI, Lorenzo (org.). *Arte. Ensaios*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PRADO JR., Bento. *O único verso*. São Paulo: Clandestina, 2020.
- PRIVITERA, Daniela. La coscienza della crisi e la sintomatologia onomastica ne *La Coscienza di Zeno*. *Open Journal of Humanities*, n. 1, p. 87-96, 2019.
- SACCONE, Eduardo. Svevo, Zeno e la Psicanàlisi. *MLN*, vol. 85, n. 1, p. 67-82. 1970.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- STEINER, George. *Nostalgia for the Absolute*. Toronto: Canadian Broadcasting Corporation, 1974.
- SVEVO, Italo. *A consciência de Zeno*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- SVEVO, Italo. *La coscienza di Zeno*. Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, 1993.
- TRAVERSO, Enzo. *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*. Paris: La Découverte, 2016.
- VICENTE, Alonso Zamora. *Qué es la novela picaresca*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1962.

**DIMITRI TAKAMATSU ARANTES** é doutorando no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (DTLLC/USP), onde também obteve o título de mestre (2019). Possui graduação no curso de Letras (Português/Francês) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP). . Contato: dimitri.arantes@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/158648293233319>.