

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Andrea Quilian de Vargas

**O CONFLITO DA REPRESENTAÇÃO NAS NARRATIVAS DE LUIGI
PIRANDELLO: A (DES) HUMANIZAÇÃO DA ARTE**

Santa Maria, RS

2017

Andrea Quilian de Vargas

**O CONFLITO DA REPRESENTAÇÃO NAS NARRATIVAS DE LUIGI
PIRANDELLO: A (DES) HUMANIZAÇÃO DA ARTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Santa Maria, RS

2017

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

VARGAS, Andrea

O conflito da representação nas narrativas de Luigi Pirandello: a (des) humanização da arte / Andrea VARGAS.- 2017.

226 p.; 30 cm

Orientador: Rosani Umbach

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2017

1. Pirandello 2. Literatura Comparada 3. Representação 4. Desumanização I. Umbach, Rosani II. Título.

Andrea Quilian de Vargas

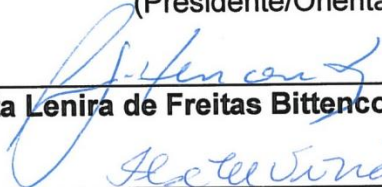
**O CONFLITO DA REPRESENTAÇÃO NAS NARRATIVAS DE LUIGI
PIRANDELLO: A (DES) HUMANIZAÇÃO DA ARTE**

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras, da
Universidade Federal de Santa
Maria (UFSM, RS), como requisito
parcial para obtenção do título de
Doutora em Letras.

Aprovado em 24 de novembro de 2017:



Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Dra. (UFRGS)



Ilse Maria da Rosa Vivian, Dra. (URI)



Anselmo Peres Alós, Dr. (UFSM)



Marcus De Martini, Dr. (UFSM)

**Santa Maria, RS
2017**

DEDICATÓRIA

Para Cesar e Vitor Hugo

AGRADECIMENTOS

À CAPES, à Universidade Federal de Santa Maria, às professoras Rosani Umbach e Roberta Colombi e, especialmente, a Cesar, meu querido companheiro.

RESUMO

O CONFLITO DA REPRESENTAÇÃO NAS NARRATIVAS DE LUIGI PIRANDELLO: A (DES) HUMANIZAÇÃO DA ARTE

AUTORA: Andrea Quilian de Vargas
ORIENTADORA: Rosani Úrsula Ketzner Umbach

Luigi Pirandello se destacou no universo da dramaturgia e da literatura italianas do final do século XIX e início do XX produzindo contos, poesias, romances, ensaios críticos, narrativas fantásticas e peças teatrais. Inserido no contexto da modernidade, vivenciou de forma dramática a desestabilização do indivíduo. No âmbito da dramaturgia, Pirandello recusava a ideia de que a personagem deveria “representar” o ser humano, sendo que as peças metateatrais são a concretização desse anseio de libertação da obrigatoriedade mimética buscada por ele. Partindo desse pressuposto, pretendemos investigar, neste trabalho, de que forma Pirandello abordou a inevitável e indesejada presença do homem nos seus contos e romances. Salientamos que a expressão “(des) humanização” não se relaciona à Desconstrução proposta por Derrida, mas ao conceito de “desumanização” de Ortega Y Gasset.

Palavras-chave: Pirandello. Literatura Comparada. Modernidade. Representação. Desumanização

ABSTRACT

THE CONFLICT OF THE REPRESENTATION IN THE NARRATIVES OF LUIGI PIRANDELLO: THE (DE) HUMANIZATION OF ART

AUTHOR: Andrea Quilian de Vargas
ADVISOR: Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Luigi Pirandello stood out in the dramaturgy field and Italian literature in the end of the XIX century and in the beginning of the XX one writing short stories, poetry, novels, critical essays, fantastic narratives and plays. He lived the turbulent context of the modernity consequently experiencing, in a dramatic way, the destabilization of the human being. In the context of dramaturgy, Pirandello refused the idea that the character should "represent" the human being. His metatheater plays materialize the desire of being free from the mandatory mimetic. Based on this assumption, we intend to discover how Pirandello approached the inevitable and undesirable presence of man in his short stories and novels. We emphasize that the expression "(de) humanization" is not related to the Deconstruction proposed by Derrida, but to the concept of "dehumanization" of Ortega Y Gasset.

Keywords: Pirandello. Comparative Literature. Modernity. Representation. Dehumanization

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	“ORA, SENHORES! SOU AQUELE POR QUEM ME TOMAM!” ..	21
3	PIRANDELLO E O VERISMO: UM VÍNCULO DESCONEXO	31
4	<i>L’UMORISMO</i> : O LADO AVESSO DA ARTE	51
4.1	<i>L’Umorismo</i> em <i>A excluída</i> : o homem vencido.....	60
4.2	<i>L’Umorismo</i> em <i>O falecido Mattia Pascal</i> : o homem duplicado.....	70
4.3	<i>L’Umorismo</i> em <i>Um, nenhum e cem mil</i> : o homem multiplicado	88
5	HOMEM MODERNO, HOMEM DEGENERADO	97
6	O HOMEM-MÁQUINA EM <i>CADERNOS DE SERAFINO GUBBIO</i> <i>OPERADOR</i>	121
7	BELUCCA, MOSCARDA E HENRIQUE IV: OS LOUCOS DE PIRANDELLO.....	139
8	O HOMEM DESUMANIZADO	155
9	HOMENS ESTRANHOS: A FANTASIA <i>UMORISTICA</i> DE PIRANDELLO.....	183
10	CONCLUSÃO	211
	REFERÊNCIAS	219

1 INTRODUÇÃO

Ao nos debruçarmos sobre o universo ficcional de Luigi Pirandello (1867-1936) com o propósito de estudá-lo de forma objetiva e coerente, somos absorvidos por uma singular e desconfortável sensação: a incompletude. As tentativas de delimitação das fronteiras, das perspectivas, dos olhares e do *corpus* da pesquisa vão se tornando, gradativamente, tarefas cada vez mais laboriosas, pois Pirandello crítico se insinua a Pirandello dramaturgo, que também tenta persuadir Pirandello narrador. Este, por sua vez, seduz Pirandello filósofo, que também desafia Pirandello novelista. Desta forma, mergulhados nesse mar de possibilidades investigativas e curiosos para conhecer cada um desses mil Pirandellos que também nos aliciam, despidoradamente, a cada nova leitura, sentimo-nos extasiados e, ao mesmo tempo, frustrados. A única certeza, que também não nos serve de consolo, é que a ideia da impossibilidade de conhecer o todo de qualquer coisa - seja um evento, uma pessoa, uma imagem ou um sentimento -, tão amplamente explorada por Pirandello, se aplica perfeita e integralmente ao estudo da sua obra.

Não há *um*, mas *cem mil* Pirandellos que, ao perceberem que estão sendo observados, nos devolvem o mesmo olhar, intensificado pela característica mirada perscrutadora daquele que olha. Ao tentarmos decifrá-lo, somos nós, enquanto seres humanos, os objetos de sua investigação, e, enquanto lemos, somos incapazes de permanecer imunes ao demônio da reflexão crítica que se apodera de nós com tamanha perspicácia que passamos a duvidar, sem qualquer pudor, de todas as certezas nas quais sempre acreditamos indiscutivelmente. Nessa espécie de jogo de gato e rato, em que às vezes o perseguimos, às vezes é ele, Pirandello, quem nos persegue, buscamos respostas para algumas indagações que, no decorrer de nosso trabalho, foram surgindo, ao mesmo tempo em que outras foram se transformando. Grande parcela desses questionamentos brotou das asserções do próprio autor:

É preciso esclarecer que a mim nunca satisfez representar uma figura de homem e mulher, por mais especial e característica, pelo simples gosto de representá-la; narrar um caso particular, alegre ou triste, só pelo gosto de narrá-lo; descrever uma paisagem pelo simples prazer de descrever. Há alguns autores, (e não são poucos) que têm esse prazer, e, satisfeitos, não procuram outro. São escritores de natureza mais propriamente histórica. Contudo, há outros que, além deste prazer, sentem uma necessidade espiritual mais profunda, pela qual não admitem apenas figuras, casos, paisagens que não se embeberam, por assim dizer, num determinado sentido de vida e, a partir deste, não adquiriram um valor universal. São

escritores de natureza mais propriamente filosófica. Eu tenho a desgraça de pertencer a estes últimos. Odeio a arte simbólica, na qual a arte perde cada movimento espontâneo para se transformar em máquina, alegoria; esforço vão e mal-entendido.¹ (Tradução nossa)

Partindo da peremptória assertiva de nosso autor, iniciamos nosso roteiro investigativo acerca de sua obra, sua visão de mundo e sua relação com esse universo que, segundo ele, é preciso enxergar com olhos duvidosos, da mesma forma que a arte, enquanto representação rasa de fatos, figuras e paisagens, deve ser desconstruída. Interessa-nos, desta forma, conhecer os artifícios, os meandros, as estratégias utilizadas por nosso autor para se desvencilhar dessa arte “simbólica” que tanto o perturba. Entende-se, pelo excerto, que “representar” a vida miúda, com seus casos banais e corriqueiros, não interesse a Pirandello. Assim como o homem, por mais especial que seja, também não o seduz artisticamente. Todavia, será mesmo possível escapar furtivamente do ser humano e da tentação de representá-lo? Não será ele, o homem, um habitante perpétuo das narrativas, mesmo que mascarado, travestido de personagem ou renegado pelo autor?

Nosso trabalho, mais voltado para a produção romanesca e contista do que para a dramaturgia de Pirandello, se justifica na medida em que pretendemos investigar a narrativa pirandelliana como uma espécie de autorreferencialidade que agrega autor e texto de forma que um seja o espelho do outro, mesmo que isso só seja percebido nas entrelinhas, nos espaços vazios. Ou, ainda, por intermédio das personagens que, ao observarem as demais criaturas sucumbirem diante de suas tentativas de sucesso, zombam de seus malogros. Essas personagens, dentre as quais citamos Lamberto Laudisi² (*Così è (si vi pare)*), funcionam como *alter-egos* do

¹PIRANDELLO, L. **Prefazione a sei personaggi in cerca d'autore**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/pira19_prefazione.htm. Acesso em: 28 out. 2017. “Ora bisogna sapere che a me non è mai bastato rappresentare una figura d'uomo o di donna, per quanto speciale e caratteristica, per il solo gusto di rappresentarla; narrare una particolare vicenda, gaja o triste, per il solo gusto di narrarla; descrivere un paesaggio per il solo gusto di descriverlo. Ci sono certi scrittori (e non pochi) che hanno questo gusto e, paghi, non cercano altro. Sono scrittori di natura più propriamente storica. Ma ve ne sono altri che, oltre questo gusto, sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolare senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale. Sono scrittori di natura più propriamente filosofica. Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi. Odo l'arte simbolica, in cui la rappresentazione perde ogni movimento spontaneo per diventare macchina, allegoria; sforzo vano e malinteso.”

² Lamberto Laudisi é uma das personagens de *Assim é (se lhe parece)*, peça encenada pela primeira vez em 1917, cujo tema central é a ignorância acerca da realidade e as incontáveis interpretações que alguém pode conferir a um determinado evento. Laudisi, personagem que não participa diretamente da ação, desempenha o papel fundamental de instigar as demais personagens a descobrir “a verdade”, para ele inexistente. A capacidade intelectual ou cerebral de Laudisi, que o

autor, elemento não autorizado a interferir diretamente na trama. Ao final de *Assim é (se lhe parece)*, após os moradores da pequena localidade constatarem que foram em vão as tentativas de desvendar o mistério da família do senhor Ponza, assim como foram inúteis os esforços de Laudisi em levar um pouco de lucidez àquela gente, ele finaliza zombeteiramente a questão: “Eis aí, senhores, como fala a verdade! (Lança ao redor um olhar de desafio e troça) Estão contentes? (Começa a rir) Ah, ah, ah, ah!”³

O caráter sarcástico, escarnecedor e indagador de Laudisi é o resultado ou o somatório de todas as demais características de Pirandello autor que, ao infiltrar-se disfarçadamente em seus enredos travestido de personagem, nada mais faz do que atormentar suas indefesas criaturas. Mas, na verdade, a quem nosso autor está enfrentando? A quem ele dirige seus mais agressivos discursos? Será ao homem que ele se nega a representar? Ou será a ele mesmo?

Para Arcangelo Leone De Castris, o problema central em Pirandello, levando em consideração os numerosos ensaios elaborados pela crítica, parece atrelado a uma interpretação do conjunto de sua obra que a limita a certa presunção filosófica, um fervor intelectual que obscurece ou dificulta qualquer apreciação que rompa com esse círculo vicioso interpretativo, cujos responsáveis são, em grande parte, Adriano Tilgher e Benedetto Croce. O primeiro elaborou uma interpretação da produção de Pirandello formatando-a dentro das fronteiras do pirandellismo, que consistia na oposição entre vida e forma. De acordo com Roberto Alonge, a influência da teoria de Tilgher sobre Pirandello foi surpreendente: o autor parece ter-se fixado em uma imagem de si mesmo dada pelo crítico, vendo nisso uma forma de aproximação com o grande público que, sob a influência dos postulados de Tilgher, não precisava se esforçar para compreender os “cerebralismos” de Pirandello.

Croce, em sentido mais negativo, atribuiu a nosso autor a posição de pseudofilósofo e classificou sua obra como “não-poesia”. Para Croce, o intelectualismo de Pirandello, ou sua postura fundamentalmente reflexiva, eram o oposto daquilo que, segundo ele, caracterizava a arte pura. Croce não tolerava a ideia de que pudesse nascer poesia de um “vão filosofar”. Não obstante as distintas maneiras de expressar suas opiniões a respeito da poética pirandelliana, tanto

leva a depreender com maior clareza a situação, se confunde com a voz do próprio autor que, de forma sutil, também se diverte com a insanidade de suas personagens.

³ PIRANDELLO, L. *Assim é (se lhe parece)*. Tradução de Sergio N. Melo. São Paulo: Tordesilhas, 2011, p. 174.

Tilgher quanto Croce privilegiaram e distinguiram, em nosso autor, a postura crítica e reflexiva que tão bem o caracteriza. Michael Rössner resolveu a contenda ao exaltar a natureza pós-filosófica da produção de Pirandello, isto é, para o escritor siciliano, os problemas filosóficos se tornaram problemas existenciais sobre os quais seria ineficaz tentar encontrar respostas, sendo possível somente vivenciar essas questões e sofrer por conta delas também no mundo da literatura.

Descendente do Verismo italiano, Luigi Pirandello se destacou no cenário da dramaturgia e da literatura italianas do final do século XIX e início do XX. No que se refere à representação, evidencia-se, especialmente em sua dramaturgia, uma aspiração que o diferencia de seus predecessores: enquanto as personagens veristas pretendiam ser cópias do real, apontando para um determinado modelo humano do qual acreditavam ser as intérpretes, as criações pirandellianas se configuram como construtos submetidos exclusivamente à linguagem. São seres ficcionais metateatrais e autorreflexivos que não aceitam ter outro rosto além do da ficção, configurando-se, dessa forma, na própria antítese ao Naturalismo. No âmbito da dramaturgia, a tarefa não nos parece tão trabalhosa, pois a própria personagem pirandelliana, enquanto projeção mental, ela mesma deseja emancipar-se do problemático e embaraçoso ser humano, postura que vai ao encontro dos anseios de seu autor. Em relação às narrativas, todavia, as aspirações não são assim tão convergentes, uma vez que, mesmo sob veementes protestos do autor, o “homem” está sempre lá, à espreita, esperando a oportunidade de adentrar o romance ou o conto.

O escopo desta pesquisa é, pois, desvendar de que forma nosso autor tratou a presença do homem em seus contos e romances.

No primeiro capítulo, “*Ora, senhores! Sou aquele por quem me tomam!*”, abordamos de forma bastante sucinta parte da trajetória de Luigi Pirandello, incluindo seu nascimento, a vida acadêmica, as primeiras paixões, o casamento, a família e, especialmente, os primeiros contatos com o mundo das Letras, procurando destacar, dentre esses elementos, aqueles que foram importantes para definir os rumos profissionais de nosso autor, como a conturbada convivência com a esposa.

A seguir, em *Pirandello e o Verismo: um vínculo desconexo*, buscamos as raízes da poética pirandelliana: o Verismo italiano, cujo fundador é Giovanni Verga. Nessa seção, além de apontar algumas características da narrativa verista, elaboramos algumas considerações sobre o “romance experimental” do francês

Émile Zola, obra que teria inspirado e definido a linha narrativa verista de Verga. Adiante, aproximamos a teoria do romance experimental de Zola a *Notas do subsolo*, do escritor russo Fiodor Dostoiévski, com o intuito de desarticular a referencialidade e questionar a possibilidade de representação nos moldes veristas em tempos de modernidade.

No capítulo intitulado *L'Umorismo: o lado avesso da arte*, apresentamos as ideias principais do mais conhecido e esclarecedor ensaio de Pirandello: *L'Umorismo* - texto-base para o entendimento da obra de nosso autor -, que nos acompanhará durante todo o percurso investigativo, configurando-se como a sustentação e o eixo segundo os quais nos debruçaremos durante nossas análises. Neste capítulo tentamos explicar um pouco melhor do que trata, qual o significado do termo e qual é a importância do *Umorismo* na poética de Pirandello. Como se configuram, na estrutura narrativa, o “advertimento do contrário”, a “reflexão crítica” acerca do fato e o “sentimento do contrário”, os três passos do *Umorismo* pirandelliano? Responder a esses questionamentos é o que buscamos nessa parte do trabalho.

Nos próximos três subcapítulos, trataremos das aproximações entre a teoria do *Umorismo* e alguns dos mais importantes romances de Pirandello: *A excluída*, *O falecido Mattia Pascal* e *Um, nenhum e cem mil*. Nosso objetivo é mostrar de que forma o *umorismo* interfere na maneira como Pirandello constrói suas personagens.

No capítulo *Modernidade: o homem em conflito*, lançamos nosso olhar sobre a produção artística de Pirandello como manifestação subjetiva inserida na conturbada modernidade dos primórdios do século XX, assim como apontamos algumas importantes rupturas efetuadas por ele em relação a seus mestres, sendo a publicação de *Il fu Mattia Pascal* um divisor de águas. A partir desse momento, Pirandello ultrapassa as barreiras do Verismo e toma consciência, definitivamente, que representar a vida “*così com'è*” é impraticável em tempos modernos.

Em *Cadernos de Serafino Gubbio operador*, Pirandello realiza uma crítica contundente ao cinema e à falsa imagem que a maquinaria moderna passou a captar, fixar, alterar e reproduzir. O olhar em perspectiva explorado nesse romance mostra a impossibilidade de representação da realidade por intermédio de uma imagem congelada que fixa um lugar e um momento delimitados. A ideia central expressa nos cadernos de Serafino é que há sempre algo além da imagem. Nosso objetivo com o capítulo intitulado *O homem-máquina em Cadernos de Serafino*

Gubbio operadoré verificar, na tessitura narrativa, de que forma Pirandello expõe sua desconfiança em relação àquilo que se vê, seja em uma foto, em uma tela de cinema ou em uma descrição literária, desconfiança esta deflagrada pela percepção da relatividade instaurada pela modernidade e sua maquinaria voraz. Além disso, o caráter reificador dos tempos modernos é abordado nesse capítulo.

Adiante, em *Belucca, Moscarda e Henrique IV: os loucos*, abordamos dois níveis interpretativos que coexistem nas obras que têm como protagonistas Belucca, Vitangelo Moscarda e Henrique IV: um relacionado ao drama burguês do final do século XIX e primórdios do XX, o qual compreende os conflitos individuais do homem moderno; outro que depreende a loucura como possibilidade de fuga dessa realidade desconcertante. Para analisarmos o caráter libertador da loucura em *O trem apitou, Um, nenhum e cem mil e Henrique IV*, partimos da noção do “louco” como “o conhecedor” das maiores verdades, ideia apresentada por Foucault em *História da loucura na idade clássica*. As referidas personagens optam por assumir a condição de louco ao perceberem que sua existência estava resumida a um perpétuo baile de máscaras, um jogo cênico que dava forma a uma vida alicerçada no característico vazio da enfadonha rotina burguesa.

Dando sequência ao nosso estudo, no capítulo *O homem desumanizado*, baseamo-nos nas asserções de Arcangelo Leone De Castris e de Jose Ortega Y Gasset para ratificar nossa ideia acerca do processo de desumanização da arte proposto por Pirandello. Segundo Leone De Castris, Pirandello utilizou-se de espaços abstratos, temporalidades indeterminadas e personagens problemáticas, fisicamente deformadas e moralmente degeneradas para concretizar seu desejo de escapar da exigência mimética. Além disso, nosso autor rompeu com a dinâmica psicológica tradicional, caracterizada pela coerência existencial das personagens, e lançou dúvidas acerca da noção de realidade que tanto agradava os leitores acostumados às narrativas naturalistas ou veristas.

Ademais, é nesse capítulo que intensificamos nossos questionamentos acerca da morte do indivíduo liberal e da gradativa desumanização da arte narrativa e dramática proposta, a nosso ver, por Pirandello. Personagens como o falecido Mattia Pascal, o operador Serafino Gubbio e o louco Vitangelo Moscarda são os exemplos dos quais partimos para tentar acompanhar o processo de desintegração do humano engendrado por Pirandello. Elaboramos, também, um breve comparativo entre o conceito realista de representação elaborado por Erich Auerbach e a ideia de

desumanização da arte proposta pelo espanhol José Ortega Y Gasset. No primeiro caso, a obra de arte deveria representar ações humanas, tendo o homem como centro. No segundo, ocorre um giro antropocêntrico ao contrário, ou seja, o homem perde sua centralidade na narrativa. Desumanização, no sentido atribuído por Ortega Y Gasset, significa antirrepresentação. Dessa forma, podemos depreender que as personagens autorreflexivas de Pirandello, aquelas que não pretendem ser cópias do real, mas ter vida própria enquanto ideias, como construtos linguísticos sem referenciais humanos, dialogam amplamente com a concepção de arte “desumanizada” do crítico espanhol. Além desse viés interpretativo, ainda consideramos o termo “desumanização” sob outra perspectiva: a perda da autonomia do homem.

Homens estranhos: a fantasia umorística de Pirandello é o capítulo final deste trabalho e também o mais extenso. Nesse ponto da pesquisa, chegamos a um estágio em que não nos ocorre mais a representação da vida como ela é, processo que foi sendo desconstruído por Pirandello desde *L'esclusa*, seu primeiro romanceverista, passando por *Il fu Mattia Pascal*, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, *Uno, nessuno e centomila*, *Sei personaggi in cerca d'autore* e todas as demais peças metaficcionalis. As inverossimilhanças e o conteúdo fantástico de alguns contos citados nessa seção nos remetem a um Pirandello espiritualizado que manteve fortes laços com as histórias ouvidas na infância, repletas de seres mitológicos e superstições de sua atrasada Sicília. No entanto, a essas pueris memórias, Pirandello uniu a reflexão humorística no seu sentido mais humanitário, com o intuito de alertar para as desgraças da vida que, sem dó nem piedade, chicoteiam o ser humano. Desse modo, as inverossimilhanças e o teor fantástico, em alguns de seus contos, nada mais são do que a exacerbação, na arte, da loucura da vida. É por intermédio de personagens fantásticas e de narrativas inverossímeis que nosso autor representa o mundo, para ele completamente absurdo. Tendo em vista os raros estudos sobre Pirandello escritor de contos fantásticos, estendemos nossas reflexões, nesse momento da pesquisa, por considerarmos que esse é um campo bastante rico e pouco explorado, tendo em mente, também, que a narrativa fantástica flertou com nosso autor durante toda a sua carreira.

Sobre a abrangência das análises sobre Pirandello no Brasil, podemos citar alguns trabalhos, entre dissertações e teses, que comprovam que os estudos se concentram, de forma majoritária, na região sudeste. Dentre esses estudos citamos:

“Pirandello e a máscara animal”, de Francisco José Saraiva Degani (tese USP- 2014); “O mal de viver na poesia de Luigi Pirandello”, de Valmir Luis Saldanha da Silva (dissertação UNESP- 2016); “A dramaturgia do último Pirandello: um teatro para Marta Abba”, de Martha de Mello Ribeiro (tese USP- 2008); “Luigi Pirandello, da escrita narrativa à escrita dramática”, de Julio Cesar Viana Saraiva (dissertação UFMG – 2010); “Pirandello novellaro: da forma à dissolução”, de Francisco José Saraiva Degani (dissertação USP- 2008); “Humor, horror e cidade: comédia pirandelliana e contemporaneidade”, de Pedro Carvalho Murad (tese UFRJ – 2011); “Crises do cotidiano em Machado de Assis e Luigi Pirandello: um estudo comparativo”, de Terezinha Marta de Paula Peres (tese UFRN-2015); “Luigi Pirandello: conflitos e tensões em *Um, nenhum e cem mim*”, de Terezinha Marta de Paula Peres (dissertação UFC-2011); “Pirandello e a experiência com a modernidade em *Um, nenhum e cem mil*”, de Rafael Ridolfi (dissertação USP- 2012); “Ou de um ou de qualquer um: aproximações do teatro de Luigi Pirandello para a representação e para a leitura”, de Juliana Yukiko Akisawa da Silva (dissertação USP-2017); “Fragmentação e ruptura: formas de duplicação em *I giganti della montagna* de Luigi Pirandello”, de Erica Aparecida Salatini (dissertação USP- 2007); “No limiar do abismo: modernidade e declínio da subjetividade na narrativa de Luigi Pirandello”, de Daniela Piantola (dissertação USP – 2007); “O jogo dos papéis: um estudo sobre a personagem dramática em *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello”, de Sinesio da Silva Bina (dissertação UFMG-2007); “Quaderni di Serafino Gubbio operatore: o mundo mecanizado e o cinema em Pirandello”, de Aislan Camargo Macieira (dissertação USP- 2008); “Dois cisnes à procura de um personagem: uma leitura pirandelliana do filme *Cisne Negro*”, de Carlos Felipe da Silva Santos (dissertação UNESP- 2014); “Análise descritiva das traduções brasileiras de *Vestire gli ignudi* de Luigi Pirandello”, de Karen Kremer (dissertação UFSC- 2012); “Encontro e confronto do (in)visível na tradução do romance *Il fu Mattia Pascal* de Pirandello”, de Joseani Terezinha Frainer Pasqualini (dissertação UFSC- 2005); “Luigi Pirandello e Jorge Andrade entre o texto e a cena: a metateatralidade como espelho de nossa formação estético-cultural moderna”, de Berilo Luigi Deiró Nosella (tese UNIRIO- 2011); “Pirandello e as inquietações de uma época em *Il fu Mattia Pascal*: da imprensa do intelectual, da literatura popular e da crise dos Novecentos”, de Mariana Burin (dissertação USP-2016).

Imaginemos este trabalho, então, como um infinito hipertexto, onde cada um dos capítulos é uma janela aberta, ainda repleta de lacunas, espaços vazios, idéias inconclusas, questionamentos persistentes e raríssimas respostas. Mas, iniciemos a caminhada...

2 “ORA, SENHORES! SOU AQUELE POR QUEM ME TOMAM!”

Luigi Pirandello, o segundo dos seis filhos de Stefano e Caterina, nasce no Caos, uma pequena aldeia próxima a Girgenti (Agrigento, a partir de 1927), na noitudo dia 28 de junho de 1867. Autodenominado “filho do caos”, Pirandello recebe em casa, do preceptor Fasùlo (*Don Pinzone*, como era chamado), as instruções elementares.

Em 1878, por vontade do pai, nosso autor ingressa na *Regia Scuola Tecnica di Girgenti*. Todavia, mais do que pelas noções elementares recebidas e a erudição do maestro *Don Pinzone* (citado em algumas obras de Pirandello, incluindo *O falecido Mattia Pascal*), o jovem Luigi era apaixonado pelas fábulas e histórias um pouco mágicas, um pouco populares, que ouvia da velha Maria Stella, que o introduziu naquele mundo de lendas e superstições que, mais tarde, passeariam por toda sua obra, com especial vigor nas narrativas fantásticas. Na casa dos Pirandello, o humanismo não era considerado uma necessidade, sendo que havia, para leitura, somente uma Bíblia, alguma obra de Walter Scott e os romances de Guerrazzi, caros ao coração garibaldino de Don Stefano. Nada mais. (NARDELLI, 1986, p. 35, tradução nossa). Por esse motivo, o jovem Pirandello precisou trilhar sozinho os caminhos do conhecimento.

Aos doze anos, escreveu sua primeira tragédia, infelizmente perdida. No ano de 1879, em meio a dificuldades financeiras, a família de Stefano Pirandello se transfere para Porto Empedocle.

Em Palermo, com apenas quinze anos, apaixonou-se por uma moça quatro anos mais velha do que ele. Desse amor impossível não poderia brotar nada além de poesia: *Mal Giocondo*, publicada em 1889, uma coletânea de poemas que já trazia, em germe, um angustiado interesse, por parte do autor, em compreender os mecanismos da vida. Na referida coletânea, surge um Pirandello que entra definitivamente no mundo, que tenta entender as coisas a sua volta sem idealizá-las, que descobre a loucura dos bêbados, clérigos, mendigos, soldados, cocheiros, amantes, homens e mulheres, loucura essa que será contada em toda sua obra e vivida pelo próprio Pirandello de maneira trágica.

A relevância dessa coletânea reside no fato de que ela contém os embriões do estilo pirandelliano: o desajuste, a inquietação, as incertezas, o desgosto diante da vida, como declara Giuseppe Bonghi:⁴

O fundo da poesia é Roma, cujo contato faz vacilarem muitos de seus ideais: fora do ambiente tradicionalmente conservador e tendencialmente estático, sob o plano moral, de sua infância siciliana, se fragmentam valores fundamentais e nasce a rebelião e a vontade de denunciar aquela sociedade corrompida, velha nas suas estruturas e incerta também nos jovens [...] E entre as velhas cartas queimadas há todo um mundo descrito na primeira seção, *Romanzes*, do qual reproduziremos a V por inteiro, porque nela enxergamos, através de uma certa tomada de consciência sobre a realidade e de si mesmo, o desenvolvimento mesmo de sua poética e de sua visão da vida, até aquela loucura do personagem que promete ser doce e se torna o último refúgio do indivíduo.(Tradução nossa).

O poema *Romanzi*, citado por Bonghi, é uma homenagem desiludida ao país perfeito que só existia no imaginário do jovem siciliano: “Era follia, follia certo; ma dolce”.⁵O mundo sonhado, como bem resume o último verso, “era loucura, loucura sim, mas doce”. A consciência de Pirandello sobre a vida e suas contradições começava a se delinear, ao mesmo tempo em que o pessimismo pirandelliano sobre o mundo já estava germinando nesse período. Sobre *Mal Giocondo*, assim escreve Pirandello:⁶

O meu primeiro livro foi uma coletânea de versos, *Mal Giocondo*, publicado antes da minha partida para a Alemanha. Faço essa observação porque quiseram dizer que o meu Humorismo foi originado na minha estada na Alemanha; e não é verdade: naquela primeira coletânea de versos, mais da metade são do mais puro humorismo, e eu então não sabia nem mesmo o que fosse o Humorismo. (Tradução nossa).

⁴BONGHI, G. Biografia di Luigi Pirandello. In **Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi**. Disponível em:http://www.classicitaliani.it/bonghiG/bonghi_bio_Pirandello.htm. Acesso em 19 out. 2017. “Lo sfondo delle poesie è Roma, al cui contatto vacillano molti suoi ideali: fuori dall’ambiente, tradizionalmente conservativo e tendenzialmente statico, sul piano morale, della sua infanzia siciliana, si sfaldano fondamentali valori, e nasce la ribellione e la volontà di dire il disgusto di quella società corrotta, vecchia nelle sue strutture e incerta anche nelle forze giovani [...] E fra le vecchie carte bruciate c’è tutto un mondo che viene descritto proprio nella prima sezione, *Romanzi*, di cui riproduciamo la -V- per intero, perché vi intravediamo, attraverso una certa presa di coscienza della realtà e di se stesso, lo sviluppo stesso della sua poetica e della suavisione della vita, fino a quella follia del personaggio che si preannuncia dolce e già diventa l’ultimo rifugio dell’individuo.” (Tradução nossa).

⁵ Ibid. “Era loucura, loucura certo, mas doce.” (tradução nossa).

⁶PIRANDELLO, L. Frammenti autobiografici. In. **Luigi Pirandello, Saggi, Poesie, Scritti vari**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1960. Disponível em http://www.classicitaliani.it/pirandel/fragmenti_autobiografici.htm. Acesso em: 19 out. 2017. “Il mio primo libro fu una raccolta di versi, *Mal giocondo*, pubblicato prima della mia partenza per la Germania. Lo noto perché han voluto dire che il mio umorismo è provenuto dal mio soggiorno in Germania; e non è vero: in quella prima raccolta di versi più della metà sono del più schietto umorismo, e allora io non sapevo neppure che cosa fosse l’umorismo.”

Importante destacar, nessa nota de Pirandello, que o “humorismo”, sua mais profunda reflexão acerca da arte e da vida, já estava presente em seus textos mais incipientes, sendo proveniente de sua experiência na Itália. Em outras palavras, o mal-estar existencial do jovem siciliano teve origens em sua terra natal, e não em função de sua ida para Bonn. Leone de Castris, em *Storia di Pirandello*⁷, afirma que a formação cultural de Pirandello, quando jovem, não propiciava uma relação profunda com a poética e o gosto literário de seu tempo. Todavia, a partir da solidão provinciana, carregada de experiências e reflexões, brotou uma progressiva queda dos mitos e crenças. As tantas experiências dolorosas⁸ vividas na infância e na adolescência são a base para toda a obra de nosso autor. Foi o ambiente familiar e seu círculo de convivência que revelaram, ao sensível Luigi, o engodo de uma sociedade de aparências e mentiras que contrastava com os ideais de verdade e generosidade nos quais ele acreditava. A doce idealização rivalizava com o áspero cotidiano.

Quando jovem, Pirandello não respirava uma atmosfera cultural e literária de onde fosse possível extrair modelos e estímulos. É o ato reflexivo constante, característico de seu temperamento, a disposição em buscar significados para as próprias experiências e a vontade de testemunhar a miséria social e cultural da província siciliana que o impeliram a escrever. Da solidão e da vontade de comunicação, e não de uma consciência literária, portanto, é que nasce Pirandello escritor, experimentando, inconscientemente, novas formas de expressão, sem aderir a nenhuma estrutura textual consagrada.

Antes disso, ainda em Palermo, o jovem frequentou ginásio, terminando os estudos em 1885. No ano anterior, com apenas dezessete anos, havia publicado sua primeira novela, *Capannetta*, na *Gazzetta Del Popolo della domenica*, seguindo os moldes da típica narrativa verista, caracterizada pela representação de pessoas humildes em um ambiente campesino, com explícita referência a uma importante novela de Verga, *Jeli il pastore*. Foi em Palermo que Pirandello viveu a primeira etapa importante de sua vida: estudava, lia muito e frequentava assiduamente o teatro. Ainda na mesma cidade, o jovem siciliano fica noivo da prima Lina, no mesmo período em que descobre um segredo relacionamento amoroso do pai com uma ex-

⁷LEONE DE CASTRIS, A. **Storia di Pirandello**. Bari: Laterza, 1971, p. 29-30, tradução nossa.

⁸Referência aos amores impossíveis, à traição do pai e o perdão da mãe, à decepção com a Igreja e à descrença no Evangelho.

namorada, motivo que o levou a detestar Stefano Pirandello e estreitar ainda mais os laços com a mãe, a quem Pirandello faz uma emocionante homenagem em *Conversas com personagens*, novela publicada em 1915. O episódio também motivou a escritura de *La ragione degli altri*, peça em três atos escrita em 1895. O casamento com Lina foi adiado e Pirandello se inscreveu na faculdade de Leis e Letras, onde iniciou suas relações com alguns seguidores do Fascismo.

O ateneu palermitano, sobretudo a faculdade de leis, é o centro, naquele ano, do vasto movimento que, mais tarde, se materializará nos fascistas sicilianos; Pirandello, mesmo que não participe ativamente desse clima fervoroso, mantém uma relação de amizade com os maiores idealizadores do movimento, Enrico La Loggia, Giuseppe De Felice Giuffrida e Francesco De Luca.⁹ (Tradução nossa).

No final de 1887, nosso autor partiu para Roma para frequentar a *Università della Sapienza*, onde se inscreveu para cursar o segundo ano da Faculdade de Letras. É lá, vivendo na casa do tio Rocco, irmão de dona Caterina, que Pirandello sofre uma das maiores desilusões de sua vida. Sendo ele filho de um garibaldino¹⁰ e neto de um mártir da Independência, os problemas da pátria eram pessoalmente seus também. Por essa razão, foi um choque para Pirandello presenciar a bancarrota do patriotismo em uma Roma contaminada pela dominação dos bancos sobre os políticos, naquele momento distanciados dos honrosos valores coletivos da soberania italiana. Pelo contrário, o Parlamento fora corrompido por interesses eleitoreiros. O orgulho nacional, destarte, deu lugar à raiva e à vergonha. Em *Os velhos e os moços*, publicado em 1913, Pirandello relata a decadência de sua geração e, de forma mais aguda, de toda a Itália que assistiu ao fim dos ideais do Ressurgimento.

O próprio tio Rocco, antes um idealista, vacilava, deixando-se levar por uma vida vazia de ideais, em uma casa desordenada onde não havia sossego para estudar. Onde estava a sobriedade e o sentimento cívico que, por longos anos, sustentaram a família Pirandello? Ali, naquela casa, não era mais possível encontrá-

⁹BONGHI, G. Biografia di Luigi Pirandello. In **Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/bonghiG/bonghi_bio_Pirandello.htm. Acesso em: 19 out. 2017. “L’ateneo palermitano, soprattutto la facoltà di legge, è il centro in questi anni del vasto movimento che più tardi sfocerà nei Fasci siciliani; Pirandello, pur se non partecipa attivamente a questo fervido clima, è in rapporti di amicizia con i maggiori ideologi del movimento, Enrico La Loggia, Giuseppe De Felice Giuffrida e Francesco De Luca.”

¹⁰ Os Garibaldinos eram soldados voluntários que acompanhavam Giuseppe Garibaldi nas lutas pela unificação da Itália (o *Risorgimento*), naquele momento dividida em pequenos territórios submetidos a potências estrangeiras.

los. Pirandello, um eterno viajante, partiu, desta vez, para terminar os estudos em Bonn.

A ida para a Alemanha se deu em função de um desentendimento entre ele e um de seus mestres. Aconselhado pelo professor de filologia Ernesto Monaci, transferiu-se para a universidade de Bonn. Lá conheceu Jenny, por quem se apaixonou, apesar do compromisso com Lina. A amargura por esse amor não vivido, o único verdadeiro de sua juventude, acompanhou Pirandello para sempre. Foi para ela que ele escreveu seu segundo volume de poesias, *Pasqua di Gea*. Cabe salientar que não se tratava de uma coletânea de textos amorosos, mas uma sincera homenagem a sua terra. Nessa obra, aparentemente de pouco valor estético, o conteúdo tem precedência sobre a forma. Uma leitura atenta mostra que *Pasqua di Gea* parece antecipar temáticas futuras e caras a Pirandello, como as relações entre o *Eu* subjetivo e os outros e a visão humorística sobre os fatos.

Algum tempo depois, Pirandello recebeu uma carta solicitando seu retorno a Palermo, o mais breve possível. Pressentia que as notícias não seriam boas. Ao reencontrar a noiva, foi recebido com um abraço excessivamente caloroso. Durante a conversa, o jovem percebe uma modificação nas maneiras da moça. Antes recatada e até um tanto pudica, Lina apresentava um quadro estranho que oscilava entre a excitação e a demência. Preocupado em honrar a palavra, Pirandello pede que dona Caterina e a mãe de sua noiva cuidem dela. Assim, retornou a Bonn para concluir os estudos, enquanto Lina recuperava a saúde, pelo menos parcialmente, pois já apresentava sinais de uma grave doença nervosa. A dedicatória a Jenny, em *Pasqua di Gea*, irritou-a profundamente, fato que provocou um intenso distanciamento entre ambos. O término do noivado, um alívio para Pirandello, veio a seguir.

Em 1891, depois de laureado com a tese *Suoni e sviluppi di suono della parlata di Girgenti*, retorna à Itália e fixa residência, em Roma, novamente na casa do tio Rocco. É lá que o recém laureado estreita relações com um grupo de escritores e jornalistas, entre eles Luigi Capuana (1839-1915),¹¹ que o incentiva a adentrar o mundo da narrativa, ao mesmo tempo em que o aproxima das ciências exotéricas. Nesse período, o contraste entre a cientificidade e os sentimentos confunde o jovem Pirandello, cercado de dúvidas sobre a vida.

¹¹ Luigi Capuana foi um escritor, crítico literário, jornalista e um dos maiores teóricos do Verismo, vertente italiana do Naturalismo de Zola.

Em 1892, depois de ter escrito somente versos e dramas, Pirandello publica suas primeiras novelas (*La ricca* e *Creditor galante*) e começa a compor seu primeiro romance: *L'esclusa*. Ao final de 1893, por intermédio dos pais, conhece Maria Antonietta Portulano. Casam-se no ano seguinte, apesar da desaprovação do pai da moça, sujeito extremamente ciumento. Para que possamos entender a relação de Pirandello com a loucura das pessoas que o cercavam, cabe esclarecer a intensidade do ciúme do senhor Portulano, pai de Maria Antonietta: a esposa havia morrido em função de complicações no parto, pois o marido recusou-se a chamar um médico para atendê-la. A morte da mulher o atormentou pelo resto da vida, não o impedindo, todavia, de trancar a filha em um convento para isolá-la do mundo.

O noivado durou 60 horas, exatamente: Pirandello visitou Antonietta durante 30 dias, por um período de duas horas, na companhia de sua mãe e do sogro. Os dois jovens, que se conheciam somente pelo nome, casaram-se em janeiro de 1894 e se transferiram para Roma. Pouco a pouco, Pirandello foi introduzindo a esposa em seu círculo de amigos, formado, basicamente, pelos companheiros de Capuana. Foi um período produtivo, em que nasceram romances, novelas, versos e algumas comédias. As poesias eram publicadas na revista *La vita italiana* e as notas críticas na *Nuova Antologia*.

Os irmãos Orvieto fundaram a revista *Il Marzocco*, em Firenze, em 1896, e convidaram Pirandello a colaborar. Entretanto, era de conhecimento de todos que Firenze era a cidade que mais aclamava Gabriele D'Annunzio (1863-1938),¹² escritor reconhecido em toda a Itália naquele momento. Negando-se a escrever em favor de D'Annunzio, Pirandello recusa o convite sob a alegação de que necessitava de total liberdade para redigir seus textos. A partir daí, escreveu inúmeras críticas ferrenhas contra a estética danunzziana, tão cara aos italianos que idolatravam as excentricidades do dândi de Pescara. Pirandello exaltava, em contrapartida, a potência realista de Verga. Tal postura em relação a D'Annunzio levou-o a uma espécie de exílio editorial, pois, durante seis anos, nenhum texto seu foi publicado. A libertação ocorreu quando *La morsa*, sua primeira comédia, foi apresentada a Capuana, que mostrou o texto a Eduardo Boutet, um reconhecido jornalista, professor e empresário teatral napolitano. Boutet, vendo qualidade na obra de Pirandello, dispôs-se a falar com Flavio Andò, um ator siciliano que estava partindo

¹² Gabriele D'Annunzio foi um escritor, poeta, dramaturgo, político, militar e jornalista italiano, símbolo do decadentismo e célebre figura da primeira Grande Guerra (1914-1918).

para uma turnê na Rússia. Ficou acertado que, quando retornasse, encenaria a comédia de Pirandello. Infelizmente, por problemas com a atriz principal, Andò desistiu do trabalho, fato que irritou sobremaneira o jovem Pirandello.

Capuana, então, decidiu impulsionar a vida profissional de Pirandello. Publicou um impetuoso artigo, o qual repercutiu positivamente, levando à publicação muitos textos do amigo. A vida seguia tranquila, finalmente, e o primeiro filho nasceu em seguida. Com o passar do tempo, entretanto, a esposa de Pirandello, já com três crianças, começa a apresentar os sintomas de um distúrbio nervoso, caracterizado, especialmente, pelo ciúme exagerado do marido. Configurava-se, aos olhos de Pirandello, a repetição da loucura do sogro, mas em escalas infinitamente superiores. Por um longo período, Antonietta não caminhou, vivendo em estado quase vegetativo. A doença, obviamente, desestruturou completamente a família de Pirandello.

Além disso, uma inundação da mina de enxofre do pai provocou um forte abalo financeiro na família e obrigou o escritor siciliano a trabalhar incessantemente. Foi nesse período que Pirandello pensou em suicídio. Ele, que até então trabalhava de graça, foi obrigado a cobrar por seus escritos. Inicia, neste mesmo período, a docência no Instituto Superior Feminino do Magistério. A revista *Nuova Antologia*, cujo redator era Giovanni Cena, um conhecido de Pirandello, pede a ele um romance. O audacioso siciliano, então, vende um livro que ainda não havia escrito. A dor provocava um forte desejo de vencer. O título já sabia, pois tinha lido, em um jornal, uma história verdadeiramente bizarra: um homem tinha sido considerado morto pela família, mesmo estando vivo. A ideia era essa, mas o romance não existia. De acordo com Giuseppe Bonghi, é desse modo que nasce *Il fu Mattia Pascal*:

O fato é que, nesta triste situação, velando a mulher doente, nasce um romance que contém numerosos elementos autobiográficos esparsos, seja na história ou na caracterização dos personagens: *O falecido Mattia Pascal*, publicado nos fascículos de abril, maio e junho de 1904, e depois em volume: é o seu primeiro verdadeiro sucesso, não somente na Itália, mas também no exterior, caso singular para um autor italiano. Em 1910, com poucas variações, é publicado em uma segunda edição na “Biblioteca amena”, de Treves, e em 1918 em uma terceira edição com muitas variações; em 1921 temos a edição quase definitiva pela editora Bemporad, de Firenze (depois de ter deixado a editora Treves): é essa quarta edição, que lemos hoje, enriquecida com algumas variações e, sobretudo, com o

apêndice *Avvertência sobre os escrúpulos da fantasia*, que acompanhará todas as edições sucessivas.¹³ (Tradução nossa).

Il fu Mattia Pascal impõe-se à crítica e aos leitores por seu recorte antinaturalista e assinala, definitivamente, a existência de Pirandello como escritor reconhecido na Itália e também fora dela. O sucesso da narrativa que contava a história de um morto/vivo representou a liberdade para Pirandello. Podia, finalmente, viver de sua arte. A esposa voltou a andar, trazendo um pouco de felicidade à família. Tudo caminhava bem, até que Antonietta, que jamais leu nenhum dos escritos do marido, começou a demonstrar ciúme até mesmo de suas publicações e do reconhecimento alcançado por Pirandello. Os dias de alegria, destarte, terminaram, pois a arte do marido se transformou na maior inimiga de dona Antonietta.

Na escola onde lecionava, Pirandello era admirado por todos, especialmente pelas colegas e alunas, emantinha uma conduta irrepreensível. Entretanto, Antonietta o via de uma forma distinta: para ela, ele era outro. O relativismo, tão explorado por nosso autor, foi vivido por ele, de fato, dentro da própria casa. Por intermédio da loucura da esposa, o escritor exercitou sua humanidade da maneira mais sincera: sentia muita pena daquela mulher, pois enxergava o que estava por trás da atitude sempre agressiva e desconfiada. A postura de Pirandello diante do abalo mental de Antonietta, portanto, está intimamente relacionada à sua mais importante teoria: *L'Umorismo*, a atitude reflexiva diante daquilo que parece. Em 1907 Pirandello começa a publicar uma série de estudos sobre o tema, os quais foram reunidos, em 1908, em um único volume. Segundo Giorgio Patrizi, *L'umorismo* nasce por circunstâncias ocasionais: Pirandello candidatou-se a uma vaga como professor ordinário no *Istituto di Magistero Femminile di Roma* onde, desde 1897, ensinava

¹³BONGHI, G. Biografia di Luigi Pirandello. In **Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/bonghiG/bonghi_bio_Pirandello.htm. Acesso em 19 out. 2017. “Sta di fatto che, in questa triste situazione, vegliando la moglie malata, nasce un romanzo che contiene numerosi spunti autobiografici sparsi sia nelle vicende che nella caratterizzazione dei personaggi, *Il fu Mattia Pascal*, che viene pubblicato nei fascicoli di aprile, maggio e giugno del 1904 e poi in volume: è il suo primo vero successo non solo in Italia ma anche all'estero, caso singolare per un autore italiano. Nel 1910 con poche varianti viene pubblicato in una seconda edizione nella collana “Biblioteca amena” da Treves e nel 1918 in una terza edizione con numerose varianti; nel 1921 abbiamo l'edizione praticamente definitiva con la casa editrice Bemporad di Firenze (dopo aver lasciato la Treves): è in questa quarta edizione, che lo leggiamo oggi, arricchita da qualche variante e soprattutto dall'appendice *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, che accompagnerà sempre le successive edizioni.”

estilística. Aconselhado pelo amigo Giovanni Cesareo (1860-1937),¹⁴ professor na Universidade de Palermo, o escritor decide preparar dois volumes de ensaios (*L'umorismo e Arte e Scienza*) que valessem como títulos acadêmicos, na ocasião não abundantes em sua produção. Nesses ensaios, Pirandello colocou sob o plano teórico discussões estéticas, linguísticas e a relação da arte com a ciência. A base das discussões em *Arte e Scienza* era a polêmica antipositivista e anticrociana que o acompanharão durante toda sua carreira.

Conviver com a loucura da esposa foi a mais eficiente oficina criativa para Luigi Pirandello. Tentar compreender os mecanismos que desencadeavam as crises, lidar com as investidas agressivas, com o ciúme da mãe em relação à própria filha, Lietta, suportar um casamento sem afeto e uma vida, realmente, infernal, exacerbaram o espírito observador e reflexivo de nosso autor. Usando outras palavras, a loucura foi a maior fonte de inspiração de Pirandello, o qual acreditava que o homem raciocina melhor quando sofre.

Nosso autor conviveu com a loucura da esposa, com o amor platônico pela jovem atriz Marta Abba, sua musa, com o ciúme da filha Lietta e sua tentativa de suicídio e com uma tristeza que o acompanhou, até o fim, pela vida que não viveu. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* é publicado em 1915 e *Uno, nessuno e centomila* em 1926, após dez anos de trabalho. A partir de 1916, ganha força a verdadeira fase teatral pirandelliana, com *Pensaci, Giacomino e Liolà*. Mas é 1921 o mais importante ano para Pirandello: em 10 de maio, no teatro Valle di Roma, é encenada *Sei Personaggi in cerca d'autore*.

Ao final do segundo ato, os aplausos parecem assegurar o sucesso pleno, se não excitante. As chamadas em cena, no entanto, entre o primeiro e o segundo ato são quinze. Mas, do terceiro ato, os espectadores não entendem nada ou quase nada, e ao final de desencadeia uma batalha com assovios e gritos da plateia: manicômio, manicômio!, e os aplausos dos apoiadores de Pirandello que, amontoado ao fundo do palco junto da filha Lietta, assiste ao espetáculo e é quase obrigado a fugir por uma saída secundária, sendo recebido com vaias e arremesso de moedinhas. Bem diverso foi o êxito da segunda representação em Milão, no teatro Manzoni em 27 de setembro. Na ocasião, escreveu Marco Praga: “o público do Manzoni recebeu de maneira triunfal esta estranha comédia que é, indubitavelmente, uma obra de arte de originalidade rara”. Dali em diante o sucesso da obra estava assegurado em todos os palcos do mundo.¹⁵ (Tradução nossa).

¹⁴ Giovanni Alfredo Cesareo foi um poeta, ensaísta, crítico literário, dramaturgo, senador e professor italiano.

¹⁵ BONGHI, G. Biografia di Luigi Pirandello. In **Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/bonghiG/bonghi_bio_Pirandello.htm. Acesso em 19 out. 2017. “Alla fine del del secondo atto gli applausi sembrano assicurare il successo pieno anche se non esaltante; Le chiamate, comunque, in scena tra primo e secondo atto sono una quindicina. Ma del

Em *Seis personagens*, a superioridade da personagem em relação ao homem é claramente expressa. Mas é com *Uno, nessuno e centomila*,¹⁶ o último romance de Pirandello, que a tragédia humana é levada ao extremo: a loucura surge de um caso qualquer, de uma paixão qualquer, confirmando, assim, a despersonalização simbólica do homem que vive entre a situação e a idealização, a pessoa e a personagem, o ser e o parecer, dúvidas que se configurarão como as leis que irão conduzir sua poética:

A partir desse momento podemos falar de uma dicotomia na personalidade de Pirandello: de um lado o homem, com seus problemas e seus questionamentos, de outro o artista, grande, que se afirma sempre mais e que afronta a última estação de sua vida atormentado, profundamente enraizado a um espírito abalado por tantas desgraças e desventuras, por um amor não realizado. É uma situação que podemos sintetizar assim: - um grande artista; - um pai que não é um pai; um marido que não é um marido; - um fascista que não é um fascista; - um amante que ama uma mulher que não é sua amante e que, por ele, sente afeto e gratidão e tantas outros sentimentos, mas não amor.¹⁷ (Tradução nossa).

terzo atto gli spettatori non capiscono nulla o quasi, e alla fine si scatena una battaglia con fischi del pubblico e urla: manicomio, manicomio!, e battimani dei sostenitori di Pirandello che, rannicchiato nel fondo di un palco insieme alla figlia Lietta, assiste allo spettacolo ed è quasi costretto a fuggire da un'uscita secondaria, accolto da fischi e lanci di monetine. Ben diverso fu l'esito della seconda rappresentazione, avvenuta a Milano al Teatro Manzoni il 27 settembre. Nell'occasione scrisse Marco Praga: "Il pubblico del Manzoni ha accolto trionfalmente questa strana commedia ch'è, indubbiamente, un'opera d'arte di una originalità rara". Da allora il successo dell'opera fu assicurato su tutti i palcoscenici del mondo."

¹⁶ No referido romance, o protagonista Vitangelo Moscarda, um rico e ocioso banqueiro, enlouquece após descobrir que seu nariz era torto. A descoberta desse fato o leva a questionar quem ele era, na verdade. Como os outros o viam? Sem encontrar respostas, Moscarda acaba seus dias em um asilo para loucos.

¹⁷BONGHI, G. Biografia di Luigi Pirandello. In **Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/bonghiG/bonghi_bio_Pirandello.htm. Acesso em 19 out. 2017. "Da questo momento possiamo parlare di una dicotomia nella personalità di Pirandello: da un lato l'uomo, coi suoi problemi e la sua discutibilità, dall'altro l'artista, grande, che si afferma sempre più e che affronta l'ultima stagione della sua vita col tormento, profondamente radicato in un animo scosso da tante sfortune e disavventure, di un amore irrealizzato. È una situazione che possiamo così sintetizzare: - un grande artista; - un padre che non fa il padre; un marito che non fa il marito; - un fascista che non è fascista; - un amante che ama una donna che non è la sua amante e che per lui prova affetto e gratitudine e tanto altro, ma non amore."

3 PIRANDELLO E O VERISMO: UM VÍNCULO DESCONEXO

Movimento literário italiano iniciado na segunda metade do século XIX, mais especificamente a partir dos últimos 30 anos dos oitocentos, o Verismo trouxe à tona a disposição dos escritores em uma maior aderência à realidade social da época, por intermédio de uma narrativa que primava pela rigorosa fidelidade ao real, à verdade dos fatos e aos ambientes. A origem da linha de pensamento verista está no Naturalismo francês, corrente literária que representou a última evolução do Realismo oitocentescos e que pode ser vista, sob o plano criativo e artístico, como a tradução da filosofia positivista.

Da mesma forma como os cientistas positivistas acreditavam que a realidade pudesse ser estudada e compreendida em cada aspecto por intermédio do método experimental, os escritores naturalistas aproximavam os ambientes e as personagens dos romances através de um análogo processo de estudo. Se antes o escritor podia intervir nos eventos narrados, atribuindo-lhes juízos de valor, agora adota uma postura imparcial e impessoal. Para os naturalistas, o autor que buscava ser fiel à realidade deveria portar-se como um fotógrafo, sem qualquer espécie de envolvimento com a cena, o enredo ou as personagens.

Não obstante o Verismo tenha como nascedouro as ideias do Naturalismo, a descendência não elimina as distinções. Enquanto o segundo era desenvolvido em uma sociedade industrializada e em um contexto predominantemente urbano, o primeiro limitava-se ao âmbito rural, menos promissor sob o ponto de vista econômico e cultural. Além disso, ao passo que os naturalistas franceses propagavam certa crença no progresso, a ideologia presente nos textos veristas mostrava-se fortemente pessimista. A melhoria das condições de vida das classes mais baixas parecia impossível, pois, nas narrativas, os esforços para melhorar a situação das personagens, predominantemente camponeses, pequenos agricultores ou pescadores, quase sempre culminavam em tragédia.

Grosso modo, o Verismo atingiu seu apogeu durante o reinado de Umberto I, filho mais velho de Vittorio Emanuele II. Nesse período (entre 1878 e 1900), a Itália avançou consideravelmente no plano econômico, especialmente em função do surgimento de poderosos complexos industriais e o combate ao analfabetismo. Não obstante, também foi um momento de intensa crise social, de repressão às

manifestações do proletariado e da criação de leis que reforçavam a separação da Itália Norte industrializada da Itália Sul agrícola.

De acordo com D'Amico,¹⁸ citado pela professora Martha de Mello Ribeiro em sua tese de doutorado, “é exatamente nesta dupla Itália [...] que o teatro verista constituiu, em reflexo, um “teatro meridional” e um “teatro setentrional”.¹⁹ Ao Norte, continua Ribeiro, o privilégio ao teatro burguês, à vida familiar entre quatro paredes. Como temática principal,

a castidade, o dinheiro e a carreira, a fidelidade e o adultério, a corrupção política e a ambição. O estilo de linguagem é o “falado”, cotidiano [...]. Ao Sul encontramos um teatro das grandes paixões elementares, da força da natureza, onde o amor entra em conflito com a honra, e não com o dinheiro, a disputa se dá entre os proprietários e os trabalhadores da terra, o amor e o ciúme não são artifícios dos ricos, mas sensualidade rudimentar, trágica, habitada pelo sentimento do pecado. Tragédia da paixão e do sentimento, herança sacra e culpa primordial. Como exemplo, Verga, Capuana, Salvatore Di Giacomo. Em comum, entre as duas versões do verismo, o determinismo social e o pessimismo: “Cinza e contido no Norte (o burguês esmagado por tarefas maiores do que ele). Liricamente gritado ao Sul (o povo marginalizado e subjugado por um obscuro destino).”²⁰

Os sicilianos Giovanni Verga (1840-1922) e Luigi Capuana (1839-1915), juntamente com o napolitano Federico De Roberto (1861-1927), são os maiores expoentes do Verismo. O fundador do movimento é, reconhecidamente, Verga (fiel discípulo do naturalista francês Émile Zola), com os romances *I Malavoglia* (1881) e *Mastro-don Gesualdo* (1889), a coletânea de contos *Vita dei campi* (1880) e a novela *Novelle rusticane* (1883), obras que apresentavam na linguagem uma importante novidade. Uma vez que os protagonistas eram quase todos analfabetos e incultos, o escritor empregava um vocabulário diferenciado, incorporando o uso de expressões idiomáticas do local, típicas da oralidade, com forte influência dialetal. O verdadeiro teórico do Verismo italiano foi Luigi Capuana, professor na Universidade de Catania, função esta que talvez tenha elevado a um nível de reflexão mais crítica as obras do período verista. Em seus romances *Giacinta* (1879) e *Il marchese di Roccaverdina* (1902), os temas mais rústicos de Verga se alternavam ao interesse pela atormentada psicologia das personagens, muitas vezes chegando ao limite da morbidez. A realidade siciliana, em especial, era o principal objeto de representação

¹⁸D'AMICO, A. Il teatro verista e il “grande attore”. In: **Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello**. Bologna: Mulino, 1990.

¹⁹RIBEIRO, M. M. **A dramaturgia do último Pirandello: um teatro para Marta Abba**. 2008. 349 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade de Campinas, Campinas SP, 2008, p. 99.

²⁰Ibid.

dos romances veristas, mas a vertente literária não se esgotou nos limites da Sicília, espraiando-se por toda a Itália.

As bases do Verismo fundado por Verga estavam no Naturalismo do escritor francês Émile Zola (1840-1902). Autodenominado romancista experimental moderno, o romance configurar-se-ia, para Zola, como resultado da observação do homem, ou, usando outros termos, do estudo científico do homem e de sua alma como mecanismos cognoscíveis. Para alguns críticos, como Hauser,²¹ a principal fonte da narrativa naturalista foi a frustrante experiência política da geração de 1848, o fracasso da Revolução e a subida ao poder de Luís Napoleão. O malogro dos ideais e das utopias democratas levou alguns escritores mais engajados a protestar por intermédio de suas penas e tinteiros, em contraposição ao idealismo e ao individualismo do Romantismo, com suas fugas da realidade e ideais burgueses de “arte pela arte”.

Durante a segunda metade do século XIX, a literatura sofreu expressiva influência da corrente Cientificista. Teorias do âmbito da Química, da Biologia, da Física e da Filosofia estabeleceram relações de aberto diálogo com a obra literária. Para Zola, a imaginação havia deixado o romance e, uma vez que ela não era mais a qualidade primordial do escritor, o princípio de criação passava a ser, então, o senso do real. Essa inclinação ao cientificismo pode ser confirmada no ensaio *O romance experimental e o experimentalismo no teatro*²², no qual o escritor indica a equivalência entre *Introdução ao estudo da Medicina experimental* (1865), do médico e fisiologista francês Claude Bernard (1813-1878), e aquilo que deveria ser posto em prática na estruturação do romance.

Em seu ensaio, Zola adverte que bastaria trocar o termo “médico” do texto de Bernard por “romancista” para que se pudesse entender a estrutura do romance experimental. O objetivo de tal método, aplicado à ciência, consistiria em encontrar as relações que prendem um fenômeno qualquer à sua causa próxima, ou, em outras palavras, em determinar as condições necessárias à manifestação desse fenômeno. A ciência experimental não deveria se preocupar com o *porquê* das

²¹ HAUSER, A. **Historia social de la literatura y el arte III – naturalismo e impresionismo bajo el signo del cine**. Madri: Ediciones Guadarrama, 1969.

²² Alguns dos ensaios reunidos nessa obra foram publicados no *Messenger de l'Europe*, revista mensal russa. Outros no *Le Bienpublic*, jornal parisiense, e no *Le Voltaire*, fundado em 1878 para suceder *Le Bien public*.

coisas; ela explicaria o *como*.²³ Questionando-se sobre a possibilidade de a experimentação ser possível no âmbito da literatura e utilizando-se dos conceitos de Bernard, Zola distingue, inicialmente, dois componentes essenciais: o *observador* e o *experimentador*. O primeiro seria aquele que aplica processos de investigação simples ou complexos ao estudo dos fenômenos tal qual eles estão na natureza; o segundo seria aquele que emprega os mesmos processos de investigação, mas com o intuito de interferir, provocar variações nos fenômenos naturais. Para concluir sua hipótese acerca da possibilidade da aplicação da experimentação no romance, Zola cita um trecho de *Introdução ao estudo da Medicina experimental*:

O observador constata pura e simplesmente os fenômenos que tem diante dos olhos. Ele deve ser o fotógrafo dos fenômenos; sua observação deve representar exatamente a natureza. Ele escuta a natureza e escreve o que ela dita. Mas, uma vez constatado o fato e bem observado o fenômeno, surge a ideia, intervém o raciocínio, e o experimentador aparece para interpretar o fenômeno.²⁴

Aplicada ao romance, a teoria de Bernard funcionaria da seguinte maneira:

[...] voltando ao romance, vemos também que o romancista é feito de um observador e de um experimentador. Nele [o romance], o observador apresenta os fatos tal qual os observou, define o ponto de partida, estabelece o terreno sólido no qual as personagens vão andar e os fenômenos se desenvolver. Depois, o experimentador surge e institui a experiência, quer dizer, faz as personagens evoluírem numa história particular, para mostrar que a sucessão dos fatos será tal e qual exige o determinismo dos fenômenos estudados. Trata-se quase sempre de uma experiência “para ver”, como designa Claude Bernard. O romancista sai em busca de uma verdade.²⁵

Assim Zola resume o processo de construção do romance experimental:

Em suma, toda a operação consiste em pegar os fatos na natureza e depois estudar os mecanismos dos fatos, agindo sobre os mesmos pelas modificações das circunstâncias e dos meios, sem nunca se afastar das leis da natureza. Ao término, há o conhecimento do homem – conhecimento científico- em sua ação individual e social.²⁶

Usando outros termos, o romancista seleciona um determinado fato e o expõe tal como ele se apresenta; em seguida, submete os elementos envolvidos na configuração desse fato a alterações e, por fim, analisa as

²³ZOLA, E. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, p. 27.

²⁴Ibid., p. 30.

²⁵Ibid., p. 31.

²⁶Ibid., p. 32.

mudanças de comportamentos que advém dessa intervenção para encontrar respostas: como age o homem nesta ou naquela circunstância? O romance experimental, dessa forma, se configura como uma experiência que o romancista faz com o homem, apoiado na observação. Nessa espécie de “romance de laboratório”, o homem metafísico não encontra mais espaço. No terreno do romance experimental, é o homem fisiológico que interessa, aquele que pode ser cientificamente estudado. Em nome do modelo naturalista, Zola pretendia transferir a metodologia da medicina experimental para a literatura, tarefa realizável por intermédio de uma linguagem que conferia objetividade ao texto narrativo.

A postura experimental e quase tecnicista dos naturalistas rendeu-lhes algumas críticas incisivas, entre elas a de serem somente “fotógrafos da realidade”. A essa análise, Zola responde:

Por mais que declaremos que admitimos o temperamento e a expressão pessoal, continuam a nos responder com argumentos imbecis sobre a impossibilidade de ser estritamente verdadeiro, sobre a necessidade de arranjar os fatos para constituir uma obra de arte qualquer. Pois bem, com a aplicação do método experimental ao romance, cessam todas as querelas. A ideia da experiência traz em si a ideia de modificação. Partimos realmente dos fatos verdadeiros, que constituem nossa base indestrutível; mas, para mostrar o mecanismo dos fatos, temos que produzir e dirigir os fenômenos. Essa é nossa parte de invenção e de gênio na obra.²⁷

O subjetivismo ou a genialidade do escritor está na escolha das circunstâncias que serão alteradas do jogo da narrativa e nas diferentes situações às quais serão expostas as personagens. O romancista, assim, é tomado por sua inteligência de pensador e seu gênio criador, os quais o levarão a ver, compreender e inventar. Todavia, Zola jamais abandona, em seu texto, a ideia de que se pode encontrar uma verdade, um conhecimento absoluto do homem e dos mecanismos que regem as suas paixões por intermédio da observação de um fato. O escritor, partindo de uma dúvida inicial acerca de um caso qualquer, só deixa de duvidar quando o funcionamento da paixão humana é desmontado e montado novamente. Em síntese, os romancistas naturalistas observam e experimentam, sendo que todo seu trabalho nasce da dúvida em que se colocam diante das verdades mal conhecidas, dos fenômenos inexplicados, até que uma ideia experimental desperte

²⁷ZOLA, E. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, p. 34.

bruscamente seu gênio e os leve a instituir uma experiência para analisar os fatos e agir a partir desses fatos.

O romance naturalista seria, destarte, o resultado da observação e das experimentações feitas sobre o homem com o intuito de dissecá-lo, por intermédio de um processo análogo ao cientista que estuda um ser inanimado ou irracional. Não é por acaso que, nesse mesmo contexto, surge a psicologia tentando desvendar os mistérios da alma humana. Perguntamo-nos, partindo da peremptória afirmação de Zola: será possível dominar os fatos? Será uma tarefa exequível desvendar os segredos da natureza humana? Serão as paixões e os apetites do homem passíveis de uma análise laboratorial e científica? É previsível o comportamento do homem?

Contemporaneamente a Zola e Verga, um dos maiores escritores russos, Fiódor Dostoiévski (1821-1881), escreveu uma obra que seria considerada decisiva para compreender o romance moderno do final do século XIX e início do XX. Em *Notas do subsolo* (1864), toda a ideia defendida por Zola é desconstruída. Partindo desse romance, o desejo de conhecer cientificamente a alma humana é entendido como um delírio, pois o homem é um mistério e a realidade é uma utopia. Vejamos o que escreveu Dostoiévski:

Porque, de fato, bem, se algum dia encontrarem mesmo a fórmula de todos os nossos desejos e caprichos, ou seja, aquilo de que eles dependem, as leis segundo as quais eles se produzem, como precisamente se espalham, que objetivos eles buscam num caso ou noutro, etc., ou seja, se encontrarem uma verdadeira fórmula matemática – aí talvez o homem imediatamente deixe de ter vontade e, digo mais, ele seguramente fará isso. Quem vai querer ter vontade de acordo com uma tabela? E ainda: no mesmo instante o homem se transformará num pedal de órgão ou em algo no gênero; porque o que é esse homem sem desejos, sem vontade, sem seu próprio querer, senão um pedal de órgão? Que acham disso? Examinemos as probabilidades: pode isso acontecer ou não? [...]. Pois nesse caso eu vou poder calcular antecipadamente toda a minha vida futura por um período de trinta anos; em síntese, se isso for implantado, não nos restará nada a fazer; de todo modo, teremos de aceitar. E, de maneira geral, devemos repetir para nós mesmos sem descanso que, forçosamente, num determinado minuto e em certas condições, a natureza não pede a nossa opinião; que é necessário aceitá-la tal como ela é, não como nós a fantasiámos, e se, de fato, almejamos chegar a uma tabela e a um calendário e a... bem, nem que seja a um tubo de ensaio, então, que se há de fazer, é preciso admitir também o tubo de ensaio! [...] Vejamos senhores: a razão é uma coisa boa, sem dúvida, mas razão é apenas razão e satisfaz apenas a capacidade racional do homem; já a vontade, esta é a manifestação da vida como um todo, ou melhor, de toda a vida humana, aí incluindo-se a razão e todas as formas de secoçar. E, mesmo que a nossa vida pareça às vezes bem ruizinhada do ponto de vista

acima, ela é vida, apesar de tudo, e não apenas a extração de uma raiz quadrada.²⁸

Para Dostoiévski, estudar cientificamente as paixões e apetites do ser humano seria o mesmo que reduzi-lo a um utensílio ou ao resultado de uma raiz quadrada. O propósito naturalista é definitivamente impossível, segundo o escritor russo, pelo simples fato de que o homem é um ser dotado de vontade, a qual não obedece a fórmulas matemáticas ou leis da ciência. Nem o homem nem a realidade podem ser vistos sob o olhar da ciência, exclusivamente.

Foi o russo Fiódor Dostoiévski, talvez, um dos primeiros escritores a experimentar a autonomia da obra em relação ao escritor, entendido por ele como um sujeito que muito reflete, mas pouco ou nada sabe do mundo. No que se refere à forma, o russo estruturou seu romance de maneira tradicional: *Crime e castigo* (1866) narra a história de um jovem que comete um crime e não consegue dar continuidade à própria vida depois disso em função dos dramas psicológicos que passam a atormentá-lo. Para livrar-se da culpa, Raskólnikov, o protagonista, confessa o delito e vai preso. No entanto, não está no enredo a novidade de Dostoiévski, mas no fato de que o protagonista não se alinha às características das personagens dos romances da época, compreensíveis e, às vezes, previsíveis. Segundo Dostoiévski, o propósito esquematizador do romance naturalista ou realista é definitivamente impossível, tendo em vista que no instante em que a sociedade se dá conta de que o homem é um ser defeituoso e cheio de vaidades, não existe mais possibilidade de enquadramento ou obediência às delimitações formais dos romances que pretendiam retratar a realidade.

Tampouco uma fotografia é capaz de mostrar a realidade em si, pois ela nada mais é do que a testemunha da relação do fotógrafo com aquilo que ele vê através da lente: é ele quem escolhe o ângulo, a inclinação, a perspectiva, o enfoque que dará a um determinado espaço que será por ele delimitado. Em outras palavras, é impossível representar a realidade “assim como ela é”. O “princípio da incerteza”²⁹

²⁸ DOSTOIÉVSKI, F. **Notas do subsolo**. Tradução de Maria Aparecida Soares. São Paulo: L&PM Pocket, 2008, p. 15-16.

²⁹ O princípio da incerteza de Heisenberg consiste em um enunciado de mecânica quântica formulado em 1927 pelo físico teórico alemão Werner Heisenberg (1901-1976). De acordo com Heisenberg, há um limite de precisão com que determinados pares de propriedades de uma dada partícula física podem ser conhecidos. Tal constatação adveio dos experimentos com movimentação de partículas realizados por ele, através dos quais o físico concluiu ser impossível medir com precisão a posição e a velocidade desses elementos, pois, para efetuar qualquer espécie de medição, é necessário

de Heisenberg, para exemplificar, demonstra que nem mesmo a ciência é exata: a presença de um observador altera aquilo que é observado.³⁰ O sonho positivista, portanto, era delirante, sendo que algumas propostas estéticas do final do século XIX e início do XX surgem em contraposição ao positivismo do final dos 1800.

Ao mesmo tempo em que o embate titânico entre Zola e Dostoiévski acontecia, em outra parte da Europa, distante da efervescência cultural francesa, o italiano Giovanni Verga, discípulo confesso de Zola e o Naturalismo, lançava *I Malavoglia* (1881) e *Mastro-don Gesualdo* (1889), obras fundadoras do Verismo italiano no final do século XIX. Verga aplicava, no contexto italiano, ou, mais especificamente, siciliano, a proposta de Zola de representar objetivamente o real. Leiamos o prefácio de *I Malavoglia*:

Este relato é o estudo sincero e desapaixonado de como, provavelmente, devem nascer e se desenvolver nas condições mais humildes as primeiras inquietações pelo bem-estar; e que perturbação deve trazer a uma pequena família, que viveu até então relativamente feliz, a vaga cobiça do desconhecido, o perceber que não se está bem, ou que se poderia estar melhor. O movente da atividade humana que produz a cheia do progresso é tomado aqui em suas nascentes, nas proporções mais modestas e materiais. O mecanismo das paixões que a determinam naquelas baixas esferas é o menos complicado e poderá, portanto, ser observado com maior precisão. Basta seu desenho simples. À medida que essa procura pelo melhor, que atormenta o homem, cresce e se dilata, tende também a elevar-se e segue o seu movimento ascendente nas classes sociais. Em *Os Malavoglia* trata-se tão somente da luta pelas necessidades materiais.³¹

De acordo com a asserção de Verga, os mecanismos das paixões que envolvem suas personagens é o mais simples e modesto possível. Submersos exclusivamente no desejo de “estar melhor”, as criaturas vão se envolvendo de maneira compulsória em processos existenciais, sendo que todas elas, da mais humilde a mais abastada, “são [as] os mesmos [as] vencidos [as] que a correnteza depositou na margem, depois de tê-los [las] arrastado e afogado, cada um com os estigmas do seu pecado”.³² Observar essas personagens de fora do campo da luta pela sobrevivência é a proposta de Verga em *Os Malavoglia* (1881).

interagir com aquilo que está sendo medido. O elemento externo utilizado para medir o deslocamento altera o comportamento das partículas.

³⁰ HEISENBERG, W. **A Imagem da Natureza na Física Moderna**. Lisboa: Ed. do Brasil, 1980.

³¹ VERGA, G. **Os Malavoglia**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Abril, 2010, p. 7.

³² *Ibid.*, p. 9.

A história da família se desenvolve em um período em que, além da agitação da nova realidade moderna do século XIX, conflitos internos abalam a Itália, sendo que até mesmo na remota Trezza, a fictícia vila de pescadores, o progresso ecoa e as primeiras inquietações pelo bem-estar se fazem presentes. Os Malavoglia são uma família de pescadores há muitas gerações, cuja composição é resumida nas páginas iniciais do primeiro capítulo do romance: “E a família do patrão ‘Ntoni estava realmente disposta como os dedos da mão”³³, cada um com suas atribuições bem definidas.

A questão levantada no romance não é transcendental, como a justiça, o infinito, a verdade ou a felicidade, mas a sobrevivência e o bem-estar, apesar das adversidades. Usando outros termos, a questão não é existencial, mas está intrinsecamente ligada ao melhoramento da condição social, ao “como” estar melhor em sociedade. A proposta narrativa de Verga é simples: uma pobre família de pescadores tenta enriquecer vendendo tremoços. Infelizmente, a embarcação que carregava o produto afunda, levando consigo os sonhos dos Malavoglia. A partir desse episódio, a vida da família se resumirá a pagar dívidas, assistir à morte de seus integrantes e tentar sobreviver. O ideal positivista e naturalista estaria perfeitamente representado no romance, bastando analisar como iriam agir, nas personagens, os dispositivos das paixões e apetites oriundos dos experimentos escolhidos pelo escritor. Entretanto, ao lermos *I Malavoglia*, damos-nos conta de que o *studiospassionato* não acontece como um experimento científico. Pode-se dizer que o escritor é um narrador eclipsado que gira com uma câmera nas costas, mas cabe ao leitor entender aquilo que é descrito, incluindo na sua interpretação individual aqueles elementos que Verga julgava conseguir excluir, como a identificação e a empatia do receptor com as personagens que tentam sobreviver em meio a tantas tempestades (no sentido literal e conotativo do termo). Talvez o fundador do Verismo não tenha previsto o valor que seu romance alcançaria, posteriormente, como testemunho das desgraças do homem siciliano, e não simplesmente como documento oriundo da observação e da experimentação sobre esse homem. Alfredo Bosi, em *Céu, inferno*, assevera que Verga retratou, em sua obra, a realidade dos

³³VERGA, G. **Os Malavoglia**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Abril, 2010, p. 14.

servos da gleba ou dos pescadores da sua Sicília ainda semifeudal há duas ou três gerações. [...] um *mondo chiuso*,³⁴ uma ilha no espaço e no tempo. Verga contou a vida daqueles homens. Sem comentários nem retórica, com uma sobriedade viril que deu à dimensão do “documento regional”, seu objetivo consciente, outro valor: o de testemunho trágico da condição humana.³⁵

Ana Paula Freitas de Andrade afirma, em sua tese de doutorado intitulada *Os Malavoglia: o narrador e sua criação*,³⁶ que a primeira edição do romance não alcançou o sucesso esperado por Verga, após exaustivos cinco anos de trabalho. Luigi Capuana, amigo de Verga, afirmaria, pouco tempo depois da publicação da obra, em uma resenha no *Fanfulla della Domenica*,³⁷ que *Os Malavoglia* era um romance de vanguarda, que tinha alcançado o ideal da impessoalidade narrativa, como nenhum outro romance moderno. Mas foi somente depois da virada do século XIX que a obra-prima de Verga foi reconhecida e uma legião de jovens escritores da década seguinte adotou o autor como mestre de uma literatura nova, engajada na realidade social e moral da Itália moderna, como assevera Andrade (2006, p. 2).

Podemos dizer que o mestre do Verismo ultrapassou, involuntariamente, as barreiras do Naturalismo, adotando uma perspectiva diferenciada sobre narrar os fatos nos moldes de Zola. Tal atitude seria também evidenciada, mais tarde, na obra de Luigi Pirandello, o qual se distanciou paulatinamente, no decorrer de sua carreira, do estilo verista. Era de se esperar que a personalidade reflexiva de Pirandello, contrária à composição dos personagens “tipo” (nos moldes de Lukács), delimitados por todos os lados, compactos, acabados, não persistiria, por muito tempo, seguindo as premissas do Verismo. Segundo João Carlos Felix de Lima, em sua tese de doutorado intitulada *Cultura, imaginação literária e resistência em Alfredo Bosi*,

quando estudante universitário, em Bonn, Pirandello já vinha elaborando experimentos de uma prosa mais límpida, mais avessa à retórica tradicional *antirettorica*. Difícil dizer o que o acompanhava nesta época, mas pode-se esboçar que as imagens expostas indicavam uma medida de homem contemplado, de homem existencialmente vívido, e sua recusa à representação desse homem nos moldes veristas [...] seria menos encontrável nos contos.³⁸

³⁴ Mundo fechado.

³⁵ BOSI, A. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 287.

³⁶ ANDRADE, A. P. **Os Malavoglia: o narrador e sua criação**. 2006. 115 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 1.

³⁷ Fundado em 1879, em Roma, foi o primeiro periódico italiano de difusão nacional, concebido como suplemento dominical ao *Il Fanfulla*, jornal diário criado em 1870.

³⁸ LIMA, J. C. F. **Cultura, Imaginação Literária e Resistência em Alfredo Bosi**. 2012. 619 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2012, p. 106.

A atitude reflexiva de Pirandello, que o conduzia à observação do homem dissociado de uma perspectiva totalizante ou como produto de alguma espécie de segmento econômico ou nacional, comum nos romances realistas, o levou, de forma natural, ao distanciamento da referencialidade da narrativa verista. Em sentido contrário, seu interesse era pela individualidade e a subjetividade. Wladimir Krysinski³⁹ é bastante pontual ao afirmar que Pirandello problematiza a subjetividade como uma célula autocontemplativa que, ao mesmo tempo, se encontra desconfortável frente à coletividade. Toda sua obra parece proceder de uma crítica ao social entendido como um emaranhado de instituições, eventos e linguagens onde o Eu aprisionado se debate, sendo que a subjetividade desse sujeito, visto dessa forma, adquire um caráter quase “patético”. A desmistificação da autonomia do Eu, como aponta Krysinski (1988, p. 139), é tema constante em Pirandello, o qual representa o homem moderno como um ser contraditório, fragmentado e compulsoriamente submetido ao olhar do Outro.

Ainda de acordo com Krysinski (1988, p. 148), existem dois aspectos importantes da subjetividade sobre os quais Pirandello se indaga em boa parte de sua obra: o princípio da individualidade e o reconhecimento da alteridade. Tomando a individualidade como ponto de partida para entendermos a subjetividade, está clara, em Pirandello, sua convicção de que cada caso humano se encontra atrelado, irredutivelmente, a um Outro. Mesmo considerando que cada indivíduo é único, o escritor siciliano reconhece que a subjetividade se manifesta sempre “em relação” a alguém ou alguma coisa. O ser humano possui, inegavelmente, sua história individual. Entretanto, essa individualidade está intrinsecamente ligada ao fluxo geral, à história coletiva de seu tempo, sendo esse um dos maiores pontos de reflexão de Pirandello: o que resta do ser humano se excluídos os aparatos sociais que o delimitam de acordo com essa ou aquela circunstância? A subjetividade, afirma Krysinski, deriva de um senso de singularidade, mas, ao mesmo tempo, tende a repetir sempre os mesmos padrões, oriundos do encontro desestabilizador com o Outro. A individualidade defendida por Pirandello, nesse sentido, contrapõe-se à visão naturalista da sociedade, entendida como algo decifrável por intermédio da observação de um número finito de tipos humanos e de comportamentos individuais. Paradoxalmente, o caráter universal de suas criações resulta mais de sua

³⁹KRYSINSKI, W. **Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità.** Tradução de Corrado Donati. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 137.

atomização do que de generalidades. O ser humano está só em meio à multidão, afirma Pirandello.

Falar em romance, segundo Walter Benjamin, é tratar justamente desse isolamento do indivíduo e de sua incapacidade de narrar ou dar conselhos.

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. [...] O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive.⁴⁰

Segregação e perplexidade são as palavras utilizadas pelo pensador alemão para caracterizar, grosso modo, o romance moderno. *O falecido Mattia Pascal*, romance divisor de águas na obra de Luigi Pirandello, é um bom exemplo desses “romances de solidão”. Quando a história do bibliotecário Mattia Pascal foi contada, em 1906, Pirandello havia iniciado sua carreira de romancista com *A excluída* (1901) e *O turno* (1902), duas propostas de narrativas com ambientação siciliana que não pareciam representar um presságio do que viria a seguir: o giro narrativo pirandelliano, ou, empregando outros termos, a narrativa *umorística*, contrária ao Verismo. Todavia, *L'esclusa* (*A excluída*) já apresentava certo distanciamento do cânone naturalista: na história da mulher que é acusada de adultério, expulsa de casa e, posteriormente, reinserida à família, há muito dos temas caros a Pirandello, como o conflito entre as aspirações individuais X as convenções sociais e a complexa simultaneidade entre a verdade e o engano. Nosso autor inicia sua carreira de romancista, incentivado por Luigi Capuana, como seguidor do Verismo, mas uma releitura de *L'esclusa*, anos depois, o faz refletir mais claramente sobre a obra, levando-o a rever sua posição: seu romance “mais verista” antecipava a poética sucessiva, o romance humorístico.

Na reedição de 1908 de *L'esclusa*, segundo Claudia Sebastiana Nobili, em *Pirandello: guida a Il fu Mattia Pascal*,⁴¹ Pirandello escreve uma dedicatória a

⁴⁰BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.** 3 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 201.

⁴¹NOBILI, C. S. **Pirandello: guida al fu Mattia Pascal.** Roma: Carocci editore, 2004, p. 16, tradução nossa.

Capuana, entendida como um adeus ao Verismo. O aparente tributo ao grande teórico verista demarcou um importante tomada de distância efetuada por Pirandello. Da mesma forma como *L'esclusa* assinalou o distanciamento entre Pirandello e Capuana, *Il fu Mattia Pascal* demarcou o afastamento de Verga. Por decorrência de um encontro fortuito entre os dois escritores na redação da *Nuova antologia* (a revista que, primeiramente, publicou o romance em capítulos), Verga recebe o livro enfim editado e é o primeiro a ler *Il fu Mattia Pascal*. Algum tempo depois, Pirandello recebe uma carta de Verga na qual ele declara que se sentia ultrapassado e que se congratulava pelo surgimento de um novo romancista, cuja arte renovadora se mostrava no romance que contava os malogros de um perdido bibliotecário, Mattia Pascal.

Pirandello, um sincero admirador de Verga, via nele agora um mestre do qual deveria se emancipar e seguir caminhos distintos, para não mais repetir, com vozes brandas, o que o mestre havia dito com força total. Assim como Verga interessou-se pela vida miúda da plebe siciliana, com seus conflitos éticos e econômicos, Pirandello lança seu olhar para o sujeito em crise com a própria identidade e duvidoso em relação à realidade. Sobre isso, assim escreve Nobili:

Superado o Verismo e a fé ainda positivista na possibilidade de descrever o mundo “assim como ele é”, Pirandello cai na “perspectiva copernicana do intelectual que descobriu a dúvida permanente na condição histórica de suas criaturas” (de Castris, in Laureatta, 2001, p. 23): é Mattia Pascal o herói dessa dúvida, o personagem incapaz de chegar a um acordo com a realidade. Tateou ainda no Realismo, nos anos sucessivos, sobretudo quando realiza suas obras de ambientação siciliana (*Liola*, *La giara*, *La patente*). Pirandello, todavia, o arquiva com Mattia Pascal, como Verga compreende após a leitura do romance. Verga e Capuana permaneceram os mestres admirados e recordados com deferência, mas em 1904 Pirandello começa já a libertar-se daqueles pais amados, contudo incômodos, aos quais deve os seus primeiros passos e dos quais há o desejo de distanciar-se.⁴²(Tradução nossa).

⁴²NOBILI, C. S. **Pirandello: guida al fu Mattia Pascal**. Roma: Carocci editore, 2004, p. 17. “Superato il verismo e la fiducia ancora positivista nella possibilità di descrivere il mondo “così com'è”, Pirandello si cala nella “prospettiva copernicana dell'intellettuale che há scoperto il dubbio permanente nella condizione storica delle sue creature” (de Castris, in Laureatta, 2001, p. 23): è Mattia Pascal l'eroe di quel dubbio, il personaggio incapace di scendere a patti con la realtà. Tentato ancora dal realismo in anni successivi, soprattutto quando realizzerà le sue opere teatrali di ambientazione siciliana (*Liola*, *La giara*, *La patente*), Pirandello tuttavia lo archivia con *Il Mattia Pascal*, come Verga comprende alla lettura del romanzo. Verga e Capuana restano i maestri ammirati e ricordati con deferenza, ma nel 1904 Pirandello comincia già a liberarsi di quei padri amati eppure scomodi, ai quali deve i suoi primi passi e dai quali avverte il bisogno di allontanarsi.”

Anos depois, por ocasião de uma conferência que celebrava os 50 anos de *Malavoglia*, Pirandello reflete sobre os ensinamentos de Verga recordando que, para alguns críticos, seu mestrese limitava a falar sobre as coisas e o mundo “così com’è”. Para Pirandello, entretanto, a afirmação não podia ser exatase levado em conta que não há como depreender o mundo “così com’è”, a realidade não é objetiva, mas se configura de acordo com a forma como a interpretamos. Destarte, para compreender a obra de Verga, é necessário ver quais sentimentos se encontram interpostos entre ele e sua realidade. Para Pirandello, a paixão e o tormento do mestre o levaram a criar seu estilo próprio. A mesma regra, o olhar em perspectiva, passa a ser uma das características mais marcantes de nosso autor. Mattia Pascal, e com ele Vitangelo Moscarda e Serafino Gubbio, são personagens que contribuíram definitivamente para colocar Pirandello entre os escritores que, assim como Dostoiévski e Kafka, desacreditaram na mentira oitocentista de uma única realidade a descrever.

Depois de *Uno, nessuno e centomila*, Pirandello não mais trilhou a estrada do romance, mas passou a se dedicar a uma narrativa corrosiva e pessimista que acentuou a desintegração completa do sujeito. Iniciada com a história de Marta Ajala, protagonista de *L’Esclusa*, essa modalidade de escriturafoi levada ao paroxismo nas peças ulteriores, nas quais o ser humano, antes somente fragmentado e confuso, desaparece, dando lugar às personagens autorreflexivas que não aceitam mais representá-lo.

Giovanni Macchia, conhecido crítico literário italiano, afirma que, para nos aproximarmos de Pirandello, podemos utilizar um instrumento criado pelo protagonista de *A tragédia de um personagem*, novela de 1911: o telescópio ao contrário. Concentrado na elaboração de uma obra que tinha como título “Filosofia da distância”, doutor Fileno submetia todos os acontecimentos mais recentes às poderosas lentes da história.⁴³ Sua perspectiva era temporal, logicamente, enquanto a nós interessa o aspecto espacial de sua invenção.

De acordo com Giovanni Macchia,⁴⁴ não é difícil contemplar de longe, na geografia literária contemporânea, a extensão e a riqueza do conjunto da obra de Pirandello, mesmo que tal operação apresente incontáveis imprevistos e certa

⁴³ História, nesse caso, compreendida como o conjunto de acontecimentos que dizem respeito a cada sujeito de forma individualizada, e não como discurso totalizante.

⁴⁴MACCHIA, G. **Pirandello o la stanza della tortura**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1992, p. 23, tradução nossa.

obscuridade. Nenhum escritor italiano moderno trabalhou com tanta extensão quanto Pirandello; nenhum outro experimentou, em terras tão solitárias, culturas tão diversas, sendo que nada em sua obra aconteceu ao acaso, mas sim como parte de um conjunto de fatores que foram se desenvolvendo do início ao fim de sua produção. Segundo Marguerita Ganeri,⁴⁵ a fortuna crítica de Pirandello narrador começou somente no final dos anos 50. Até então, seus romances eram praticamente ignorados. Alguns, como *Il turno*, *L'esclusa* e *I vecchi e i giovani* foram vistos como imitações tardias do Verismo siciliano. Até mesmo *Il fu Mattia Pascal*, que tinha alcançado algum sucesso entre o público, foi considerado, pela crítica, um romance de consumo e entretenimento, unicamente. Benedetto Croce sempre declarou não reconhecer nenhuma grandeza em Pirandello e contestou duramente sua teoria *umoristica*. As pesquisas sucessivas, não obstante, revelaram o teor revolucionário de Pirandello, sendo que a onda de críticas mais consistentes se exauriu por volta de 1970, quando o escritor siciliano já era conhecido internacionalmente. Aliás, segundo Ganeri, era o único escritor italiano, naquela época, a ser lido e representado no mundo todo.

Pirandello foi um homem infeliz e atormentado, mas um felicíssimo criador e administrador de sua criação, sendo que cada obra se apoiava e interferia em outra, sucessivamente. Além disso, nosso autor foi um dos mais contumazes escritores a afirmar a impossibilidade do romance realista nos tempos modernos. Há quem diga que, na verdade, o responsável pela definição de Pirandello foi Adriano Tilgher, crítico que denominou *Pirandellismo* a filosofia artística do siciliano: o conflito entre vida e forma, ou, usando outros termos, o conflito da representação.

Segundo Giovanni Macchia (1992, p. 13-33), Luigi Pirandello também foi acusado de adentrar zonas extraliterárias sobre as quais não tinha conhecimento ou competência, mas seu interesse em sondar os mistérios da existência não eram somente caprichos. Nasceram da exigência de experimentar a capacidade de resistência de um narrador a um número substancial de formas de expressão, sem excluir as mais técnicas e científicas, em um momento em que a poesia, o teatro e o romance buscavam suas razões de ser em si mesmos. Tudo aquilo que foi escrito além de sua atividade de narrador e dramaturgo esteve sempre ligado a um modo de narrar, de se expressar e de fazer teatro, a uma tomada de consciência que o

⁴⁵GANERI, M. **Pirandello romanziere**. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2001, p. 7, tradução nossa.

levou a novas técnicas e novas linguagens. Nesse sentido, é possível dizer que o “novo” Pirandello, aquele mais dedicado ao teatro, não surgiu no improviso, mas foi sendo construído gradativamente.

Tentou a filologia, para exemplificar. Mas aquela parte da linguística que interessaria ao futuro Pirandello agrigentano, escritor em dialeto. Se sua personagem, o doutor Fileno, tivesse lido sua tese de láurea, dedicada ao estudo de algumas formas dialetais de Girgenti, poderia vir a falar não de uma “Filosofia da distância”, mas de uma “Filologia da distância”, como afirma Macchia. A citada tese não foi escrita na Sicília, nem mesmo na Itália, mas em Bonn, sob a orientação de professores alemães e em língua tedesca. Assim sendo, sua Sicília foi observada e estudada à distância, em outro clima, um tanto nostálgico, por intermédio do binóculo ao contrário de Fileno, o qual acreditava que era necessário “ver de longe para ver melhor”.

Nesse sentido, é possível afirmar que o conhecido “relativismo pirandelliano” tenha se originado no momento em que o escritor experimentou a sensação de ver com outros olhos aquelas coisas tão simples e que lhe eram tão caras: a vida na Sicília. Desse olhar “de fora” nasceu a ideia de que a realidade se altera de acordo com a perspectiva de quem a contempla. Distanciando-se de seu objeto (a linguagem dialetal) para estudá-lo mais friamente, Pirandello filólogo estava preparando Pirandello filósofo, aquele que buscou incessantemente um sentido para a vida. Os estudos em Bonn o levaram a modificar, corrigir e repensar a visão naturalística do mundo, a qual havia herdado do ambiente literário verista onde viveu. Mas era “realmente um linguista aquele Pirandello que afrontava o problema da língua culta italiana X os dialetos?” (MACCHIA, 1992, p. 26, tradução nossa), questiona Macchia. Ou seria mais um artista em busca de uma base sólida, um solo conhecido e cientificamente estudado onde pudesse lançar suas sementes? Dessa forma, Pirandello filólogo preparava o Pirandello escritor, aquele que intentaria reconectar arte e ciência, enfatizando o fim da unidade do ser humano e a exacerbação de sua fragmentação.

Vale notar que, apesar da crença na total desarticulação do mundo, da literatura e do ser humano, Pirandello conseguiu realizar uma obra em que a intercomunicabilidade entre os textos é uma característica marcante. Poesia, tradução, novela, romance, comédia e drama, ensaio e crítica, em língua italiana ou em dialeto, são como um vasto terreno por onde escorrem contínuos canais de

irrigação: a terra da fantasia também se alimenta de equações filosóficas, pensamentos polêmicos e conceitos linguísticos. Processo semelhante ocorre com as personagens que migram, sem qualquer cerimônia, de uma obra para outra: se morrem em um determinado texto, renascem em outro, tornando visível o processo de composição e decomposição sempre presente na produção de nosso autor. Stefano Giogli, o protagonista da novela *Stefano Giogli, uno e due*, de 1909, ressurgiu como Vitangelo Moscarda em *Uno, nessuno e centomila*, romance de 1926. Mattia Pascal, protagonista de *Il fu Mattia Pascal*, publicado em 1904, aparece em alguns conceitos importantes do último capítulo de *L'umorismo*, de 1908. Doutor Fileno bate à mesma porta por onde desejam adentrar as personagens de *Sei personaggi in cerca d'autore*, a mais importante peça de Pirandello, publicada em 1921.

Essa ação em círculo representa uma garantia de continuidade e de abertura, sendo que cada obra se configura como um campo fecundo para a futura criação. Todavia, ao mesmo tempo em que o moto contínuo circular das obras de Pirandello representa continuidade, também aprisiona as personagens, os temas e as circunstâncias na ilha criada pelo escritor siciliano, lugar onde ele conseguiu construir uma imensa diversidade, mesmo utilizando-se da repetição. Até mesmo os títulos das obras são anunciados e retomados. A ordem do dia para os atores de *Seis personagens à procura de um autor*, para exemplificar, era ensaiar *O jogo das partes*:

O MAQUINISTA
Mas eu também preciso de um tempo para trabalhar.
O ASSISTENTE
Você vai ter, mas não agora.
O MAQUINISTA
Quando?
O ASSISTENTE
Quando não for mais hora de ensaio. Vamos, vamos, leve embora tudo isso e deixe-me arrumar a cena para o segundo ato de *O jogo das partes*.⁴⁶

A companhia da Condessa de *Os gigantes da Montanha* (1933) recitava a *Fábula do filho trocado* (1932):

COTRONE: Meus senhores, a respeito dessa culpa que ele agora atribui às palavras do seu personagem, vejamos: o amanhecer está chegando e ontem

⁴⁶PIRANDELLO, L. **O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor**. Tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 350.

à noite eu havia prometido que hoje revelaria a vocês a ideia que me veio sobre o lugar onde poderiam representar a *Fábula do filho trocado*, já que não querem mesmo ficar aqui conosco. Pois saibam que hoje será celebrada uma grandiosa festa de núpcias: a união das duas famílias dos chamados gigantes da montanha.⁴⁷

Os exemplos mostram que, após criarem vida, as personagens de Pirandello não morrem mais. Pelo contrário, metamorfoseiam-se ou tornam-se independentes até mesmo de seu autor, como afirma o Pai, personagem da peça *Seis personagens à procura de um autor* (1921).

Quando os personagens são vivos, realmente vivos, diante de seu autor, este não faz outra coisa senão segui-los, nas palavras, nos gestos que, precisamente, eles lhe propõem. E é preciso que ele os queira como eles querem ser; e ai dele se não fizer isso! Quando uma personagem nasce, adquire logo tal independência que, mesmo em relação ao seu autor, que pode ser imaginado por todos, em outras várias situações, nas quais o autor nem pensou colocá-las, e adquirir também, às vezes, um significado que o autor nunca sonhou dar-lhe! (PIRANDELLO, 1981, p. 447).

Algumas dessas personagens perambulam por distintos espaços e tipologias textuais, ao mesmo tempo em que podem desempenhar outros papéis. A senhora Frola e o senhor Ponza são exemplos perfeitos: de uma singela novela, *A senhora Frola e o senhor Ponza, seu genro* (1917), a uma peça, *Assim é (se lhe parece)* (1918), as personagens reaparecem e se engrandecem dramaticamente diante do leitor. Essa circularidade é, ao mesmo tempo, sinônimo de movimento e de estagnação, pois o andar em círculos certamente promove um deslocamento, mas o retorno é, quase sempre, para o mesmo ponto de partida. Isso se deve ao fato de que as personagens de Pirandello são sempre reativas, jamais ativas, da mesma forma que não nutrem amor pela vida, tampouco conseguem se reconciliar com o mundo que as rodeia. Basta pensarmos em Mattia Pascal, um sujeito que tem a oportunidade de se distanciar da própria vida e que, após fazê-lo, retorna ao mesmo ponto de onde havia partido.

O “falecido” Mattia Pascal é uma personagem que dialoga de forma contumaz com a teoria do *Umorismo* desenvolvida por Pirandello, relação essa que comprova a conexão sempre existente entre as tipologias textuais elaboradas por nosso escritor, sendo que, em se tratando de *L’umorismo* e *O falecido Mattia Pascal*, o romance se configuraria como o experimento, usando os termos dos naturalistas,

⁴⁷PIRANDELLO, L. **Os gigantes da montanha**. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p. 111.

que daria origem à teoria. No entanto, a aplicação do método (o *umorismo*) à experimentação artística (o romance) não se dá em acordo com a objetividade, a impessoalidade e a descrição quase fotográfica do contexto histórico veristas, mas contaminada pelo eterno descontentamento de Luigi Pirandello em relação à vida. Ou, usando outros termos, sob os influxos do demônio da “reflexão crítica”, que desencadeia o “advertimento do contrário” e, posteriormente, “o sentimento do contrário”, os três elementos que caracterizam o *Umorismo* pirandelliano.

4 L'UMORISMO: O LADO AVESSE DA ARTE

No ensaio *Arte e Scienza*, em 1905, Pirandello já traçava as linhas fundamentais de sua própria poética, a qual seria desenvolvida, posteriormente, em seu mais conhecido texto: *L'umorismo*. Nesse ensaio, o siciliano polemizava veementemente a estética de Benedetto Croce, que excluía a arte da atividade intelectual, confinando-a entre aquelas formas expressivas puramente emotivas, sem distinguir uma emoção empírica de uma emoção estética. Esta, segundo Pirandello, advém de um laborioso processo reflexivo que tem como objetivo a tomada de consciência de si mesma, para, somente depois, encontrar a pureza da emoção verdadeira. Para Croce, no entanto, a arte seria uma forma inferior de conhecimento, pois não alcança o conceito puro e absoluto das coisas, já que está submetida à intuição enão ao raciocínio lógico reflexivo. Vejamos como Giorgio Patrizi interpreta o posicionamento de Croce:

A opinião de Croce, interessado somente na poesia pura, era de que o umorismo se configuraria como um estado psicológico indefinido ou um pseudoconceito, e nunca uma categoria de arte, um gênero literário, chegando a refutá-lo como “não poesia”. Em uma nota anexada à edição dos 20 anos de *L'umorismo*, Pirandello replica afirmando que Croce fez confusão entre a denominação “gênero literário” como entendia a retórica: “O umorismo não é um gênero literário, como o poema, a comédia, o romance, a novela: tanto é verdade que nenhum desses componentes literários pode ou não ser umorístico. O humorismo é qualidade de expressão, que não é possível negar.”⁴⁸

Na realidade, Croce havia analisado o *umorismo* sob o plano de um pseudoconceito de fundo empírico, realizável com fins práticos, mas não definível no plano filosófico. Aliás, de acordo com Umberto Eco,⁴⁹ Croce era mestre em definir como pseudoconceito ou pseudoproblema tudo aquilo que ele não conseguia explicar. Pirandello, ao contrário, gostava de expor problemas justamente quando não encontrava a solução. Ele também reconhecia a dificuldade em definir a noção de *humorismo*, para ele um instigante desafio. Dessa forma, assim questiona Pirandello acerca da arte *umorística*:

Renunciaremos nós a vê-la com precisão e a explicá-la, aceitando a opinião de Benedetto Croce que, no *Journal of Comparative Literature* declarou que o humorismo é indefinível como todos os outros estados psicológicos [...]?

⁴⁸ PATRIZI, G. **Pirandello e L'Umorismo**. Roma: Lithos Editrice, 1997, p. 51-52, tradução nossa.

⁴⁹ ECO, U. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 2. ed. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989, p. 250.

Antes de tudo, por que são indefiníveis os estados psicológicos? Eles o serão, talvez para um filósofo, mas o artista, no fundo, não faz outra coisa senão definir e representar estados psicológicos. Além disso, se o humorismo é um processo ou um fato que dá lugar a conceitos complexos, ou seja, complexos de fato, como se torna depois isto um conceito? Conceito será aquilo que o humorismo dá lugar, não o humorismo em si. [...]O humorismo não existe; existem escritores humoristas. O cômico não existe; há escritores cômicos. Perfeito! E se alguém, enganando-se, afirma que determinado escritor humorista é um escritor cômico, como farei eu para esclarecer-lhe o engano, para demonstrar-lhe que se trata de um humorista, e não um cômico? Croce invoca o prejuízo metódico no tocante à possibilidade de definir um conceito. Eu invoco essa colocação e lhe pergunto como poderia ele demonstrar, por exemplo, a Arcoleo, o qual afirma que o personagem Don Abbondio é cômico, que não, que, ao contrário, a personagem é humorística, se não tiver bem claro na mente o que é e o que se deve entender por humorismo?⁵⁰

O sentido atribuído ao *umorismo*, acompanhando o pensamento de Pirandello, relaciona-se à atitude do escritor diante da própria obra. Se para um filósofo é difícil definir, conceitualizar os estados da alma, o artista não faz outra coisa além de representá-los. Todavia, é necessário alcançar uma definição do *umorismo* através da individuação das características comuns das obras consideradas *umorísticas*. Em *L'Umorismo*, Pirandello aborda, inicialmente, a complexa definição da palavra *umorismo*, difícil função das inúmeras interpretações e explicações para o termo utilizadas desde a antiguidade. Para esclarecer o ponto, em *L'Umorismo* Pirandello cita Alessandro D'Ancona como um dos críticos que confessa a dificuldade de definição da palavra. Em *Studi di critica e storia letteraria*, D'Ancona afirma:

É certo que a definição não é fácil, porque o humorismo tem infinitas variedades, segundo as nações, os tempos, os engenhos, e o de Rabelais e de Merlin Coccajo não é a mesma coisa que o humorismo de Sterne e de Swift ou de Jean-Paul, e a veia humorística de Heine e de Musset não é de igual sabor. [...] Queremos apenas assinalar desde o princípio que há uma confusão babilônica na interpretação da palavra humorismo. Para a maioria, o escritor humorístico é o escritor que faz rir: o cômico, o burlesco, o satírico, o grotesco, o trivial – a caricatura, a farsa, o epigrama, o trocadilho são batizados de humorismo.⁵¹

Não se pode dizer, segundo Pirandello, que o senso comum tenha mudado. Ainda nos primórdios do século XX, o escritor humorístico era aquele que fazia rir, no sentido estritamente cômico da palavra. Por esse motivo, Pirandello elabora uma fundamental distinção entre o cômico e o humorístico, esclarecendo que o primeiro é

⁵⁰ PIRANDELLO, L. **Pirandello: do teatro no teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 143-145.

⁵¹ Ibid., p. 46-47.

um “*avvertimento del contrario*”, um descompasso entre a imagem “desarmônica” e a imagem “esperada”. Nosso escritor exemplifica usando a figura de uma velha senhora, vestida e maquiada torpemente:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. Advirto que aquela velha senhora é o contrário do que uma velha respeitável senhora deveria ser. (PIRANDELLO, 2009, p. 147).

A essa impressão inicial Pirandello denomina *avvertimento do contrário*: há algo na figura da velha senhora que destoa das generalizações, tão caras ao homem. Todavia, ao avaliar mais profundamente o fato, Pirandello nos leva a pensar no que está por trás da aparência um tanto ridícula daquela senhora: o desejo de parecer mais jovem para o marido. A partir do instante em que nos damos conta dos reais motivos que a levam a vestir-se de forma a provocar a zombaria alheia, o riso perde o sentido e não há mais nada de engraçado na sua aparência. A reflexão crítica, portanto, desperta um sentimento distinto, o “sentimento do contrário”, que é a base do *umorismo* pirandelliano.

Mas se agora em mim intervém a reflexão e me sugere que aquela velha senhora não sente talvez nenhum prazer em vestir-se como um papagaio, mas que talvez sofra por isso e o faz somente porque se engana piamente e pensa que, assim vestida, escondendo assim as rugas e as cãs, consegue reter o amor do marido, muito mais moço do que ela, eis que já não posso mais rir disso como antes, porque precisamente a reflexão, trabalhando dentro de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira advertência, ou antes, a entrar mais em seu interior: daquele primeiro advertimento do contrário ela me faz passar a esse sentimento do contrário. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o *umorístico*. (PIRANDELLO, 2009, p. 147).

Em *Advertência sobre os escrúpulos da fantasia*, ensaio publicado pela primeira vez em 22 de junho de 1921 no jornal romano *L'idea nazionale*, e incluído nas edições posteriores de *O falecido Mattia Pascal*, Pirandello afirma que há, na história natural, um mundo repleto de animais estudados pela zoologia. Dentre esses animais está o homem, que não é um quadrúpede, mas um bípede, e que não tem cauda, como o macaco ou o burro. A esse homem, segundo Pirandello, não pode acontecer nenhuma desgraça, como perder uma perna ou um olho, pois:

O homem do zoólogo tem sempre duas pernas, nenhuma delas de pau; tem sempre dois olhos, nenhum deles de vidro. E é impossível contradizer o zoólogo. Porque o zoólogo, se lhe apresentarmos um fulano com uma perna de pau ou com um olho de vidro, responderá que não o conhece, porque

aquele não é o homem, mas *um* homem. É verdade, porém, que todos nós, por nossa vez, podemos responder ao zoólogo que o homem que ele conhece não existe e que [...] existem os homens, nenhum dos quais é igual ao outro, e que podem, inclusive, por uma desgraça, ter uma perna de pau ou um olho de vidro.⁵²

As generalizações pretendidas pelo zoólogo, entendido de forma genérica, no excerto, como o ser humano, não passam de construções ilusórias, tendo em vista que, de acordo com Pirandello,

Hoje somos, amanhã não. Que rosto nos deram para representar parte da vida? Um nariz feio? Que triste ter que carregar um nariz torto por toda a vida... Sorte que, a longo prazo, não nos damos mais conta disso. Notam os outros, é verdade, quando chegamos a acreditar que temos um nariz bonito; e então não sabemos por que os outros riem nos olhando. São tão idiotas! Consolamo-nos observando que orelha tem aquele e que boca tem aquele outro, os quais não percebem e têm a coragem de rir de nós. Máscaras, máscaras... Um sopro e passam, para dar lugar a outro. [...] Cada um se ajusta à máscara como pode – a máscara exterior. [...] E nada é verdadeiro! Verdadeiro é o mar, sim, verdadeira é a montanha; verdadeira é a pedra; verdadeiro é um talo de grama; mas o homem? Sempre mascarado, sem que o queira, sem que o saiba, daquilo que de boa fé tal coisa se lhe afigura ser: bonito, bom, gracioso, generoso, infeliz etc. etc. E isso faz rir tanto, se se pensa. [...] Mas o homem? [...] não pode deixar de posar, mesmo diante de si próprio, de algum modo, e imagina uma porção de coisas que ele tem necessidade de crer como verdadeiras e tomar a sério.⁵³

Partindo dessa concepção, qualquer espécie de generalização será sempre equivocada se levarmos em conta que tudo que vemos, somos ou pensamos está fundamentado em construções que variam de acordo com o tempo, as circunstâncias e os casos. Retomando o exemplo da velha senhora, a partir do instante em que tomamos consciência dos porquês que a levam a se vestir e se comportar de maneira ridícula, o riso cômico se transforma em algo que vai além da comicidade. Aí está a grande diferença entre o cômico e o humorístico: o primeiro ri, o segundo se compadece. A esse compadecimento Pirandello denomina *sentimento do contrário*. O riso, a partir da reflexão crítica sobre o fato, perde completamente o sentido. O cômico, por outro lado, jamais ultrapassa a barreira da primeira impressão, não faz brotar o *sentimento do contrário*, limitando-se a um julgamento superficial. Portanto o *umorismo*, nos termos de Pirandello, é a atividade reflexiva do artista que busca enxergar além daquilo que está visível aos olhos. Destarte, ultrapassa a superficialidade da aparência para descobrir, a partir da suposta

⁵² PIRANDELLO, L. **O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor**. Tradução de Mário da Silva; Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 315.

⁵³ Id. **Pirandello: do teatro no teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 171.

comicidade, feiura ou loucura das pessoas comuns, submetidas compulsoriamente a seu cotidiano enfadonho, os dramas que carregam.

De acordo com Pirandello, em qualquer ato criativo intervém o sentimento, de modo espontâneo e criativo, mas também a reflexão. A obra *umoristica*, não obstante, se distingue por uma especial atividade reflexiva que gera o “sentimento do contrário”, o qual decompõe a imagem harmoniosa criada pela primeira percepção da realidade. O que faz o *umorismo*? Viola os códigos, olha as coisas de modo inesperado, retira as máscaras dos “tipos” para mostrar, por debaixo delas, a contrariedade da vida. O desconforto de Croce, ao que parece, se dá em função de sua recusa à atividade reflexiva na criação artística. Sobre a afirmação de Pirandello de que o *umorismo* é um “olhar diferenciado” sobre a composição artística, e não a obra em si, Croce se pergunta:

Quer dizer que o humorismo não é arte ou que é mais do que arte? E, neste caso, o que ele é? Reflexão sobre a arte, ou seja, filosofia da vida? Ou uma forma *sui generis* do espírito, que os filósofos, até agora, desconhecem? Se Pirandello a descobriu, devia, de todo modo, tê-la demonstrado, ter-lhe assinalado um lugar, deduzi-la e dar-nos a entender a conexão com outras formas do espírito. Coisa que não realizou, limitando-se a afirmar que humorismo é o oposto da arte. (PIRANDELLO, 2009, p. 154).

Pirandello devolve, no mesmo *L'umorismo*, o questionamento a Croce: “Mas onde, quando afirmei isso? Há duas possibilidades: ou eu não sei escrever, ou Croce não sabe ler”. (PIRANDELLO, 2009, p. 155). Adiante, Pirandello explica: quando um artista está compondo, a reflexão assume um papel determinante na obra denominada *umoristica*. É arte, mas com esse caráter especial. Pirandello, assombrado, questiona-se: “Por que o *umorismo* não é arte? Quem o disse? Ele disse, Croce, porque quer dizer, não porque eu não me tenha expressado claramente, demonstrando que é arte com esse caráter particular. “(PIRANDELLO, 2009, p. 155). Ou seja, é uma obra que advém de um processo de reflexão que decompõe a aparência superficial para fazer surgir um contrário. Pirandello ainda assevera que, talvez para Croce, a obra de arte deva se configurar como uma receita de bolo, com todos os ingredientes na sua ordem certa, sem qualquer alteração ou adição de outro elemento.

Para Croce, enfim, não há como conceituar o *umorismo* a não ser como um pseudoconceito empírico que se refere a um estado de ânimo que penetra na obra de arte como matéria ou conteúdo, e que corresponde mais ao aspecto psicológico

do que estético. Para Pirandello, todas as categorias crocianas são inadequadas para explicar o *umorismo*: não é forma do espírito, não é um conceito, muito menos um pseudoconceito. A distinção entre teoria e prática, entre plano estético e plano empírico, não auxiliam na descrição do processo de formação da obra de arte *umorística*. Na crítica de Pirandello, o conceito é definido de forma diversa: como consciência autêntica, como visão de mundo e como plurivocidade. O escritor *umorista*

Não é unicamente um poeta, é também um crítico, mas um crítico *sui generis*, um crítico fantástico: e digo fantástico não somente no sentido de bizarro ou de caprichoso, mas também no sentido estético da palavra, mesmo que isso possa parecer, à primeira vista, uma contradição em termos. Mas é exatamente assim; e, por isso, tenho sempre falado de uma especial atividade de reflexão. Isso aparecerá claramente quando se pensar que se, sem dúvida, uma inata melancolia, um triste acontecimento, uma amarga experiência de vida, ou ainda um pessimismo ou um ceticismo adquirido com o estudo e com as considerações sobre a sorte da existência humana, sobre o destino do homem, etc, possam determinar uma particular disposição de ânimo, que se costuma chamar humorística, essa disposição, sozinha, não basta para criar uma obra de arte. Esta não é outra coisa senão o terreno preparado: a obra de arte é o embrião que cairá neste terreno, e brotará e se desenvolverá nutrindo-se de seu humor, retirando dele condições e qualidade. Mas o nascimento e o desenvolvimento dessa planta devem ser espontâneos.⁵⁴ (Tradução nossa).

Se para Croce a obra de Pirandello era uma pseudofilosofia, sendo essa uma particularidade negativa, para Adriano Tilgher o teor filosófico era positivo e decisivo para que se pudesse compreender a poética pirandelliana. Em *Studi sul teatro contemporaneo*, de 1922, Tilgher analisa a dramaturgia de Pirandello com base no esquema Vida X Forma, o qual ele denominou *pirandellismo*. Pirandello, contrariando a posição de Croce, acredita que a arte contribui para a experiência do ser humano justamente por configurar-se como um processo individual, por possibilitar uma visão mais ampla e subjetiva do mundo, e se opõe ao pensamento de Croce por crer que

Conhecer intuitivamente, no modo como Croce entende, fora de qualquer referência intelectual, é como conhecer unicamente de vista alguém. [...]. Se eu tiver que fazer um retrato de alguém, é necessário que eu pense, também, e o veja como um retrato (não como um retrato abstrato, mas como o retrato daquele indivíduo), é necessário que eu tenha uma ideia. [...] A ideia não pode estar ausente da obra de arte, mas deve ser completada naquela emoção fecunda onde é criada. Erro, portanto, se por meio do raciocínio, isto é, logicamente, realizo a arte; não erro mais, todavia, se

⁵⁴PIRANDELLO, L. L'Umorismo. Parte seconda. In: **Luigi Pirandello, maschere nude**. Milano: Arnoldo Mondadori editore, 2004. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm. Acesso em: 20 out. 2017.

realizo a arte por meio da fantasia. Potências antitéticas, enfim, são a fantasia e a lógica, não a fantasia e o intelecto.⁵⁵

Segundo Pirandello, a imaginação coletiva rejeita todos os elementos, os traços, os caracteres que discordam da natureza ideal de um fato ou de uma dada personagem e evoca, ao invés, todas as imagens “convenientes”. Assim, inevitavelmente somos induzidos a não levar em conta os detalhes em contradição ou as expressões singulares. Por outro lado o artista, quando acometido por uma visão *umorística*, dirige o olhar para a particularidade do indivíduo, para a feiura, para a anomalia, para o estranho.

Na verdadeira realidade, as ações que põem em relevo um caráter se recortam sobre um fundo de vicissitudes ordinárias, de particularidades comuns. Pois bem, os escritores, em geral, não se valem disto, ou pouco se importam, como se estas vicissitudes, estas particularidades não tivessem valor nenhum e fossem inúteis e omissíveis. O humorista, ao invés, as entesoura. [...] E o imprevisto que há na vida? E o abismo que há na alma? [...] Daí que, no humorismo, se encontre toda aquela busca das particularidades mais íntimas e minuciosas, que podem inclusive parecer vulgares e triviais se forem confrontadas com as sínteses idealizadoras da arte em geral, e aquela busca dos contrastes e das contradições, [...] todas aquelas digressões que se notam na obra humorística, em oposição à estrutura ordenada, à composição da obra de arte em geral. (PIRANDELLO, 2009, p. 176).

O que há em Pirandello, destarte, é uma postura que desestabiliza e contraria a arte em geral que, no final do século XIX e primórdios do XX, abstrai e concentra, capta e representa a idealidade das coisas e dos indivíduos. Ao humorista, tudo isso parece deveras simplificado e coerente. A questão do humorismo também está ligada a duas das grandes interrogações que perpassam toda sua poética: a distinção entre a vida e a forma, entre a realidade e a ficção. Vida, entendida aqui como um conjunto de possibilidades existenciais; forma, como a escolha dentre essas possibilidades; realidade, como uma construção superficial; ficção como a única realidade confiável. Sob esse prisma, as personagens pirandellianas impossibilitam quaisquer tentativas de síntese por parte do leitor ou espectador a partir da caracterização, do aspecto físico ou do caráter psicológico, tendo em vista que, apegados a uma suposta noção de real, podemos ser facilmente enganados e rir de quem carrega o peso de uma tragédia, ou compadecer-nos pelo sorriso de um vilão ardiloso. Como assevera Pirandello em *L'Umoreismo*,

⁵⁵ PIRANDELLO, L. **Saggi e interventi**. Milano: Mondadori, 2006, p. 604, tradução nossa.

o humorista não reconhece heróis ; ou melhor, deixa que os outros o representem; ele, por seu turno, sabe o que é a lenda e como se forma, o que é a história e como se forma: composições todas elas, mais ou menos ideais, e talvez tanto mais ideais quanto mais pretensões de realidade mostram;[...] O mundo, se não propriamente nu, ele o vê, por assim dizer, em mangas de camisa: em mangas de camisa o rei, que vos causa tão bela impressão quando a gente o vê composto na majestade de um trono com o cetro e a coroa e o manto de púrpura e de arminho. [...] “O homem é um animal vestido – diz Carlyle em seu Sartor Resartus – a sociedade tem por base o vestuário”. E o vestuário compõe também, compõe e esconde: duas coisas que o humorismo não pode suportar. (PIRANDELLO, 2009, p. 175).

Ao tratar do humorismo, Pirandello quer estabelecer um campo de tensão cuja base seja a reflexividade, a autoanálise do sujeito, bem ao modo de suas personagens autorreflexivas. Àqueles que pretendem enquadrá-lo, dissecá-lo, Pirandello responde com as absurdidades de suas personagens e seus enredos.

Don Quixote faz sua aparição no ensaio de Pirandello por ser considerado um verdadeiro humorista:

Após a primeira leitura e a primeira impressão que tenhamos recebido dele, levaremos em conta também o estado de ânimo que o autor pretendeu suscitar. Qual é esse estado? Nós quiséramos rir de tudo quanto há de cômico na representação daquele pobre alienado que máscara com sua loucura a si mesmo, aos outros e a todas as coisas; quiséramos rir, mas o riso não nos vem aos lábios lano e fácil; sentimos que algo o turba e obstaculariza; um senso de comiserção, de pena e também de admiração, sim, porque se as aventuras heroicas desse pobre hidalgo são ridicularíssimas, não há dúvida, todavia, de que ele era, em sua ridicularia, é verdadeiramente heroico. Tínhamos uma representação cômica, mas dela exala um sentimento que nos impede de rir [...], no-lo torna amarga. (PIRANDELLO, 2009, p. 149).

O cômico, no caso de Quixote, denuncia uma espécie de inadequação existencial, manifestada nos comportamentos inadequados e na incapacidade de enfrentar o cotidiano. Segundo Pirandello, Cervantes encarna características específicas do humorismo na medida em que explora os contrastes, as ligações e as unidades contraditórias do trágico e do cômico juntos, no momento em que Quixote tenta encontrar, na realidade, a magia na qual acredita. Os moinhos de vento são moinhos de vento, assevera Quixote, mas são também monstros encantados por seu inimigo, o mago Frestón, com o intuito de tirar-lhe a glória de seu triunfo. Como afirma Pirandello, Don Quixote é um louco que se veste e se mascara com todo o aparato legendário, e assim se move com a máxima seriedade para as suas aventuras ridículas. Aí está a lenda na realidade.

Cervantes é um humorista porque nele se reconhecem três características fundamentais: a reflexão, o advertimento do contrário e o sentimento do contrário, como aponta Wladimir Krysiniski. Antes de explicitar esses três elementos, Krysiniski cita o seguinte trecho do ensaio de Pirandello:

Mas como se poderia explicar de outro modo a profunda amargura que é como a sombra sequaz de cada passo, de cada ato ridículo, de cada louca empresa daquele pobre gentil-homem da Mancha? É o sentimento de pena que inspira a sua própria imagem ao autor quando, materializada como é na sua dor, ela se lhe afigura como ridícula. E ela se quer assim porque a reflexão, fruto de amaríssima experiência, sugeriu ao ator o sentimento do contrário, pelo que reconhece o seu erro e quer punir-se com a derrisão que os outros farão dele. (PIRANDELLO, 2009, p. 125-126).

Tal raciocínio evidencia, além de outras coisas, que, para Pirandello, Don Quixote seria uma *alter-ego* de Cervantes. A chave do humorismo seria, grosso modo, reconhecer o ridículo ou cômico em determinada situação (advertimento do contrário), em seguida superar esse estágio e refletir sobre ele (reflexão) e, por fim, compreender a tristeza que está por trás de determinado comportamento (sentimento do contrário). Inverte-se, então, a assertiva de Pirandello “assim é, se lhe parece”, para “nem sempre é, mesmo que lhe pareça”. Nessa linha, podemos dizer que o humorismo de Pirandello consiste em explorar as fissuras do comportamento do homem e revelar os contrastes entre o ser e o parecer, não para rir ou fazer rir, mas para mostrar que a vida é uma triste comédia.

Antonio Gramsci, que em princípio parece adotar outra perspectiva, se questiona, em *Literatura e vida nacional*, sobre a possibilidade de o humorismo estar inserido em grande parte da obra de Pirandello por representar um divertimento, para o siciliano, “fazer nascer dúvidas ‘filosóficas’ em cérebros não-filosóficos e mesquinhos a fim de forçar o subjetivismo e o solipsismo filosófico”.⁵⁶ Dessa maneira, o humor corresponderia a uma forma inteligente de instigar o leitor, desafiá-lo a “filosofar” sobre a vida e surpreendê-lo com suas próprias inconclusões. Gramsci acrescenta que a ideologia e a filosofia de Pirandello não têm origens livrescas, mas que se relacionam às experiências socioculturais vividas por ele: um aldeão siciliano.

⁵⁶ GRAMSCI, A. **Literatura e vida nacional**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 56.

Em outras palavras, o humor, em Pirandello, está na própria vida do homem cindido entre aquilo que realmente é (seus instintos e impulsos) e o que parece ser (o modelo social seguido). A personagem escolhida por Pirandello para representar esse sofrimento é, para Gramsci,

o provinciano que quer aparecer “transfigurado num caráter “nacional” ou “europeu cosmopolita”, e que não é senão um reflexo do fato de que ainda não existe uma unidade nacional cultural no povo italiano, de que o provincialismo e o particularismo ainda são radicados nos costumes e nos modos de pensar e agir, [...] razão pela qual os avanços, os *raids* individuais neste sentido assumem formas caricaturais, mesquinhas, teatrais, ridículas etc., etc. (GRAMSCI, 1968, p 58).

Segundo Antonio Gramsci, na atividade literária de Pirandello predomina o valor cultural sobre o estético, sendo que sua eficácia foi maior como inovador do clima intelectual, com sua contribuição para “desprovincianizar” (palavra do autor) o homem italiano, para suscitar uma atitude crítica contrária à melodramática tradicional e oitocentista. Interessante que isso só se faz notar sutilmente, sem alardes ideológicos explícitos, mas através da escolha das figuras, as personagens que, como já dissemos anteriormente, representam esse drama com sua postura resistente diante dessa vida tal qual ela se apresenta. Marta Ajala, protagonista de *A excluída*, é uma dessas personagens.

4.1 L' Umorismo em A excluída: o homem vencido

Sabemos que Pirandello criou textos em que personagens, estratégias narrativas e temas se complementam, reaparecem em estruturas textuais distintas e adquirem, desta forma, novas significações. Essa circularidade temática e estrutural é percebida, sobretudo, na ocorrência do *doppio*, presente em boa parte da produção do escritor: duplos sentidos, duplas personalidades, duplas identidades, múltiplas perspectivas e posturas contraditórias. Todos esses elementos reunidos têm uma base comum: a teoria do *umorismo*. Interessa-nos, então, a forma como o *umorismo* está presente em *A excluída*, o primeiro romance de Pirandello que deveria ser, por questões contextuais, o mais verista. Dividido em duas partes, a primeira com quatorze e a segunda com quinze capítulos, o romance é narrado por um narrador em terceira pessoa, onisciente, o qual transmite, ao leitor, não só os fatos, mas também as introspecções da protagonista Marta Ajala.

A referida obra, a qual assinalou a estreia de Pirandello como romancista, traz a história de Marta Ajala, uma jovem banida de casa após ser surpreendida pelo esposo lendo a carta de um admirador. Convicto de que estava sendo traído, Roque Pentágora expulsa a esposa, decisão que dá início a uma série de acontecimentos que provocaram a ruína financeira e moral de Marta e sua família.

Não obstante a certeza de Roque sobre o adultério, a esposa não mantinha nenhuma relação com o advogado Gregorio Alvignani além de uma correspondência epistolar que, para ela, representava exclusivamente um desafio intelectual. Agradava-lhe o exagero filosófico dos textos e a ânsia do remetente em demonstrar sua posição em relação ao mundo e à vida. No entanto, em famílias extremamente conservadoras do final do século XIX como a de Marta e o esposo, tal postura era inconcebível. Assim sendo, a jovem retorna à casa dos pais, lugar onde foi aceita somente parcialmente: o pai, o austero senhor Ajala, acreditando na culpa da filha, nunca mais lhe dirigiu a palavra, trancou-se em um quarto escuro e morreu no mesmo dia em que Marta deu à luz o filho, nascido morto

A duplicidade, em *L'Esclusa*, inicia com as duas mortes (do pai e do filho da protagonista) e está presente em todo o enredo: há duas famílias (os Pentágora e os Ajala); dois pais: os senhores Antônio Pentágora e Francisco Ajala (que pareciam ser o espelho um do outro); Marta e a obediente irmã Maria; Marta e Ana Verônica (uma amiga da família que também tinha sido excluída do núcleo familiar quando jovem); dois homens: Roque (o esposo) e Alvignani (supostamente amante, no início, e depois efetivamente); duas gestações (uma do marido e outra do amante); Maria Rosa (baixa e gorda) e don Fifo (alto e magro), um casal de vizinhos de Palermo, cidade para onde a protagonista, a mãe, a irmã e a amiga Ana Verônica foram transferidas, após a morte do pai, para que Marta pudesse lecionar e garantir o sustento da família, longe do olhar condenatório dos moradores da cidade onde viviam.

Ainda é possível citar outras duas personagens em *L'esclusa* que podem ser interpretadas como imagens invertidas uma da outra: o professor Pompeu Mormoni, “indivíduo alto, forte, moreno, com olhos negros e grandes, uma barba cerrada já ficando grisalha” (PIRANDELLO, 1986, p. 132), e o seu oposto, o também professor Atílio Nusco, maliciosamente chamado “Professoreco”, “delgado, tímido, de maneiras acanhadas e de temperamento temeroso” (PIRANDELLO, 1986, p. 133), ambos colegas de trabalho de Marta.

A ocorrência de tais dualidades no romance é um sintoma e, ao mesmo tempo, o embrião da formalização do esquema narrativo futuro de Pirandello, centrado no perspectivismo e no *umorismo*. O primeiro representa a visão de mundo do autor, um eterno desconfiado em relação ao real, àquilo que parece e aos “fatos”. Em *L’Esclusa*, para exemplificar, o “fato” que dá origem a todo o enredo é simples: Marta Ajala troca correspondências com um homem. É, portanto, adúltera e passível de severa punição. Todavia, a jovem senhora jamais traiu o marido, apesar das aparências. As causas que a levaram às mais terríveis consequências, dentre elas a bancarrota e a morte do pai, foram fruto de uma equivocada interpretação do marido Roque Pentágora, sujeito rude que não conseguiu compreender que a motivação de Marta era exclusivamente um desejo de afirmação intelectual, completamente dissociado de qualquer sentimento afetivo. Pode-se dizer, inclusive, que a protagonista de *A excluída* é uma personagem que apresenta características opostas às moças românticas que bailavam nos salões à procura de cavalheiros gentis e apaixonados, que tanto agradavam ao público burguês. Oposta, da mesma forma, àquelas que morreram por excesso de romantismo e ausência de raciocínio prático, como Emma Bovary.

O mais interessante no jogo de perspectivas e duplas interpretações proposto por Pirandello em *L’Esclusa* é que, após a expulsão de casa e o desprezo de toda a sociedade, Marta Ajala, fragilizada, incorre no erro pelo qual havia sido condenada injustamente e se torna amante, de fato, de Alvignani. Em seguida, é convidada pelo esposo a reintegrar-se à família, apesar de estar grávida do advogado. O primeiro romance de Pirandello registra, portanto, o paradoxo de um “efeito sem causa” e uma “causa sem efeito”, como afirma Giorgio Patrizi,⁵⁷ em função da expulsão por um adultério inexistente e de um perdão apesar da culpa. Tal estratégia narrativa contrasta com a vertente literária da qual Pirandello era um filho rebelde, levando-se em conta que a causalidade subvertida em *A excluída* era a base das narrativas veristas.

A excluída foi escrito no período em que Pirandello estava sob forte influência do Verismo. Não obstante essa interferência, o escritor inicia sua carreira de romancista questionando a realidade e a veracidade dos fatos por intermédio de uma obra que sugere a coexistência de perspectivas distintas em relação a um

⁵⁷ PATRIZI, G. **Prose contro il romanzo. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano**. Napoli: Liguori Editore, 1996, p. 39, tradução nossa.

mesmo acontecimento. Além disso, a desestruturação lógico-temporal presente em *A excluída*, que inicia com uma digressão de Roque Pentágora e seu pai, destoa da ordem temporal linear proposta pelos veristas e parece compatível com a decomposição e a fragmentação da realidade propostas por Pirandello em quase toda a sua obra ulterior: “Antônio Pentágora já se achava à mesa, disposto a cear tranquilamente, como se nada tivesse acontecido” (PIRANDELLO, 1986, p. 15). Ademais, a inexorabilidade das leis de causa e efeito que sempre regularam os enredos veristas é contradita no primeiro romance de Pirandello em função da inconsistência da culpa de Marta Ajala e da subsequente condenação por um delito que não fora cometido.

De acordo com Marguerita Ganeri,⁵⁸ a publicação de *A excluída* não despertou um verdadeiro interesse do público e da crítica. Nem mesmo hoje, apesar da presença de uma vasta área de estudos interessada no Pirandello iniciante, o romance recebe uma atenção significativa, sendo que grande parte dos estudos está direcionada para os aspectos filológicos, psicológicos e a crítica feminista. Todavia, uma das chaves de leitura mais interessantes para *A excluída* é a teoria do *umorismo*. O próprio Pirandello, em uma carta a Capuana que aparece como prefácio na última edição do romance, publicada pela Editora Treves, em 1908, conecta explicitamente a obra ao ensaio *L'Umorismo*, elaborado no mesmo ano em função de um concurso docente realizado por nosso autor. Na carta, referindo-se às edições anteriores de *L'Esclusa*, o escritor siciliano escreve:

Não consigo perceber o efeito que fui capaz de provocar nos leitores pacientes e viciados de apêndices jornalísticos; certo, cenas dramáticas não faltam nesse romance, embora o drama se desenvolva mais no íntimo das personagens; mas duvido enfaticamente que, em uma leitura forçadamente esporádica, seja possível alertar-se para a parte mais original da obra: parte escrupulosamente escondida sob a representação absolutamente objetiva dos casos e das pessoas; o fundamento essencialmente *umorístico* do romance. (PIRANDELLO, 1908, p. 881 apudGANERI, 2001, p. 14, tradução nossa).⁵⁹

Observa-se, no excerto, que teoria e romance estão interligadas, constatação que ratifica a ideia de circularidade e coerência presente na produção de Pirandello e que, ao mesmo tempo, confere a *L'Esclusa* uma posição de texto-base para o

⁵⁸GANERI, M. **Pirandello romanziere**. Catanzaro: Rubbetino, 2001, p. 26, tradução nossa

⁵⁹“Non so rendermi conto dell'effetto che abbia potuto fare nei pazienti e viziati lettori delle appendice giornalistiche; certo, scene drammatiche non difettano in questo romanzo, quantunque il dramma si svolga più nell'intimo dei personaggi; ma dubito forte che, in una lettura forzatamente saltuaria, si sia potuto avvertire alla parte più originale del lavoro: parte scrupolosamente nascosta sotto la rappresentazione affatto oggettiva dei casi e delle persone; al fondo insomma essenzialmente umoristico del romanzo.”

desenvolvimento da teoria do *umorismo* pirandelliano, posto ocupado por *O falecido Mattia Pascal*.

A duplicidade de sentidos e possibilidades, aliada à constante reflexão crítica, é uma das bases do *umorismo* e representa uma das linhas interpretativas para *A excluída*. É possível acrescentar que Pirandello explora duas formas de duplicação em seus textos: uma mais formal e temática, e outra subjetiva. Em relação ao primeiro caso, o *doppio* ocorre por meio de personagens que contrastam umas com as outras (como os dois professores colegas de Marta); personagens que se espelham (o senhor Ajala e o senhor Pentágora); e personagens que adquirem outra(s) personalidade(s), como é o caso de Mattia Pascal. Sobre o aspecto subjetivo da duplicidade, citamos o jogo de perspectivas presente em boa parte das obras de Pirandello, técnica narrativa que desconstrói a ideia de realidade como algo absoluto e dos “fatos” como inexoráveis ou inquestionáveis. Para exemplificar, lembremos da discordância entre as perspectivas de Marta Ajala e seu esposo Roque Pentágora sobre a mesma carta, sobre um mesmo “fato”.

Por intermédio de um discurso indireto livre da protagonista, Pirandello elabora, em *A excluída*, uma interpretação do “fato” que vai de encontro à perspectiva verista, baseada na objetividade no texto narrativo:

Via se condensar, se materializar em torno dela um destino injusto, que era sombra antes, sombra vã, névoa que com um sopro se poderia dispersar: tornava-se pedra e a esmagava, esmagava a sua casa, tudo; e ela não podia mais fazer nada contra isso. O fato. Havia um FATO⁶⁰. Alguma coisa que ela não podia mais remover; enorme para todos, enorme para ela mesma; enquanto ela o sentia na própria consciência inconsistente, sombra, nevoeiro, tornou-se rocha: e o pai que poderia ter se livrado dele com desprezo, pelo contrário, foi o primeiro a esmagá-la. Era talvez outra, ela, depois daquele FATO? Era a mesma, se sentia a mesma; tanto que não parecia verdade, muitas vezes, que a catástrofe tivesse acontecido. Mas se petrificava, também ela, agora, começava a não lamentar a morte do pai, nenhuma piedade pela mãe nem pela irmã, nem amizade por Anna Verônica: nada, nada! (Tradução nossa).⁶¹

⁶⁰Grifo do autor.

⁶¹PIRANDELLO, L. *L'Esclusa*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1987, p. 55-56. “Vedeva addensarsi, concretarsi intorno a lei una sorte iniqua, ch'era ombra prima, vana ombra, nebbia che con un soffio si sarebbe potuta disperdere: diventava macigno e la schiacciava, schiacciava la casa, tutto; e lei non poteva più far nulla contro di essa. Il fatto. C'era un FATTO. Qualcosa ch'ella nonpoteva più rimuovere; enorme per tutti, per lei stessa enorme, che pur lo sentiva nella propria coscienza inconsistente, ombra, nebbia, divenuta macigno: e il padre che avrebbe potuto scrollarlo con fiero disprezzo, se n'era lasciato invece schiacciare per il primo. Era forse un'altra, lei, dopo quel FATTO? Era la stessa, si sentiva la stessa; tanto che non le pareva vero, spesso, che la sciagura fosse avvenuta. Ma s'impietriva anche lei, ora, cominciava a non poter sentire più nulla: non cordoglio per la morte del padre, non pietà per la madre né per la sorella, né amicizia per Anna Veronica: nulla, nulla.”

Nesse trecho, o “fato” - o adultério – perde a objetividade e a incontestabilidade que deveriam caracterizá-lo por não ser verdadeiro. No momento em que uma falsa traição (ou um relacionamento “epistolar”) se transforma em fato irrevogável, as certezas veristas em relação àquilo que é real perdem o sentido. O “fato” se transforma em paradoxo, pois não é verdadeiro. Todavia, a interpretação equivocada do “fato” tem um poder avassalador sobre a vida de Marta Ajala, condenada apesar da inocência. O engano, que poderia ter sido esclarecido no início, adquire tamanha magnitude que se torna um “fato” na visão de Roque, do pai de Marta e de toda a sociedade, contra o qual a protagonista não podia lutar.

Ademais, o excerto mostra o profundo desconforto de Marta diante de uma situação ainda não resolvida internamente. Era a mesma depois do “fato”? - questiona-se. Sim é a resposta imediata. Todavia, algo havia se transformado dentro dela e a impedia de manter a postura costumeira em relação às pessoas. Sua personalidade, como afirma Angelo Pupino, “estava perplexa” (PUPINO, 2008, p. 78, tradução nossa) diante daquela situação. A perplexidade, aliás, é própria do *umorista*, como escreve o próprio Pirandello em seu ensaio: “[...] é próprio do humorista, pela atividade especial que nele assume a reflexão – gerando o sentimento do contrário – o não saber mais de que parte ficar, a perplexidade, o estado irresoluto da consciência.” (PIRANDELLO, 2009, p. 164). Nesse sentido, a dúvida de Marta Ajala acerca dos próprios sentimentos e o consecutivo espanto em função disso é um dos elementos que caracterizam a atividade reflexiva *umoristica* que divide e paralisa a personagem. No caso de Marta, suas lutas internas e externas não são resolvidas de maneira favorável, configurando-se como um contínuo andar em círculos que a levará, talvez, ao mesmo ponto de partida: o infeliz casamento com Roque Pentágora.

Segundo Angelo Pupino,⁶² em *A excluída* o “fato” perde a objetividade por assumir aparências relativas de acordo com os pontos de vista que se multiplicam e se sobrepõem. Havia dois caminhos a serem trilhados: ou o “fato” poderia ser deixado de lado, devido a sua insustentabilidade, ou agigantar-se a ponto de destruir a família da protagonista. Entretanto, apesar da inconsistência, o “fato” era verdadeiro aos olhos dos acusadores de Marta Ajala. Usando outros termos, no romance mais verista de Pirandello, o enredo se constrói sobre um “fato” que não

⁶²PUPINO, A. **Pirandello o l'arte della dissonanza**. Roma: Salerno Editrice, 2008, p. 76, tradução nossa.

era, na verdade, um “fato”, mas um olhar em perspectiva sobre um determinado acontecimento. Destarte, a duplicação (ou multiplicação) de sentidos mostra a disposição do autor em explorar o teor *umorístico* escondido por trás de uma situação patética que poderia ter sido esclarecida. Bastaria que Roque lesse as cartas para entender que não se tratava de uma correspondência amorosa, pelo menos da parte de sua esposa.

O fato de Marta ter sido expulsa quando inocente e perdoada quando culpada já constitui um quadro *umorístico*, corroborado por outros componentes evidentemente *umorísticos* presentes no romance, como a velhice, o riso, a feiura e a loucura. A personagem do professor Mateus Falconi, colega de Marta, e a breve alusão a seu círculo familiar desempenham um papel fundamental para o entendimento daquilo que Pirandello considerava a chave-mestra de sua poética: a atividade reflexiva.

Era esse Falconi de uma feiura monstruosa e dela, mais que consciência, tinha ele próprio horror. Sempre taciturno, andava de olhos baixos, como receoso de verificar nos olhos dos outros a má impressão que o seu repugnante físico produzia. [...] Para cúmulo de desgraça era aleijado dos pés, que tinha tortos, metidos em sapatos ortopédicos especiais para tal deformação. (PIRANDELLO, 1986, p. 134).

Além da aparência, Falconi ainda tinha um temperamento grosseiro e ofendido que conferia a ele um ar quase animalesco. Todavia, quando Pirandello descreve a casa e a família dessa pobre criatura, o olhar sobre ele se modifica. O professor de desenho fora criado pela mãe e uma tia, duas velhas broncas e patetas, numa casa imensa e bolorenta, cheia de antiguidades sem valor amontoadas umas por cima das outras. As duas senhoras caducas construíram, para si, um mundo fictício que fazia rir a toda a vizinhança:

Claro que nenhuma delas queria morrer, ah! Isso nunca! E vai dia, vem dia, faziam-se vestir e enfeitar, pelas vizinhas acomodadas, com os vestidos antigos, dos seus bons tempos de outrora. E as vizinhas escolhiam, de propósito, os mais tufados, os mais antigos e que mais berrantes ficassem com a velhice das duas pobres tresloucadas. E já que os corpinhos, agora, estavam compridões e largos, tratavam de neste fazer, com alfinetes, umas pregas, naquele, com fitas, uns tufos; e os amaneiravam com flores artificiais, folhas de hera ou de hortaliça, nas cabeleiras postiças, passando-lhes, nos rostos, vermelhão, besuntando bem os molares com polpa rubra de uva selvagem. – Isso, isso, assim! Agora é que a senhora está mesmo uma meninota de quatorze anos. (PIRANDELLO, 1986, p. 152-153).

A mãe de Falconi, que não o reconhecia mais como filho em função de seu abalo mental, ordenava que ele endireitasse os pés, constringendo mais ainda o pobre aleijado que, submisso, fazia esforços, sacudia os tornozelos, quase caía na tentativa de endireitar-se, enquanto a velha ria. O retrato da família de Falconi, portanto, é um exemplo significativo do “sentimento do contrário” explorado por Pirandello em *L’Umorismo*: o aspecto grotesco do pobre aleijado, o riso desconcertante da mãe e a loucura das duas velhas caducas alteram, no leitor, a concepção do riso como algo divertido, transformando-o em amargura e comiseração.

Marguerita Ganeri assinala para o evidente *umorismo* na metáfora dos “chifres”, presente até mesmo no sobrenome grego dos Pentágora, traduzível como *cinque corna* (GANERI, 2001, p. 27, tradução nossa). Seguindo a articulação da trama, depois da descoberta da correspondência entre a esposa e Alvignani, Roque, destruído e revoltado, retorna à casa do pai. O senhor Antônio Pentágora permanecia imperturbável com a notícia devido à sua convicção de que “os chifres” eram a cruz, o calvário e o destino de sua família: “Fez uns chifres com os dedos, mexendo com as mãos no ar perto da testa. - Olhe, espie, está vendo? Isto é o nosso emblema de família! Não há por onde fugir” (PIRANDELLO, 1986, p. 19). Ao assistir a cena, Nicolino, o irmão mais novo, ri, sendo imediatamente repreendido pelo pai: “Pateta! Está a rir de quê? [...]. É destino! Cada um tem que carregar a sua cruz! A nossa é esta. [...] E tornou a armar os dedos sobre a testa [...] (PIRANDELLO, 1986, p. 19).

O tema do riso, constante em todo o romance, vai desde um sorriso ingênuo (como o de Nicolino) até a risada sarcástica e maldosa da mãe do professor Falconi ao ver que o rapaz não conseguia endireitar-se sobre os próprios pés. O riso, portanto, acompanha a loucura em alguns episódios de *A excluída* produzindo um efeito *umorístico* perfeito que modifica a estrutura tradicional romanesca centrada no eu coerente, substituindo-a pela dinâmica multiplicação das perspectivas que envolvem a personagem (aparentemente risível) fragmentada e os enredos.

De acordo com Ganeri (2001, p. 28, tradução nossa), nos romances, nas peças e nas novelas de Pirandello a crise da subjetividade vem exteriorizada por intermédio da encenação do falimento do *Eu* e da ocorrência da confissão existencial das personagens, irremediavelmente atreladas à coletividade. Mesmo em um romance de construção aparentemente tradicional como *A excluída*, narrado em

terceira pessoa por um narrador onisciente, é perceptível a voz da personagem em crise consigo mesma e com a sociedade que a aprisiona e delimita. A figura de Roque Pentágora, sujeito rico, mas rude e pouco esclarecido, é uma dessas personagens *umorísticas*, nos termos de Pirandello, cindidas entre os preceitos morais de sua época e o amor pela esposa supostamente adúltera.

Após a separação, Roque jamais teve paz, envolveu-se com mulheres de má fama, desperdiçou dinheiro, até o momento em que resolveu refazer o casamento e ir ao encontro de Marta, postura considerada vergonhosa para um homem naquela época. Suspenso entre o dever de obediência ao pai e a vontade de romper com as correntes conservadoras de seu tempo, Roque Pentágora é uma personagem nascida em um período de mudanças de costumes que representa, juntamente com Marta Ajala, o primeiro protagonista pirandelliano do contraste entre gerações estabelecido no final do século XIX. A inadequação dos jovens aos valores dos mais velhos, especialmente depois da experiência do *risorgimento*⁶³, é um dos temas da literatura italiana nas últimas décadas do século XIX que não passa despercebido na produção de Pirandello. O exemplo mais convincente desse desajuste é Marta Ajala, que, dentro desse contexto, se configura como uma personagem/sintoma do espírito da época. Inadaptada em função da consciência da própria inteligência e, ao mesmo tempo, ciente da posição subalterna da mulher, a protagonista de *A excluída* não consegue amar os homens que a circundam porque nenhum é capaz de ultrapassar completamente as barreiras de gênero constituídas durante séculos. Nem mesmo ela consegue fugir das socialmente consolidadas distinções de papéis entre homens e mulheres recorrendo, em um momento de desespero por não conseguir emprego, à ajuda de Gregório Alvignani. A submissão feminina, portanto, é marcante em *A excluída*, apesar do espírito crítico da protagonista. Essa duplicidade entre o desejo de libertação e a sujeição feminina é uma constante no romance e também ratifica a ideia do *doppio* que circunda boa parte das obras de Pirandello.

Sobre o *umorismo* em Roque Pentágora, cabe assinalar que essa personagem provoca sentimentos que se transformam a partir da reflexão crítica sobre seus atos. Ora odioso, ora digno de pena, o marido de Marta Ajala era, na verdade, fruto da educação machista e conservadora recebida do pai, herança que

⁶³ Movimento cultural, político e social do início do século XIX que buscava a unidade da Itália, dividida em territórios sob o poder de algumas famílias tradicionais italianas e algumas potências estrangeiras, como a Áustria e a França.

fora decisiva no momento em que o jovem, ao deparar-se com uma situação inesperada, precisou deliberar sobre o futuro do próprio casamento. A escolha foi seguir os conselhos do senhor Antônio Pentágora, sujeito grosseiro que acreditava que o papel das mulheres era enganar os homens. O *umorismo*, em Roque, está no fato de que, inicialmente, a personagem desperta um sentimento de raiva em função de sua atitude autoritária em relação à esposa. Entretanto, com o decorrer da narrativa, damos-nos conta de que essa personagem é uma vítima das próprias convicções, equivocadas pela influência familiar. Roque ama a esposa, sofre pela separação, quer tê-la junto de si, sentimentos que contrastam com a decisão de expulsá-la. O que há por trás da aspereza de Roque é um sujeito fragilizado e apaixonado que, no final, se rende ao amor, mesmo ciente de que Marta havia, de fato, se tornado amante de Alvignani. É incongruente, portanto, o comportamento dessa personagem que condena uma inocente e acolhe uma culpada.

Em *L'Esclusa*, a distância entre os verdadeiros sentimentos e as atitudes das personagens confere ao romance um caráter paradoxal e contraditório, levando-se em conta que o enredo se constrói sobre um fato que não era um fato e sobre um amor que nunca foi amor: Marta Ajala nunca amou Alvignani, tampouco amou o marido. Todavia, a trajetória dessa personagem, suas ações e as decisões tomadas por ela contrariam seus reais desejos, estratégia narrativa *umoristica* em todos os sentidos. Para esclarecer o ponto, retomemos o trecho: Marta Ajala é casada e troca cartas com outro homem, todavia não nutre nenhum sentimento romântico em relação a ele; Roque Pentágora expulsa a esposa de casa, mas sofre profundamente com a separação, motivada pela influência familiar e pelos padrões morais dominantes na época; Marta se torna amante de Alvignani, mas não o ama. O que há do *umorismo* pirandelliano nesses episódios? O fato de que há sempre algo por trás daquilo que se vê e a constatação de que é impossível, com uma mirada superficial, conhecer os porquês das atitudes do ser humano, repletas de pontos obscuros e razões desconhecidas.

Seguindo o pensamento de Pirandello, é necessário olhar além das máscaras e das aparências. Mesmo assim, a verdade (sempre questionável para o siciliano) continuará sendo um mistério. O final em aberto de *A excluída* ratifica tal assertiva:

- Marta, eu esqueço tudo! E você, também você, peço-lhe, esqueça tudo! Você é minha! [...] Então, já não me quer bem?

- Não se trata disso, não! Conseguiu ela dizer, por entre soluços [...] – Mas já não é mais possível, acredite-me [...]!
 -Por quê? Então o ama ainda? [...]
 -Não, Roque, não! Não o amei, nunca!
 E rompeu em novos soluços que tentava em vão reprimir. [...] Abandonou-se nos braços dele que, instintivamente, a acolheu, apertando-a. [...] Foi então que pôde [...] dar com os olhos no semblante descoberto da mãe, lá no seu leito mortuário, entre as quatro tochas. Foi como se a morta o estivesse fixando de lá. [...]
 - Olhe para minha mãe... Está vendo?... Eu perdoo... Eu perdoo... Fique, fique aqui. Vamos velá-la juntos... (PIRANDELLO, 1986, p. 226-227).

Pode-se concluir, a partir do excerto, que haverá uma reconciliação definitiva? Marta Ajala aceitará retornar à casa do marido? Conseguirá esquecer todo o sofrimento vivido? Se tomarmos por base o texto, exclusivamente, veremos que *A excluída* termina com um pedido de Roque. Todavia, a resposta de Marta fica a cargo do leitor, pois Pirandello não responde por ela. Um final consolador com a restauração perfeita da unidade familiar não parece plausível no caso de *A excluída*, romance escrito por um autor obstinado contra a regularidade narrativa e os finais esperados e felizes que acalentavam o ansioso e superficial público burguês. Não obstante, nem mesmo a alternativa contrária está explícita nas últimas linhas do romance, que termina no vazio ou na ausência de respostas. Que cada leitor determine, portanto, os destinos de Marta Ajala e Roque Pentágora.

4.2 *L'Umorismo em O falecido Mattia Pascal: o homem duplicado*

O falecido Mattia Pasca veio a público, inicialmente, subdividido em cinco capítulos que foram publicados na revista Nuova Antologia, de Roma. Na primeira publicação, datada de dezesseis de abril de 1904, é narrada a primeira vida de Mattia, que inclui os capítulos do I ao V. Nesse período, o protagonista passa de dândi conquistador de mulheres ao infeliz marido de Romilda, filha da megera viúva Pescatore. Para finalizar esse primeiro capítulo, Mattia Pascal faz uma declaração que, zombeteira e provocativa, intriga o recém-chegado leitor: “Porque, no momento (e Deus sabe quanto o deploro), já morri, sim, duas vezes, mas a primeira, por engano, e a segunda... irão saber.”⁶⁴

No segundo capítulo, também redigido em forma de diário, Mattia relata seu interesse em escrever um livro, sugestão dada pelo padre Elígio Pellegrinotto, amigo

⁶⁴ PIRANDELLO, L. *O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor*. Tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 11.

de nosso narrador, que tinha sob sua responsabilidade o acervo bibliográfico do Monsenhor Boccamazza. Dividido entre a vontade de registrar a sua biografia e a certeza da inutilidade de executar tal empreitada, Mattia Pascal realiza um longo deslocamento temporal (que compreende praticamente todo o romance) e começa, de fato, a narrar a sua história.

Inclui, em seus relatos, a infância abastada na companhia do irmão, a morte do pai e a sucessiva necessidade de contratar um administrador para os bens da família, o larápio Batta Malagna, sujeito que havia se casado novamente, após a viuvez, com Oliva, amiga de Mattia, filha do feitor de uma das propriedades da família Pascal. Mattia também narra como conheceu Romilda, sobrinha de Malagna: aproximou-se dela para apresentá-la a Pomino.

Vejamos, porém, como a situação era vista, de fato, por nosso anti-herói protagonista:

Por que mostrava eu tamanho desejo de fazer Romilda casar-se? Por nenhum motivo. Repito: só pelo gosto de embasbacar Pomino. Eu falava sem parar e todas as dificuldades desvaneciam-se. Era impetuoso e não levava nada muito a sério. Talvez por isso, então, as mulheres me amavam, não obstante o olho meio vesgo e o corpo atarracado. Dessa vez, porém – cumpre dizê-lo – minha fúria provinha, também, do desejo de desbaratar a malvada trama urdida por aquele velho imundo e fazê-lo ficar com um nariz a palmo e meio; provinha, ainda, do pensamento na pobre Oliva e - por que não? – da esperança de proporcionar um bem à moça, que me causara grande impressão. (PIRANDELLO, 1981, p. 44).

O interesse maior de Mattia não era ajudar o amigo Pomino, mas satisfazer o seu desejo de vingança em relação a Malagna. A partir desse ponto, o caráter duvidoso de Mattia começa a se ecentuar. Todavia, algo imprevisto se interpôs entre Pomino e Romilda: ela se apaixonou por Mattia. Os encontros dos dois, todas as manhãs, resultaram em uma gravidez indesejada. Nesse intervalo de tempo, a ruína financeira já tinha se abatido sobre a família de Mattia, que foi obrigado a casar-se com Romilda, mesmo contra a sua vontade.

Algum tempo depois, Romilda dá à luz duas meninas que, lamentavelmente, morrem uma após a outra. De forma geral, o romance está dividido em cinco blocos internos distintos: o primeiro pode ser denominado campestre, pois é todo ambientado na pequena Miragno. O sexto e o sétimo capítulos, ao contrário, nos remetem a entre-lugares, espaços de transição geográfica e pessoal que compreendem a narração dos dias de jogatina de Mattia em Monte Carlo e de seu

retorno para casa, de trem, após ter ganhado uma pequena fortuna. As quinhentas liras enviadas pelo irmão Roberto foram usadas por Mattia para sumir em direção a Monte Carlo, uma espécie de consolo pela terrível desolação em que estava mergulhado desde as mortes da filhinha e da mãe.

Enquanto projetava mentalmente o que faria com o dinheiro que havia ganhado no jogo, o protagonista lê nas páginas necrológicas do jornal local que o corpo de alguém tinha sido encontrado em suas terras: o do bibliotecário Mattia Pascal.

Suicídio

[...] Ontem, sábado, 28, foi encontrado, na levada de uma azenha, um cadáver em estado de adiantada putrefação. [...] A azenha está localizada num sítio chamado da Stia, a cerca de dois quilômetros da nossa cidade. [...] foi reconhecido como o do nosso bibliotecário Mattia Pascal, desaparecido há vários dias. Causa do suicídio: dificuldades financeiras (PIRANDELLO, 1981, p. 98).

Esse capítulo, intitulado *Mudo de trem*, é importantíssimo para todo o restante da narrativa, pois representa um salto dialético entre o presente e o futuro que, a partir daquele momento, começa a se delinear na vida de nosso protagonista. Para o leitor atento que acompanha o raciocínio e a trajetória de Mattia, esse é um dos momentos mais decisivos do enredo: o que fará o bibliotecário? A decisão foi embarcar na mentira e seguir a vida em outro lugar, utilizando outro nome: *Adriano Meis*, título do oitavo capítulo do romance. O nono capítulo, intitulado *Um pouco de neblina*, mostra a vontade de Mattia Pascal, então Adriano Meis, de viver, mas viver plenamente sua nova vida: “Eu devia, em suma, viver, viver!” (PIRANDELLO, 1981, p. 139).

A partir desse bloco narrativo, que inclui os capítulos do X ao XI e que foi publicado em dezesseis de maio de 1904, o relato se torna independente e a ambientação é Roma. Os fatos narrados podem ser entendidos como um grande parêntese aberto e lidos isoladamente, sem que haja prejuízo do entendimento. Configurados como um romance dentro do romance, os capítulos que tratam da vida de Adriano Meis isolam ou suspendem, de certa forma, a existência de Mattia Pascal, o falecido, ao mesmo tempo em que conferem à “sombra” o *status* de protagonista, sendo que a dualidade ou fragmentação (Adriano/Mattia) da personagem reforça a ideia de desestruturação que perpassa todo o romance.

Com o passar do tempo, no entanto, Adriano Meis, impossibilitado de viver, percebe que devia desaparecer, assim como Mattia devia “ressuscitar”. Ao retornar para Miragno, Mattia encontra Romilda casada com Pomino. Nesse sentido, não havia mais espaço para ele como Adriano Meis, muito menos como Mattia Pascal, não restando alternativa além de fechar-se na sua biblioteca, esperar pela terceira e definitiva morte e levar flores à própria sepultura.

Escrever um romance como *O falecido Mattia Pascal*, cujo propósito definido era motivar o leitor a acompanhar o desenrolar do enredo até o final, exigiu certo esforço de Pirandello, principalmente porque as publicações eram quinzenais. Era preciso instigar a curiosidade do receptor, mantê-lo conectado com as desventuras do falecido Mattia Pascal. Para tanto, era necessário que cada capítulo terminasse com um pico de suspense, jamais um desenlace.

A originalidade de Pirandello está justamente nessa cadeia dialética que interliga ao mesmo tempo em que confere independência a determinadas partes do romance, e não na narração em primeira pessoa ou na história do morto vivo, tema já explorado por outros escritores na época da publicação do romance. Todavia, o mote do morto vivo adquire singularidade em Pirandello em função da duplicidade constante em todo o entrelaçamento diegético: dois Mattias (um vivo e um morto); duas bibliotecas (a de Miragno e a do senhor Anselmo, dono da pensão em Roma); duas casas (uma em Miragno e outra em Roma); dois falsos suicidas (Mattia e Adriano Meis); dois irmãos (Mattia e Alberto); duas irmãs (mãe de Mattia e a tia Scolastica); duas mulheres grávidas (Romilda e Oliva); duas gêmeas (filhas de Mattia e Romilda). No que diz respeito à ação, também observamos um movimento que é sempre duplicado: partida e retorno; vencer no jogo e ser roubado; nascimento e morte; amar Adriana e, mesmo assim, ir embora.

Toda a duplicidade presente em *Il fu Mattia Pascal* ratifica a ideia inicial de que seu romance é uma narrativa de fragmentação, tanto no aspecto estrutural quanto temático. Interpretada como o primeiro romance filosófico de Pirandello, seguido por *Cadernos de Serafino Gubbio operador* e *Um, nenhum e cem mil*, a história de Mattia Pascal se sustenta sobre dois pilares: o dilema do relativismo instaurado por Copérnico⁶⁵ e a degradação do ser humano representada por

⁶⁵ Ao mostrar que a Terra girava em torno do Sol, e não o contrário, o astrônomo polonês Nicolau Copérnico (1473-1543) revolucionou a ciência e provocou calorosos debates entre a comunidade científica e a Igreja, que se recusava a aceitar a teoria heliocêntrica do estudioso. O homem, a partir

intermédio de uma farsa *umorística* que encena a morte do Eu. Nesse sentido, o duplo e a morte, mais do que motivos temáticos, são metáforas da crise da subjetividade explicitada por nosso autor.

Além disso, o romance de Pirandello se diferencia dos antecessores italianos dos 1800 por ser construído em forma de solilóquio, repleto de pausas, interrogações, interjeições, as quais traduzem a desarmônica existência da personagem. Outro elemento importante é o narrador, antes interessado em persuadir o leitor a acreditar na verdade daquilo que contava. No caso dos narradores pirandellianos, não há mais certeza sobre a verdade ou intenção de conduzir o leitor sem que este faça qualquer esforço hermenêutico durante a leitura. Em sentido contrário, o narrador Mattia esconde fatos, deixa em suspensão aquilo que pensa, provoca o leitor:

Por que Roma e não alhures? A verdadeira razão vejo-a agora, depois de tudo que me aconteceu, mas não a direi, para não estragar a narração com reflexões que, a essa altura, seriam inoportunas. (PIRANDELLO, 1981, p. 141).

Está claro, no excerto, o desinteresse do narrador em desvendar os fatos, em explicar pormenorizadamente toda a diegese do romance. Esse narrador duvidoso infiltra no texto o ponto de vista relativista, tão caro a Pirandello, sublinhando o enigma da própria identidade, explicitado na primeira linha do romance: “Uma das poucas coisas e, talvez mesmo, a única que eu sabia ao certo era esta: que eu me chamava Mattia Pascal.” (PIRANDELLO, 1981, p. 9). Observa-se, na declaração de Mattia, a intenção de Pirandello em desvincular a narração do bibliotecário protagonista de qualquer certeza sobre o mundo, os fatos e sobre ele mesmo. Ao mesmo tempo, não obstante, o nome desempenha um papel importante, pois chamar-se Mattia Pascal, naquele momento, era a única coisa que o caracterizava e que definia, pelo menos parcialmente, quem ele era.

Nas últimas páginas do romance, após perceber que jamais conseguiria negar o passado e construir outra identidade, Mattia se revolta contra Adriano Meis, aquele sujeito/sombra que, limitado, não conseguiu matar o antigo Mattia Pascal, apesar de sua posição de protagonista em boa parte do enredo. Esse jogo de sombras obscurece, em alguns momentos, o fato de que, em princípio, Adriano Meis

das descobertas de Copérnico, não está mais no centro do Universo, mas habita uma esfera instável que gira o tempo todo.

é um ser fictício criado a partir de outro ser imaginário: Mattia Pascal. No entanto, a força expressiva dessa “sombra” se sobrepõe ao seu rival. O próprio Mattia reconhece em Adriano Meis um inimigo que deve ser morto para que ele possa retornar para Miragno:

Volto a estar vivo; vou vingar-me! [...] Sim, claro! Eu não devia matar a mim, um morto, mas devia a essa insana, absurda ficção que me torturara, que me martirizara durante dois anos, esse Adriano Meis, condenado a ser um covarde, um mentiroso, um miserável; esse Adriano Meis é que eu devia matar, [...]. Vamos, portanto, atira-te lá embaixo, no rio, malvado e odioso fantoche! Afogado, lá embaixo, como, na Stia, Mattia Pascal! Cada um por sua vez! (PIRANDELLO, 1981, p. 275).

Além da revolta de Mattia contra Adriano Meis, a sombra dele mesmo, está subentendida, no excerto, a indignação de Pirandello contra as “personagens fantoche”, aquelas criaturas que, durante séculos, pretendiam ser cópias de seres humanos. Adriano Meis, um ser metaficcional e metarreferencial perfeito, tem com seu criador, Mattia Pascal, um envolvimento semelhante ao do escritor e suas criações. Se analisarmos a relação entre o autor e suas criaturas em *Personagens*, novela escrita por Pirandello e publicada em 1906, veremos que os procedimentos são análogos. Na referida novela, o narrador relata dar audiência com data e hora marcadas para as futuras personagens de suas novelas, uma multidão de sombras que insistem em contar as suas histórias: “todos os descontentes da vida, todos os traídos pela sorte, os enganados, os desiludidos e os quase doidos vêm procurar justo a mim. Se eu os tratasse bem, até entenderia,”⁶⁶ confessa o narrador da novela.

Indiferente às tentativas de desencorajamento do autor, Doutor Leandro Scoto, uma dessas distintas personagens, insiste em ter uma existência imortalizada, em “assumir uma vida”. Interessante no diálogo entre Doutor Scoto e o autor é a constatação de que, para tornar-se imortal, a personagem, por mais completa e independente que seja, necessita vincular-se a uma história, sendo que esse elo só é possível por intermédio de um autor. Este, caso tenha competência suficiente, poderá imortalizá-la para que, assim, ela tenha uma vida eterna. Compreende-se, dessa forma, que por mais autônoma que seja uma personagem pirandelliana, ela estará sempre ligada a um autor, da mesma forma que Adriano

⁶⁶PIRANDELLO, L. **40 novelas de Luigi Pirandello**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 346.

Meis, uma criação de Mattia Pascal, mantinha com ele uma relação intrínseca e indissolúvel, apesar do desejo de autonomia.

A personagem, acompanhando o raciocínio de Pirandello, pode ser apreendida como um ser espectral que brota do imaginário do autor. Todavia, depois de criada, ela luta por emancipação. O romancista constrói imagens mentais de seus heróis, delimita seus campos de atuação, define os enredos, coloca-os em ação, sem que isso impeça que essas criaturas mudem de direção, tomando, às vezes, rumos opostos ao de seu criador e até mesmo rivalizando com eles. A circularidade das personagens pirandellianas comprova esse argumento: não são incomuns os casos de criaturas que aparecem e reaparecem em outras histórias, mantendo, inclusive, suas características iniciais, método que confirma e valida sua autossuficiência.

A personagem pode ser entendida, também, como um ser imortal que tem o poder de reencarnar, viver outras vidas. Em *Il fu Mattia Pascal*, aliás, Pirandello faz consideráveis referências ao plano astral, sendo que o senhor Anselmo, dono da pensão em Roma, é quem introduz o tema. Em sua casa são realizadas sessões para receber espíritos, evento inicialmente ironizado por Adriano Meis. Crente de que tudo não passava de encenação, a sombra de Mattia Pascal se assusta, todavia, ao ouvir um forte murro que fez estremecer a mesa e todos os que estavam em volta dela durante uma das sessões. Uma série de coisas lidas nos livros do senhor Anselmo veio à mente de Adriano: e se fosse o espírito do morto afogado na Stia que tivesse vindo se vingar, revelando sua farsa? Do inicial tom de brincadeira e curiosidade, o protagonista passa a um desconfortável sentimento de insegurança em função da possibilidade de um espectro revelar sua verdadeira identidade.

É interessante pensar na relação existente entre essa passagem de *O falecido Mattia Pascal* e *Personagens*. Na referida novela, a posição do escritor se assemelha à do *médium* que recebe os espíritos que anseiam por comunicação. A operação realizada por Pirandello em seus textos, portanto, é a substituição da atividade psíquica ou mediúnica pela fantasia, conferindo às personagens uma força autônoma que as coloca no mesmo plano do espírito, um ser invisível, eterno e carregado de significados. Da mesma forma que o espectro necessita de um *médium* para relacionar-se com o mundo dos vivos, a personagem precisa de um autor que, em um determinado momento, faça brotar esse germe, dando-lhe a vida por intermédio de um texto.

Considerado uma crítica à narrativa tradicional, *O falecido Mattia Pascal* tem como protagonista um herói/vítima da descoberta de Copérnico, sendo que o objeto maior de sua censura, na verdade, é a literatura como representação da realidade: “Não me parece mais, o atual, tempo de escrever livros, nem por brincadeira. No que diz respeito à literatura, como a tudo o mais, devo repetir meu costumeiro estribilho: ‘Maldito seja Copérnico!’” (PIRANDELLO, 1981, p. 15).

Não obstante as tentativas de livrar-se do passado, Mattia Pascal entendeu que seria sempre o bibliotecário da pequena Miragno, sem importar onde estivesse, independente da quantia em dinheiro que carregasse no bolso. O que vemos em *O falecido Mattia Pascal* é uma intermitente exemplificação, que mescla teoria e prática, da impossibilidade generalizada desses “homens-minhoca”, dependentes de um registro civil, entendido, metaforicamente, como uma sentença de vida que não pode ser anulada.

Se observarmos mais atentamente o que Pirandello reivindica em *L’umorismo*, notaremos que um dos pontos fundamentais é a autonomia do indivíduo em relação ao ambiente, à sociedade, aos costumes e à própria arte. No ensaio intitulado *Soggettivismo e oggettivismo nell’arte narrativa*, que integra *L’umorismo*, o siciliano polemiza com o Naturalismo e o suposto objetivismo, esboçando os argumentos que seriam desenvolvidos na definição de *arte umorística*, uma maneira distinta de olhar a realidade. O Naturalismo, assegura Pirandello, enganou-se ao pensar que o real pudesse ser descrito “cozi com’è”, delimitando a obra de arte a partir de fatores externos e anulando a espontaneidade da criação. O *umorismo*, ao contrário, propõe uma perspectiva distorcida da realidade, que nada mais é do que uma tentativa de desestabilização dos ideais de arte como um esquema logicamente ordenado.

As contradições entre uma experiência inicialmente cômica que se transforma em reflexão crítica estão presentes e compõem boa parte de *O falecido Mattia Pascal*, romance que, além de se configurar como um emaranhado de reflexões existenciais do protagonista, também apresenta inúmeros eventos completamente inesperados para o leitor e que desafiam, de certa forma, as leis de causa e efeito. No mesmo instante em que determinada situação parece se delinear positivamente, algo acontece de improviso e revela o oposto. Ao demonstrar, dessa forma, que os fatos não obedecem a uma ordem e que cada programação ou previsão está sempre submetida a fatores externos que independem da vontade do sujeito, que a

existência é absurda e obedece a leis desordenadas e imprevisíveis, Pirandello provoca, no leitor, o “sentimento do contrário”. Inicialmente, rimos do fato de um sujeito vivo ler que estava morto. Entristecemos-nos, no entanto, com a percepção de Mattia Pascal de que sua liberdade era limitada ou inexistente, e de que ele jamais poderia ordenar, à sua maneira, o caos da própria vida.

A exemplificação mais brilhante elaborada por Pirandello e que explica claramente do que trata o humorismo está nas últimas linhas de *O falecido Mattia Pascal*:

No cemitério de Miragno, na cova daquele pobre desconhecido que se matou na Stia, ainda se acha a lápide ditada por Lodoletta:

VÍTIMA DE ADVERSOS FADOS, MATTIA PASCAL BIBLIOTECÁRIO, ALMA GENEROSA E CORAÇÃO ABERTO, AQUI VOLUNTARIAMENTE REPOUSA. A PIEDADE DOS CONCIDADÃOS PÔS ESTA LÁPIDE.

Levei ao túmulo a coroa de flores que prometera e, de vez em quando, vou lá, ver-me morto e enterrado. Algum curioso me segue, de longe; depois, na volta, reúne-se a mim, sorri e – considerando minha condição – pergunta-me:

- Mas, afinal de contas, pode-se saber quem é o senhor?

Encolho os ombros, entrefecho os olhos e respondo:

- Ora, meu caro... Eu sou o falecido Mattia Pascal. (PIRANDELLO, 1981, p. 311-312).

Não é somente o drama de Mattia Pascal que nos golpeia a referida passagem, mas também o do pobre suicida que repousa incógnito em uma tumba que sequer leva o seu nome. Este, mais do que Mattia, saiu da vida como uma sombra, realmente. Caso algum leitor desavisado inicie a leitura do fim para o começo, certamente rirá da patética situação, sendo essa, a nosso ver, a intenção de Pirandello: provocar o riso que, ao ser submetido à reflexão crítica ou *umorística*, se torna amargo e perturbador.

A reação negativa a *O falecido Mattia Pascal*, quando do seu lançamento, é um fato bastante conhecido. Habitados à formalidade dos romances naturalistas, os críticos não hesitaram em denominar absurda a história de Pirandello. Contra a acusação de inverossimilhança, o autor acrescenta à edição de 1921 o apêndice intitulado *Advertência sobre os escrúpulos da fantasia*, texto que não só repudia a crítica, mas que também explica, de certa forma, as próprias palavras de Mattia Pascal em determinados momentos do romance que conta a sua história. Pirandello não está disposto a aceitar a dicotomia arte-vida, tendo plena consciência da conexão dialética que existe entre a realidade do real e a realidade daquilo que é inventado.

Nada se inventa, sem dúvida, que não possua uma raiz qualquer, mais ou menos profunda, na realidade; também as coisas mais estranhas podem ser verdadeiras e, aliás, nenhuma imaginação chega a conceber certas loucuras, certas aventuras inverossímeis, que se desencadeiam e rebentam desde o seio tumultuoso da vida; ainda assim, como e quando a realidade viva e palpitante se revela diferente das invenções que delas podemos tirar! De quantas coisas substanciais, extremamente miúdas, inimagináveis, necessitam nossas invenções, para voltarem a ser aquela mesma realidade de onde foram tiradas, de quantos fios tornem a prendê-las na complicadíssima urdidura da vida, fios que nós mesmos cortamos para fazer com que elas se tornassem independentes. (PIRANDELLO, 1981, p. 119).

Esse emblemático discurso, que o autor coloca na boca do protagonista no momento em que Adriano Meis tenta construir sua identidade, parece antecipar a polêmica que se seguiria. Para Pirandello, a realidade interfere na construção da obra de arte, sem sombra de dúvidas. Entretanto, a arte não necessita imitar a vida ou reproduzi-la, como pretendiam os naturalistas, mas decompô-la, questioná-la, transfigurá-la. O único instrumento possível para realizar tal tarefa é a arte *umorística*.

Contrariando a racionalidade do Naturalismo e para antecipar a teoria *umorística* de Pirandello, *O falecido Mattia Pascal* surge para problematizar, sendo que a atitude irônica de Mattia é o resultado do mal-estoriorundo do encontro violento com a realidade que alguns críticos afirmavam estar ausente na obra de Pirandello. Da mesma forma a literatura, como falsa ideia de harmonização da vida, é desmistificada em boa parte da produção de nosso escritor. Sobre a obra de arte canônica, um interessante diálogo entre Mattia/Adriano e o senhor Paleari, proprietário da pensão, de certa forma esclarece o pensamento de Pirandello.

- A tragédia de Orestes num teatrinho de títeres! – veio anunciar-me o Senhor Paleari. Títeres automáticos, de nova invenção. Hoje à noite, às oito horas e meia.
- A tragédia de Orestes?
- Sim! [...]. Deve tratar-se de Eletra. Mas ouça só a ideia mais esquisita que me veio à cabeça! Se, no momento culminante, exatamente quando o títere que representa Orestes está por vingar a morte do pai em Egisto e na mãe, se fizesse um rasgão no céu de papel do teatrinho, o que aconteceria? Diga lá.
- Não sei – respondi, encolhendo os ombros.
- Mas é fácilimo, Senhor Meis! Orestes ficaria terrivelmente desconcertado por aquele buraco no céu.
- E por quê?
- Deixe-me dizer. Orestes sentiria ainda o impulso da vingança [...]; mas seus olhos, nesse momento, correriam para lá, para o rasgão, de onde toda sorte de más influências penetrariam na cena; e ele sentiria cair-lhe os braços. Orestes, noutras palavras, se tornaria Hamlet. A diferença entre a

tragédia antiga, senhor Meis, e a moderna, consiste toda nisso, acredite: um buraco no céu de papel. (PIRANDELLO, 1981, p. 183-184).

Na mente de Mattia Pascal permaneceu, por algum tempo, a imagem de Orestes em um teatro de marionetes, impedido de recitar por conta de um imprevisto: um inoportuno buraco no céu de papel, que ninguém havia programado. Essa é, sem dúvida, uma passagem *umorística* perfeita, um ato reflexivo que desvia o olhar do centro (a representação) para as bordas (o buraco). Além disso, a metáfora do buraco no céu desestabiliza o ideário de que o homem é o centro do universo, pois revela uma imensidão celestial inimaginável, de uma grandeza incomparável à pequenez do homem, um ser reduzido, encolhido e paralisado, exatamente como ocorre com Orestes, o herói clássico que, na fértil imaginação de Paleari, se torna mais uma criatura patética, atônita diante da própria impossibilidade e da grandeza do universo.

O início de *A teoria do romance*, um dos mais estudados ensaios de Georg Lukács, é conhecido:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar, aventureiro e, no entanto, próprio. O mundo é vasto, e no entanto, é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada.⁶⁷

É a partir da nostálgica constatação de que essa totalidade foi perdida e da tomada de consciência sobre o fim da convivência harmônica entre o homem e o universo que um dos mais importantes textos sobre o romance foi escrito no século XX. A teoria de Lukács se configura como uma reflexão acerca desse gênero literário que, na modernidade, se torna espelho da orfandade do indivíduo, o qual se encontra em uma realidade não mais iluminada pela luz das estrelas e que se vê, ao contrário, cada vez mais distanciado de qualquer céu estrelado.

Para tratar do romance moderno, Lukács propõe um retorno no tempo. Ao traçar um comparativo entre o nosso mundo e o dos gregos, assinala que o primeiro

⁶⁷ LUKÁCS, G. **A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Duas Cidades Ltda, 2000, p. 25.

“[...] tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade.” (LUKÁCS, 2000, p. 31). Para o filósofo e crítico literário húngaro, o romance moderno substituiu a epopeia num mundo onde não mais existiam condições para a construção de uma narrativa épica, caracterizada pela representação de heróis e de conquistas coletivas. O romance moderno, pois, está ligado à subjetividade, à relação individual do sujeito com o mundo e com as problemáticas que enfrenta dentro da realidade particular que o cerca. Usando outros termos, a arte, como se lê em *A teoria do romance*, não é uma cópia da realidade, mas uma totalidade criada.

Segundo Giorgio Patrizi,⁶⁸ a encenação de vida e morte de *Mattia Pascal* é definida como romance somente por convenção, tendo em vista a ausência de alguns elementos comuns ao gênero na narrativa que conta a história do bibliotecário de Miragno. Patrizi cita a inexistência das relações de causa e efeito, da identidade forte do protagonista, da irreversibilidade dos fatos e da linearidade temporal da narração como exemplos desses elementos que distanciam *Il fu Mattia Pascal* do romance tradicional ou de formação, o qual tinha como uma de suas premissas o desenvolvimento moral e pessoal do protagonista, sujeito que se movimentava em um enredo baseado na causalidade.

O *falecido Mattia Pascal* foi o primeiro romance de Pirandello a receber atenção da crítica, mesmo que essa estivesse bem distante de registrar a importância inovadora da obra. Na *Nuova Antologia*, revista que o publicou em capítulos, o crítico Alfredo Grilli sublinhou a presença do riso pessimista. Dois anos depois, o *Giornale di Sicilia*, por intermédio de um crítico que assinava N.L. em suas análises, enfatizou um forte sentimento de humana piedade em *Mattia Pascal*. Enrico Corradini, da revista *Marzocco*, via o caráter franco e saudável do romance de Pirandello. Em 1916, na mesma *Nuova Antologia*, Rosso di San Secondo reconheceu em *Il fu Mattia Pascal* a obra mais importante de Pirandello, enquanto Federigo Tozzi, da *Rassegna Italiana*, declarou, em 1919, sua perplexidade pela destruição dos sentimentos realizada na obra. Angelo Pupino (2008, p. 103, tradução nossa) complementa que o romance fora recebido como *umoristico* (no sentido cômico), segundo comprovam as críticas de Ercole Rivalta (*Letteratura*

⁶⁸PATRIZI, G. *Pirandello e L'Umoreismo*. Roma: Lithos Editrice, 1997, p. 41, tradução nossa.

umoristica, publicada no *L'Avanti della Domenica*) e Elvio Publio (*Un umorista italiano*, impressa no *Il Ventesimo*).

A diversidade de julgamentos e pontos de vista sobre *O falecido Mattia Pascal* pode ser entendida, segundo Giorgio Patrizi (1997, p. 36, tradução nossa), como testemunho do desorientamento da crítica frente a um romance superficialmente plano, mas complexo, elaborado sob uma matriz realista dentro da qual se movimenta uma personagem bizarra que protagoniza uma história aparentemente inverossímil.

Ratificando a questão, Patrizi (1997, p. 37, tradução nossa) assevera que a novidade da prosa de Pirandello nasceu de sugestões diversas, colhidas pela sensibilidade do siciliano em captar personagens e enredos que fugiam dos lugares comuns do Realismo em direção a um alegorismo mágico, grotesco e irônico-fantástico, captado na própria vida. O crítico ressalta a influência que o Romantismo alemão exerceu sobre Pirandello, lembrando que, entre os anos 1889 e 1891, nosso autor desenvolveu seus estudos filológicos em Bonn, na Alemanha. Nesse contexto literário, com o qual Pirandello manteve forte ligação, algumas histórias de personagens que enfrentam a perda da própria identidade e o confronto com a morte são fundamentais para definir os rumos de sua poética. A *história maravilhosa de Peter Schlemihl* (1814), de Adelbert Von Chamisso, narra a história de um estudante que vende a alma ao diabo; *Fiori, frutti e spine, ossia vita coniugale, morte e nozze dell'avvocato dei poveri F. S. Siebenkas* (1796), de Jean Paul, pseudônimo de Johann Richter, citado algumas vezes por Pirandello em *L'Umorismo*, trata da vida de dois sócias que trocam de identidade após uma morte fingida.

La mort d'Olivier Bécaille e Jacques Damour, ambas novelas de Zola em que os protagonistas narram suas histórias após o retorno da própria morte, também apresentam temas recorrentes em Pirandello. No contexto italiano, *Redivivo* (1895), de Emilio De Marchi, propõe a troca de identidade como uma possível fuga dos problemas familiares e cotidianos. A temática do morto-vivo ou da identidade perdida, portanto, não é uma novidade em Pirandello, mas o espelhamento de suas experiências literárias e de sua leitura do mundo.

De acordo com Leone de Castris,⁶⁹ ao analisar os romances de Pirandello encontramos elementos fundamentais que definem toda a sua poética. O crítico italiano cita, como exemplos, a impossibilidade do tempo objetivo, da ação histórica e da dinâmica psicológica tradicionais; a relativização do mundo; a dúvida em relação ao real e a completa descrença no poder do ser humano de deliberar sobre a própria vida. Se pensarmos em *Mattia Pascal*, veremos que, ao contrário dos perfeitos e altruístas heróis clássicos, o bibliotecário de Miragno é uma personagem cuja identidade está no “não ser”, no “não viver”, no “não estar”. Tudo é transitório, inclusive sua(s) identidade(s): 1) *Mattia Pascal*, o bibliotecário; 2) Adriano Meis e 3) *Mattia Pascal*, o falecido.

Contrariando a estrutura narrativa do romance de formação (comum no século XVIII), segundo o qual a evolução moral e cognitiva da personagem se configurava como a base do enredo, as transformações de *Mattia Pascal* não o levam a lugar algum, tampouco o engrandecem como personagem. Se antes o protagonista romanesco obtinha algum sucesso frente às adversidades da vida e do ambiente social, se mantinha sua integridade psicológica, levando conforto ao leitor burguês ansioso por um final feliz que alimentasse sua fé em uma ordem racional do universo, em um romance como *O falecido Mattia Pascal* não é dada nenhuma relevância ao engrandecimento da raça humana ou qualquer espécie de atitude desinteressada ou altruísta, tendo em vista que o bibliotecário de Miragno está empenhado exclusivamente com o seu bem-estar.

Além disso, o distanciamento do romance realista ocorre por intermédio de um protagonista que (re) cria, em si mesmo, outra personagem: Adriano Meis, a sombra de *Mattia Pascal*, é a única possibilidade subjetiva encontrada pelo bibliotecário (absorvido pela própria identidade, da qual ele não conseguiria jamais fugir) para interagir com o mundo. Usando outros termos, a criação da personagem/sombra se configura ou como uma fuga do universo/prisão de *Mattia*, um mecanismo de proteção, ou, ainda, como única possibilidade de interação. Esse processo distancia a personagem pirandelliana dos centrados protagonistas do romance realista ou verista, os quais deveriam, em sua grande maioria, “representar” o homem, seus sentimentos, como vivia, como reagia frente às situações às quais

⁶⁹LEONE DE CASTRIS, A. **Il decadentismo italiano: Svevo, Pirandello, D’Annunzio**. Bari: Laterza, 1976, p. 10-20, tradução nossa.

era submetido, comumente de acordo com os esquemas coerentes e condizentes com a realidade do mundo exterior ao texto narrativo. Lembremos que o romance experimental de Zola, mestre de Verga (o fundador do Verismo), tinha como base a experimentação (nos moldes positivistas) e a crença nas leis de causa e efeito para movimentar o enredo. No caso de *Il fu Mattia Pascal*, os fatos são paradoxais e as personagens se configuram mais como sombras do que sujeitos.

Segundo o professor Angelo Pupino,⁷⁰a personagem, enquanto criatura imaginária, encontra na sombra sua mais perfeita imagem. No caso do plano formal de *Il fu Mattia Pascal*, temos duas modalidades de sombras exploradas: a primeira, mais metafórica, é Adriano Meis; a segunda é a sombra mesmo de Mattia, o contorno vazio de seu corpo projetado no chão. Ambas, em determinados momentos, atormentam o protagonista, cada uma a seu modo. Levando-se em conta que “a sombra evoca uma memória” (PUPINO, 2000, p. 15), conclui-se que a imagem de Mattia Pascal projetada no chão não o deixa esquecer, impiedosamente, que dela ele jamais poderá se desvencilhar. Mais ainda, leva-o ao seguinte questionamento: quem é mais sombra? Ele, um sujeito morto para a vida e vivo para a morte, ou aquele espectro projetado nas calçadas de Roma?

Olhei em redor; depois, os olhos fixaram-se na sombra do meu corpo e fiquei, durante algum tempo, a contemplá-la; por fim, levantei, raivosamente, um pé em cima dela. Mas não, não podia espezinhá-la, à minha sombra. Quem, de nós dois, era mais sombra? Ela ou eu? Duas sombras! Ali, ali, no chão; e cada qual podia passar-lhe por cima: esmagar minha cabeça, esmagar meu coração; e eu, calado; a sombra calada. A sombra de um morto: essa, a minha vida... [...] O símbolo, o espectro da minha vida era aquela sombra: era eu, esse aí, no chão, exposto à mercê dos pés alheios. Eis o que sobrava de Mattia Pascal, o falecido na Stia: a sua sombra pelas ruas de Roma. (PIRANDELLO, 1981, p. 248-249).

A metáfora do personagem/sombra empregada por nosso autor é interessantíssima, pois resume de forma bastante precisa um dos seus temas mais caros: o duplo. De forma natural, os textos de Pirandello são fruto do espírito de seu tempo e testemunham a passagem do Naturalismo à Modernidade, período demarcado pela queda dos valores absolutos que influenciou não somente a Literatura, mas a Filosofia, a política, a ciência, instaurando, destarte, uma nova visão de realidade: o relativismo. Nesse sentido o homem, cada vez mais afastado

⁷⁰PUPINO, A. **Pirandello: maschere e fantasmi**. Roma: Salerno Editrice, 2000, p. 15, tradução nossa.

da totalidade e da integridade moral e psíquica, obrigou-se a fazer escolhas, endossar máscaras de acordo com as novas circunstâncias. Como resultado disso, a multiplicação das “interpretações” ou “representações” de si mesmo. Para Pirandello estava claro que o conceito de imutabilidade não poderia mais ser aplicado, ao mesmo tempo em que a identidade deveria ser vista, então, como parte de um penoso processo sem fim, sujeito a infinitas transformações no decorrer da vida. Esse conjunto de fatores encontra-se representado no comportamento das personagens de nosso autor.

Tanto Mattia Pascal quanto Vitangelo Moscarda, após descobrirem uma nova possibilidade existencial interpretando outro papel, tentam uma saída dramática para o conflito. É exatamente dessa maneira que se configura o paradoxo de Pirandello: a personagem, para viver plenamente, opta pela morte da identidade social. Ou, usando outros termos, opta por vestir outra máscara, que também será ineficiente.

Cabe abrir, aqui, um pequeno parêntese para incluirmos, em nosso encadeamento de ideias, Ciccino Cirinciò, protagonista da novela *La maschera dimenticata* (*A máscara esquecida*), de 1923, que foi publicada, inicialmente, em 1918, com o título *Come Cirinciò per un momento si dimenticò di lui* (*Como Cirinciò por um momento esqueceu-se dele*). Nessa interessante narrativa, bastante curta, Pirandello atenta para o caráter determinante do nome que cada indivíduo possui. O nome, segundo nosso autor, está profundamente relacionado à máscara que cada indivíduo utiliza. O drama de Cirinciò, nesses termos, se deu em função de uma momentânea evasão (ou fuga) de caráter exclusivamente pessoal da figura de Ciccino Cirinciò, “aquele do moinho.” O apelido foi dado ao protagonista em função de um acidente que o deixou manco de uma perna. Contavam, no povoado, que Ciccino tinha se ferido em um moinho abandonado que, repentinamente, tinha começado a girar, jogando para o alto nosso protagonista e o cão que o acompanhava, naquele dia, em uma caçada. Além disso, Ciccino era motivo de zombaria porque, segundo comentavam, ele havia perdido sua rentável mina de enxofre por ter colocado uma simples vírgula fora do lugar em um contrato de aluguel. Ademais, sua esposa havia falecido em decorrência do complicado parto de uma estranha criatura. O que mais impressionava os conterrâneos de Ciccino, no entanto, era o fato de que ele só se incomodava verdadeiramente quando alguém o chamava, maliciosamente, de “Ciccino, aquele do moinho”. A ira do pobre coxo era motivo de graça na localidade.

Mas houve um dia em que todos foram surpreendidos com a chegada de Ciccino Cirinciò a uma reunião promovida pelo velho advogado Francesco Lavela, pai de um candidato a algum cargo político. Vendo-se observado de maneira constrangedora, nosso protagonista cogita que talvez tivesse havido um engano e que sua presença na reunião do comitê eleitoral não fosse desejada. Em determinado momento, no entanto, esquecendo-se da má impressão inicial, tomou a palavra e, com clareza e simplicidade, expôs sua opinião sobre o assunto que estava sendo discutido. A sala, então, foi tomada por certa estupefação generalizada: como Ciccino Cirinciò, aquele do moinho, podia ter uma visão tão clara e precisa sobre os métodos que deveriam ser empregados para eleger o filho de Lavela? “Não parecia verdade! Meus senhores, don Ciccino Cirinciò... Mas falava benissimo! Quem poderia acreditar? Um orador... Dos bons! [...] Viva Cirinciò!”.⁷¹

Além do espanto de todos, o mais surpreso era o próprio Ciccino. Após seu acalorado discurso, foi designado como coordenador da campanha eleitoral em uma localidade dominada pelo adversário. Apesar de muito protestar, alegando não conhecer ninguém no referido lugarejo, Ciccino foi praticamente obrigado a aceitar a função que, ao final, desempenhou com admirável desenvoltura. Nem mesmo Ciccino se reconhecia naquele sujeito de fala fácil, discurso preciso e articulado, cativante e eficiente. Operou milagres na cidadezinha onde ninguém sabia quem ele era, especialmente não sabiam do terrível apelido que carregava: “aquele do moinho.”

Ao criar uma nova personalidade, em um lugar completamente desconhecido, Ciccino endossava uma máscara que o transformava em um homem de sucesso, o oposto daquele cuja esposa havia parido um monstrinho, cuja mina de enxofre tinha sido perdida por um erro absurdo, cuja perna tinha sido esmagada por um moinho abandonado. Era outra pessoa. No dia da vitória, aquele no qual nosso protagonista receberia os louros pela conquista de seu candidato, durante a festa de comemoração, “um homenzinho” com seu curioso par de olhos o seguia indiscretamente. Ciccino pressentia a iminência de uma verdadeira catástrofe. Até que, para sua infelicidade, a fatídica pergunta foi pronunciada: Você não é Ciccino

⁷¹PIRANDELLO, L. **La maschera dimenticata**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/novelle/06_081.htm. Acesso em 30 out. 2017. “Non pareva vero! Signori miei, don Ciccino Cirinciò... Ma parlava benissimo! Chi l'avrebbe creduto? Un oratore... Ma bravo! Ma bene! Viva Cirinciò!”

Cirinciò? Aquele do moinho? Havia alguém, dentre os convidados, que sabia quem ele realmente era, alguém que o constrangeu a reutilizar a máscara esquecida.

Nesse momento, toda a construção (ou negação) identitária tão bem elaborada pelo protagonista caiu por terra. Sim, era ele, Ciccino, aquele do moinho, sujeito que, para nosso protagonista, tinha permanecido lá, na sua cidade de origem. Era outro agora. Todavia, ao ouvir pronunciar o odioso apelido, Ciccino percebe que o “outro” estava ali, o tempo todo. Que sentido tinha, então, avitória de Lavela? De que valia, destarte, sua sofisticada habilidade de orador? De um momento para outro, Ciccino caiu em si, despiu-se da máscara que endossava com desenvoltura e, cabisbaixo, cansado, retornou para sua antiga vida, sob os olhares acusadores daqueles que, ao presenciarem a metamorfose do falante e desembaraçado conselheiro eleitoral em um sujeito que mal levantava os olhos para cumprimentá-los, só podiam pensar que se travava de mais um impostor que os havia enganado por ambições eleitoreiras.

Um dos pontos mais interessantes em *La maschera dimenticata* é a forma como um simples deslocamento espacial, aliado à recusa de um nome, pode alterar completamente a personalidade do indivíduo. O fato de Ciccino ser um desconhecido na localidade para onde foi desempenhar a tarefa de eleger o filho de Lavela teve o poder de transformá-lo em outra pessoa. Ou seja, aquilo que o caracterizava, ou a forma como os outros o viam, produziam, nele, um efeito aterrador. Ou, usando outros termos, Ciccino acreditava na imagem dele que haviam construído, imagem esta desfeita por ele mesmo quando foi conveniente. Está claro, portanto, que havia dois Ciccinos. Aquele “do moinho” era somente uma das facetas de sua personalidade que, de acordo com Pirandello, não poderia ser dada como acabada.

Conclui-se, desta forma, que nosso protagonista representava muito bem o papel de Ciccino Cirinciò, “aquele do moinho”, mas essa deve ser entendida como uma das tantas representações possíveis. Ele mesmo ficou surpreso ao perceber o quanto foi fácil administrar a mudança que, naquele instante, se fez necessária. Isso só comprova a ideia de que somos eternos mascarados, consciente ou inconscientemente, e de que representamos o tempo todo não somente para a alteridade, mas também para nós mesmos.

É sabido que não se pode classificar Pirandello como romancista, contista ou dramaturgo, exclusivamente, da mesma forma como é impossível negar o fato de

que o teatro sempre foi sua paixão. Foi nos palcos que o escritor siciliano conseguiu formalizar, de maneira mais precisa, sua visão acerca da relação entre a arte e a vida. Se em *Il fu Mattia Pascal* a personagem autorreflexiva Adriano Meis colocava em xeque a superioridade do protagonista Mattia Pascal, um sujeito que ainda trazia resquícios do ser humano representável, *Seis personagens à procura de um autor* se fundamenta na recusa definitiva da representação como cópia da vida.

A metáfora das personagens/sombra, em *O falecido Mattia Pascal*, nada mais era do que o prenúncio do que aconteceria após a publicação de *Uno, nessuno e centomila*, o último romance de Pirandello: o abandono da narrativa e o mergulho pirandelliano na cena.

O que se observa em todas as categorias literárias exploradas por Pirandello (novelas, romances, poesias, ensaios críticos e peças teatrais) é um profundo sentimento de reflexão em torno dos mecanismos da arte, acompanhado de uma insistente ânsia por libertação formal. Os romances, os contos e as peças negam os ideais harmônicos até a completa dissolução dos modelos. Esse foi um longo processo iniciado com as personagens confusas, o enredo irregular e o perspectivismo de *L'Esclusa*, a duplicação do protagonista transformado em sombra em *Il fu Mattia Pascal* e as personagens autônomas das peças metateatrais. Além disso, o romance dentro do romance, a ausência da causalidade, a personagem autorreferencial e fragmentada, a subjetividade, a referência autobiográfica e a autonomia da personagem enquanto ser fictício conferem a Pirandello uma posição de destaque na galeria dos autores modernos que tentaram, por intermédio de suas penas e tinteiros, mergulhar no abismo da ficção para desprender-se da realidade.

4.3 L'Umorismo em *Um, nenhum e cem mil*: o homem multiplicado

Uno, nessuno e centomila, cujo longo subtítulo é *Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria, in otto libri*,⁷² é um dos mais importantes romances de Pirandello e também um dos mais apropriados ao investigador que pretende examinar a interligação entre as distintas tipologias textuais exploradas por nosso autor. Há, sem sombra de dúvidas, um profícuo diálogo entre a teoria (*L'Umorismo*) e a ficção em *Um, nenhum e cem mil*, o

⁷² Considerações de Vitangelo Moscarda, gerais sobre a vida dos homens e particulares sobre a própria, em oito livros.

último romance de Pirandello. Em uma entrevista concedida ao *Idea Nazionale*, em 1920, Pirandello reafirmava a importância da obra e também sinalizava que esse seria seu último romance.

Há um ponto no meu teatro que ainda é amplamente obscuro para o público: um ponto que é fundamental. Será, talvez, explicado por um romance que espero terminar logo, *Um, nenhum e cem mil*, romance já anunciado e que precisei interromper, porque no meu trabalho de narrador se abriu esse parêntese do teatro, que eu esperava tivesse acabado logo, mas que, ao contrário, como infelizmente acontece, permaneceu e permanece até agora aberto em função dos compromissos oriundos dos primeiros trabalhos. Em *Um, nenhum e cem mil* é estudado o dualismo do ser e do parecer, a decomposição da realidade e da personalidade, [...] o jogo das aparências às quais damos o valor de realidade.⁷³(Tradução nossa).

Um, nenhum e cem mil foi o indicador de que Pirandello romancista encerraria suas atividades. Iniciada provavelmente em 1909, a elaboração do romance foi bastante longa e laboriosa. O tema de Vitangelo Moscarda, o protagonista, foi esboçado em uma pequena novela intitulada *Stefano Giogli uno e due* (1909), a qual narra o drama de uma personagem que não se reconhece na imagem dele mesmo “construída” pela esposa. A primeira edição de *Uno, nessuno e centomila* surge dezesseis anos depois do esboço inicial (entre os meses de dezembro de 1925 e junho de 1926) na *Fiera Letteraria*, revista semanal fundada em Milão, em 1925, que publicava textos de literatura, arte e ciência. A primeira publicação do romance em volume ocorreu pela editora *Bemporad*, algum tempo depois, com poucas alterações. Dentre as modificações efetuadas está a exclusão do longo subtítulo da versão em fascículos (*Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria, in otto libri*), o qual reporta explicitamente ao conhecido romance *A vida e opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, indicado por Pirandello várias vezes como modelo em *L’Umoreismo*.

Um, nenhum e cem mil está articulado em oito livros, subdivididos em pequenos capítulos que podem ser lidos isoladamente. O protagonista é Vitangelo

⁷³BONGHI, G. Biografia di Luigi Pirandello. In **Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/bonghiG/bonghi_bio_Pirandello.htm. Acesso em 19 out. 2017. “C’è un punto nel mio teatro che è rimasto ancora in gran parte oscuro per il pubblico: un punto che è fondamentale. Varrà, forse, a spiegarlo, un romanzo che spero di poter presto ultimare, *Uno, nessuno e centomila*, romanzo già annunciato e che ho dovuto interrompere, perché nella mia opera di narratore si è aperta questa parentesi del teatro, che mi auguravo si dovesse chiudere presto, e che invece, come purtroppo accade, è rimasta e rimane tuttora aperta per i molti impegni derivatimi dai primi lavori. In *Uno, nessuno e centomila* è studiato il dualismo dell’essere e del parere, la scomposizione della realtà e della personalità, il bisogno che l’essere ha dell’accadere infinito che si finisce nelle forme temporanee: il giuoco delle apparenze a cui noi diamo valore di realtà.”

Moscarda, sujeito que descobre, já no primeiro capítulo do livro I, que seu nariz “caía” para a direita. A inesperada notícia foi dada por Dida, a esposa do jovem e ocioso banqueiro que, durante vinte e oito anos, acreditou que seu nariz, se não era belo, pelo menos era decente. Além disso, Dida acrescentou que, dentre outras imperfeições, as sobrancelhas do marido pareciam dois acentos circunflexos, a perna direita era um pouco mais arqueada que a esquerda e as orelhas não eram bem grudadas. A indignação inicial de Moscarda ao admitir todos aqueles defeitos, nunca antes percebidos, foi substituída por um abatimento e um desconforto profundos:

A descoberta repentina e inesperada daquele defeito me irritou como um castigo imerecido. [...] Mas dei um peso extraordinário ao fato de ter vivido por tantos anos sem nunca ter trocado de nariz, sempre com aquele, e com aquelas sobrancelhas e aquelas orelhas, aquelas mãos e aquelas pernas. E dizer que precisei ter uma mulher para me dar conta de que eram defeituosos! (PIRANDELLO, 2010, p. 20-21)

Para Moscarda, a revelação daquelas pequenas irregularidades no próprio corpo desencadeou um penoso processo de autoconhecimento. Como era possível que a esposa o visse com maior clareza do que ele mesmo? Além dela, como as outras pessoas o viam? O demônio da reflexão, a partir da descoberta do nariz torto, apossou-se do espírito de Moscarda para sempre. A partir desse ponto, romance e ensaio crítico desenvolvem um interessante diálogo, sendo que, em *L'umorismo*, Pirandello explicita a ideia que resume o drama de Moscarda:

O que nós conhecemos de nós mesmos, não é senão uma parte, talvez uma pequeníssima parte daquilo que nós somos. E tantas e tantas coisas, em certos momentos excepcionais, são por nós surpreendidas em nós mesmos, percepções, raciocínios, estados de consciência, que estão verdadeiramente além dos limites de nossa existência normal e consciente. (PIRANDELLO, 2009, p. 168).

Partindo da colocação de nosso autor, é possível afirmar que Moscarda enlouqueceu justamente em função da percepção da superficialidade da imagem que possuía de si mesmo. Quem era ele para Dida? E para os amigos? Quem era Vitangelo Moscarda para ele mesmo? Acompanhando o pensamento de Pirandello, constatamos que não havia uma única resposta, pois as formas nas quais o ser humano pretende se prender são puramente noções abstratas e temporárias, são ideais em relação aos quais se quer manter alguma coerência, mas que não passam de eternas ficções.

A reflexão é a palavra-chave do *umorismo* e, ao mesmo tempo, a atividade mental que desencadeou o pesadelo de Moscarda. A partir do momento em que o ato de refletir passou a fazer parte do cotidiano do protagonista e interferir na sua forma de se relacionar com o mundo, todos os movimentos espontâneos e irrefletidos começaram a ser submetidos ao filtro da reflexão crítica. Esta, agindo sobre Moscarda, interrompeu o fluxo natural e espontâneo da vida, antes harmonioso, gerando um forte sentimento de inadequação, dúvida e instabilidade: o sentimento do contrário.

No segundo capítulo do primeiro livro de *Um, nenhum e cem mil*, o título *E o seu nariz?* é uma provocação dirigida ao leitor e a um amigo que Moscarda encontra durante uma caminhada pelas ruas de Richieri. Ao perguntar se o rapaz já havia observado que seu nariz pendia para a direita, Moscarda se surpreende com a resposta afirmativa: o amigo já havia notado sua deformidade. Quantas e quantas vezes, questiona-se o banqueiro, ele não havia falado mal do nariz de alguém, sendo que os outros o conheciam como “um Moscarda de nariz torto”? (PIRANDELLO, 2010, p. 23). Para provocar e vingar-se do amigo, nosso protagonista pergunta se ele sabe que tem uma cova que divide seu queixo ao meio de forma desigual. “Eu? Que nada! - exclamou o amigo. – Sei que tenho uma covinha, mas não como você diz” (PIRANDELLO, 2010, p. 24). Convidado por Moscarda para irem ao barbeiro esclarecer a questão, o amigo vê que, de fato, há uma assimetria em seu rosto nunca antes percebida por ele. Entre uma provocação e outra, Vitangelo Moscarda conclui que

É verdade que eu poderia me consolar com a ideia de que, afinal de contas, o meu caso era óbvio e banal, mais uma prova de um fato extremamente notório, isto é, que todos notamos facilmente os defeitos dos outros e não percebemos os nossos. Mas o primeiro germe do mal já começara a lançar raízes no meu espírito, e não pude me consolar com essa reflexão. Em vez disso, fixou-se no meu pensamento a ideia de que eu não era para os outros aquilo que até agora, dentro de mim, havia imaginado que fosse. (PIRANDELLO, 2010, p. 24).

O desconsolo e a perplexidade do protagonista, provocados pela descoberta de que sua autopercepção era equivocada e ilusória, conduzem-no por um caminho sem volta de reflexões e de tentativas de encontrar a essência de si mesmo. Há um trecho em *L’Umorismo* que resume o problema existencial de Moscarda. Vejamos o que escreve Pirandello:

Vemo-nos nós em nossa verdadeira e lhana realidade, tal como somos, ou não preferencialmente como quiséramos ser? Por um espontâneo artifício interior, fruto de secretas tendências ou de inconscientes imitações, não nos cremos de boa fé diferentes do que substancialmente somos? E pensamos, atuamos, vivemos segundo essa interpretação fictícia e, no entanto, sincera de nós mesmos? (PIRANDELLO, 2009, p. 165).

A “boa fé” de Moscarda é plausível, retomando o termo empregado por nosso autor no excerto, tendo em vista que, após a descoberta de que sua existência era o somatório das inúmeras imagens que ele e os outros construíram, o protagonista dá início a uma série de atos insanos que deixam perplexos os moradores da pequena Richieri. O desatino de suas ações está intrinsecamente relacionado ao desejo de libertar-se das tantas e tantas máscaras que ele havia ostentado durante uma vida inteira.

A partir do terceiro capítulo do primeiro livro, intitulado *Uma bela maneira de estar só*, a vida de Vitangelo Moscarda muda completamente, a presença da esposa o incomoda e ele só tem um desejo: estar só e mirar-se no espelho, ficar na companhia de si mesmo, sem nenhum estranho por perto. Podemos entender o desejo de isolamento de Moscarda como uma angustiada tentativa de livrar-se da obrigação do “mentir social”, citada por Pirandello em *L’Umorismo*. Assim escreve nosso escritor no referido ensaio:

Como no mundo social dominam a simulação e a dissimulação, tanto menos advertidas quanto mais se tornam habituais, assim também nós simulamos e dissimulamos conosco mesmos, desdobrando-nos e amiúde também multiplicando-nos. Sentimos em nós mesmos aquela vaidade de parecermos diferentes do que somos, que é uma forma consubstanciada na vida social; e furtamo-nos daquela análise que, desvelando a vaidade, iria excitar o remorso da consciência e nos humilharia perante nós mesmos. (PIRANDELLO, 2009, p. 167).

Dentro da galeria dos protagonistas perturbados e deslocados de Pirandello, Vitangelo Moscarda representa o mais perfeito representante da personagem que tenta desatinadamente livrar-se das mentiras sociais, buscando refúgio na solidão. No quarto capítulo do primeiro livro, no entanto, Moscarda modifica sua ideia inicial de “estar só” e começa a refletir sobre a possibilidade de estar desenvolvendo uma espécie de loucura. A partir desse ponto da narrativa, sua intenção é estar sem ele mesmo, ou, usando a terminologia empregada pelo próprio Moscarda, sem a companhia do “estranho inseparável de mim.” (PIRANDELLO, 2010, p. 29). E tem início, destarte, sua fixação desesperada em conhecer aquele desconhecido que

vivia nele, mas que lhe escapava, pois somente os outros o viam vivendo, tarefa impossível para ele mesmo:

E desde então me fixei neste propósito desesperado: de perseguir aquele estranho que estava em mim e que me escapava, que eu não podia fixar diante do espelho porque logo se transformava em mim, tal como eu o conhecia – aquele um que vivia pelos outros e que eu não podia conhecer, que os outros viam vivendo, e eu não. Também eu queria vê-lo e conhecê-lo tal como os outros o viam e conheciam. (PIRANDELLO, 2010, p. 31).

Até esse ponto, Moscarda ainda acredita que o estranho que havia nele era somente um. Todavia, o drama se acentua com a descoberta da existência de cem mil Moscardas, todos com o mesmo nome, o mesmo nariz torto, as mesmas sobrelhas estranhas, as mesmas pequenas deformidades, mas um Moscarda diferente para cada conhecido.

A partir do segundo livro de *Um, nenhum e cem mil*, as contínuas reflexões do protagonista provocam o total esmagamento do *Eu*, efetuado por intermédio da destruição completa da imagem de Vitangelo Moscarda. Ademais, ocorre o abandono das relações de verossimilhança com o mundo exterior. O fim do suporte mimético se dá em função da progressiva loucura de Moscarda, ou, interpretando de outra forma, sua tentativa fracassada de encontrar a verdadeira essência de si mesmo. A riqueza dessa personagem reside no fato de que o homem, geralmente, se preocupa com o que está fora dele, pois aquilo que é interno parece, em princípio, completamente decifrável e conhecido. No entanto, essa é uma impressão equivocada sob o ponto de vista de Moscarda/Pirandello, pois uma das tarefas mais laboriosas para o ser humano é despir-se das máscaras que ele mesmo construiu.

Segundo o professor e crítico literário Wladimir Kryszinski,⁷⁴ nas reflexões de Moscarda se reconhece o peso do social e do outro. Paradoxalmente, a intersubjetividade do sujeito é dificultada pela superficialidade do olhar alheio, pois a visão externa não equivale à percepção do próprio indivíduo sobre si mesmo. A crença em ser “alguém”, um indivíduo único, é contradita pelas imagens e os inúmeros sentidos que os outros constroem. No caso de Moscarda, a busca de significados para si mesmo resulta em uma série de certezas negativas: não é para Dida e para os outros o que é para ele mesmo; nem mesmo sabe quem ele é.

⁷⁴KRYSINSKI, W. **Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità**. Tradução de Corrado Donati. Napoli: Edizione Scientifiche, 1988, p. 48, tradução nossa.

Leonardo Sciascia ⁷⁵ afirma que a obra de Pirandello estava quase completa antes da guerra, mas é justamente o primeiro grande conflito mundial o fato que modifica o comportamento da crítica em relação a ele. Pirandello é efetivamente descoberto depois de vinte e cinco anos de trabalho. Mas por que tanto atraso?-questiona Sciascia. A resposta é simples: é a guerra que cria condições efetivas para compreender Pirandello e suas personagens; são os homens que voltam atônitos dos campos de batalha que alertam para a completa dissolução da identidade, a trágica fragmentação do Eu e o perplexo jogo de espelhos em torno da individualidade perdida. O horror do qual foram os protagonistas aflorava nas suas consciências.

Davam-lhes um fuzil, um uniforme, um número; e os jogavam na lama, no sangue – matar e ser morto. [...] E a carnificina continua, um dia após o outro, um ano após o outro: até que alguém diz que basta, que o direito foi restabelecido, a fé foi salva e todos os homens são irmãos. Assim se retorna a casa. Mas o que é a casa, os afetos que a compõe, o sujeito mesmo que retorna? É aquele de antes, ou um outro? E os outros, quem são? (SCIASCIA, 1953, p. 20-21, tradução nossa).

A estupefação diante de tudo que foi visto e vivido na guerra gera um sentimento de desconfiança e instabilidade que modifica consideravelmente a relação do homem consigo mesmo e com a alteridade. Sciascia (1953, p. 22) complementa que a cultura italiana, depois da guerra, inicia um processo de europeização, de libertação da estreita provincianidade e de visualização, mesmo que de forma incipiente, daquilo que acontecia do lado de fora de suas fronteiras geográficas e sociais. Mas é, sobretudo, aquilo que ocorre no coração do homem que transforma a obra de Pirandello em instrumento eficaz para compreender os mecanismos da vida em uma Europa antes cômoda, tranquila e equilibrada, todavia convulsiva depois da grande guerra. A perplexidade de quem viu ou viveu o horror, o massacre, a morte, a instabilidade e a dúvida em relação à própria identidade está refletida nos textos de Pirandello e, de forma especial, em Vitangelo Moscarda, um sujeito atônito diante da inconsistência da própria identidade e da incomensurável distância entre o ideal (as projeções generalizantes acerca do homem) e o real (um caleidoscópio de imagens distorcidas).

Pirandello afirma que o *umorismo* não se limita ao contraste entre o ideal e o particular, mas que enxerga na idealização algo a ser decomposto. É justamente

⁷⁵SCIASCIA, L. **Pirandello e il pirandellismo**. Palermo: Edizioni Salvatore Sciascia, 1953, p. 20, tradução nossa.

essa a estratégia de Moscarda: a desintegração completa de todas as imagens, os ideais e os conceitos que a alteridade e ele mesmo haviam construído. É possível afirmar que o protagonista de *Um, nenhum e cem mil* atingiu radicalmente seu objetivo: abandonou a casa, a família, as roupas e a identidade. Nem mesmo do nome fazia questão, pois não era mais Vitangelo Moscarda e não havia necessidade de ser no hospício onde foi morar.

O último romance de nosso autor pode ser entendido como a soma de toda a sua percepção do mundo e pode ser entendido como o romance/fechamento de um longo percurso criativo teorizado em *L'Umorismo*.

Segundo Giuseppe Bonghi,⁷⁶ o “fato” está no centro tanto da concepção verista, vertente literária da qual Pirandello é um filho rebelde, quanto da *umoristica*. No primeiro caso, o fato é sempre o resultado das leis de causa e efeito que movimentam as narrativas, não sendo necessário indagar os porquês, pois as consequências de cada ação independem da vontade do ser humano que as praticou. Pirandello, não obstante, toma consciência, desde o início de sua carreira, que os fatos não podem ser rigidamente interpretados, levando-se em conta que nem sempre as causas que geram determinadas consequências são verdadeiras ou indiscutíveis. *L'Esclusa*, o primeiro romance de Pirandello, registra o paradoxo de um “efeito sem causa” e uma “causa sem efeito”. O “fato”, dessa forma, passa a ser entendido como algo relativo e sujeito a indagações, possíveis somente por intermédio da atividade reflexiva do autor que pretende ir além daquilo que parece.

É o fato em si, independente das prováveis consequências, que interessa a Pirandello. Todavia, o interesse é pela possibilidade de revertê-lo, questioná-lo. Muitos dirão que esse “fato” (o defeito no nariz, no caso de Moscarda) é algo risível e sem importância. Entretanto, são esses pequenos e insignificantes detalhes que, caso sejam submetidos à atividade reflexiva *umoristica* proposta por Pirandello, podem desencadear um doloroso e ineficaz processo de busca pelo autoconhecimento. Em *Um, nenhum e cem mil*, a questão vai além do defeito físico, mas abrange a certeza da incerteza, o saber que nada se sabe.

Um dos maiores *umoristas*, segundo Pirandello, foi Copérnico, que com sua teoria heliocêntrica, não somente desmontou a máquina do universo, mas também a

⁷⁶BONGHI, G. **Introduzione generale alla poetica di Luigi Pirandello**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Bonghi_poetica_Pirandello.htm. Acesso em: 20 ago. 2016. Tradução nossa.

orgulhosa imagem que o homem tinha dele mesmo. Nesse sentido, o *umorismo* não acredita em heróis, mas em seres errantes que vagam pelo mundo, ora rindo, ora sendo motivo de graça, sempre desorientados, mas constantemente esperançosos de, algum dia, encontrar alguma certeza sobre qualquer coisa.

5 HOMEM MODERNO, HOMEM DEGENERADO

Segundo o escritor e filósofo estadunidense Marshall Berman, a história moderna é marcada por grandes descobertas nas ciências físicas, descomunal explosão demográfica, desenvolvimento de sistemas de comunicação, Estados nacionais cada vez mais poderosos que lutam com obstinação para expandir seu poder, movimentos sociais de massa e de nações lutando para obter algum controle. Em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Berman afirma que

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”.⁷⁷

Esse conjunto de fatores criou um estado de consciência histórica, crítica e filosófica oscilante, representado por certa ideologia estética dominante: o “Decadentismo”⁷⁸. Em sentido negativo, essa nova sensibilidade representou o estado de crise da razão e da consciência ligada a fenômenos como a alienação social do indivíduo e a degradação dos valores humanos, grosso modo. Em sentido positivo, a decadência configurou-se como resposta artística a essa instabilidade por intermédio de escritores obstinados como Huysmans, no contexto francês, e Pirandello, no caso da Itália. Este se insere nos moldes decadentistas ao ressaltar como elemento significativo em seus textos o homem alienado e impotente. Nesse sentido, a obra de Pirandello se articula segundo a dinâmica e a temática de uma decadência que critica o homem, a sociedade e os postulados de um radicalismo artístico, assim como enfatiza a ausência de sentido da história. É moderna, da mesma forma, na medida em que contempla as mutações dos sistemas de valores e a transformação das condições sociais e históricas.

⁷⁷ BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 15.

⁷⁸ Inspirado na poética revolucionária de Charles Baudelaire e como oposição à cientificidade do Realismo e do Naturalismo, o Decadentismo surge, no final do século XIX, como uma sensibilidade estética contrária às associações frequentes entre arte, objeto e técnica, que evocava a evasão à realidade cotidiana, a exaltação dos elementos ligados à ruína social e moral, a morte, o tédio, associados à crença de que as regras do dia-a-dia não mais tinham aplicação no campo das artes.

No esclarecedor ensaio *Arte e Coscienza d'oggi*,⁷⁹ Pirandello define o espírito moderno como “um doente arrependido que clama a Deus”. “Quem não é um degenerado nos dias de hoje?”, questiona Pirandello. “Quem pode considerar-se são? Em todos nós, em alguns mais, em outros menos, é possível encontrar os sinais e os estigmas (como os chamam os cientistas) físicos e intelectuais da degeneração.”⁸⁰

Para o crítico italiano Giancarlo Mazzacurati,⁸¹ a ideia de degeneração

Representava [...] aquilo que a essa altura poderíamos definir como um neo-darwinismo “negativo”, o qual é uma aceitação da fatalidade biológica no “progresso”, mas também uma projeção da técnica e da competição econômica na direção de um final apocalíptico. Naquele seu ensaio,⁸² não só o trabalho industrial e a vida nas metrópoles (uma consequência direta), mas até mesmo a arte nova, do impressionismo ao simbolismo, aparecem contaminados pelas raízes das nevroses produzidas pelo barulho, pela velocidade, pela eletricidade que atravessa o ar, agora plena de invisíveis venenos; e o fim do século se colore com as tintas sombrias de um fim da raça, antecipando aquela que será uma Bíblia novecentista do apocalipse. (Tradução nossa).⁸³

A fatalidade biológica do progresso, à qual podemos contrapor a espiritualidade ou a transcendência, lançou o ser humano na orfandade proveniente de uma existência sem guias ou consolos metafísicos. Declarada sua impotência, decreta-se também o “fim da raça”, sinalizada, nas obras de Pirandello, pela degradação e a degeneração da personagem. Sobre a experiência moderna, assim escreve o autor siciliano.⁸⁴

⁷⁹PIRANDELLO, L. *Arte e coscienza d'oggi*. In **L'umorismo e altri saggi**. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1994, p. 233, tradução nossa.

⁸⁰Ibid.

⁸¹MAZZACURATI, G. **Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo**. Torino: Einaudi, 1998, p. 9-10.

⁸²Mazzacurati se refere a *Arte e coscienza d'oggi*.

⁸³“Rappresentava [...] quello che ormai potremmo definire un neo-darwinismo “negativo”, che è un'accettazione della fatalità biologica del “progresso”, ma anche una proiezione della tecnica e della competizione economica verso un finale apocalittico. In quel suo saggio,⁸³ non solo il lavoro industriale e la vita delle metropoli (che ne è diretta conseguenza), ma perfino l'arte nuova, dall'impressionismo al simbolismo, appaiono inquinate alle radici dalle nevrosi prodotte dal rumore, dalla velocità, dall'elettricità che attraversa l'aria, ormai piena di invisibili veleni; e la *fin de siècles* colora del tinte cupe d'una *fin de race* anticipando per molti tratti quella che sarà una bibbia novecentista dell'apocalisse.”

⁸⁴PIRANDELLO, L. **L'umorismo e altri saggi**. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1994, p. 237-238., tradução nossa. “È una esperienza dolorosa, ma pazientemente seguita quella che ci rimette Dio sulle labbra; e non su queste soltanto, ma nell'ardore del desiderio.[...] Lo espírito moderno è profondamente malato [...] Se voi investigaste meglio questa legge e l'eterna necessita che governa il reale, non farete più stolte domande frutto dell'orgoglio umano che vuol farsi centro dell'universo. Siete pazzi petulanti! Donde si viene? Dove si va? Che si aspetta qui nel dubbio della sorte? A quale scopo vivo io? - Ma la vita non ha scopo; la vita non há cause che la determinano, giacché anche noi,

É uma experiência dolorosa, pacientemente seguida daquela que coloca Deus entre os lábios; e não somente neles, mas no ardor do desejo. [...] O espírito moderno está profundamente doente [...] Se vocês investigassem melhor esta lei e a eterna necessidade que governa o real, não fariam mais perguntas tolas, frutos do orgulho do humano que pretende ser o centro do universo. Vocês são loucos petulantes! De onde viemos? Para onde vamos? O que esperamos, aqui, com as dúvidas sobre o destino? Com que propósito vivo eu? – Mas a vida não tem propósito; a vida não tem causas que a determinam, pois também nós, como tudo que foi criado e é visível, somos sujeitos à lei universal da causalidade. [...]. Entretanto, por qual caminho andar? Qual critério diretivo seguir?(Tradução nossa).

Em *Tudo que é sólido desmancha no ar*⁸⁵, Marshall Berman divide a Modernidade em três fases, sendo que a primeira compreende o período entre o início do século XVI e o fim do século XVIII, quando as pessoas não faziam ideia do que as estava atingindo e transformando suas vidas. A segunda fase começa com a onda revolucionária de 1870 e com as reverberações da Revolução Francesa, a qual instaurou um espírito revolucionário que desencadeou explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Todavia, o indivíduo do século XIX ainda mantinha vínculos com um mundo que não chegava a ser moderno na sua totalidade. “É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos, simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernização”.⁸⁶ Para Berman,

Na terceira e última fase, no século XX, o processo de modernização se expande ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade, e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. (BERMAN, 1986, p. 15-16).

Inserido nesse contexto, o microcosmo das novelas, dos romances e do teatro pirandellianos é a forma compactada de certo conjunto de comportamentos elevados à potência máxima, pois Pirandello identificou com grande clareza e criticidade as causas sociais e históricas da alienação do indivíduo que vivenciou a modernidade sem entendê-la claramente. Segundo afirma Aurora Fornoni

come tutto il creato visibile, siamo soggetti alla legge universale della causalità. [...] Intanto per qual via andare? Qual criteriodirettivoseguire?”

⁸⁵ BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Ioriatti. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1986, p. 15-16.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

Bernardini, em *Henrique IV e Pirandello*, ele mesmo viveu no limiar entre duas épocas, de duas concepções de mundo indiscutivelmente contrastantes. “Permaneceu, contudo, basicamente preso ao fio sutil de uma pungente saudade por tudo o que foi passando sem poder deter-se, de tudo que foi sendo sem conseguir viver”.⁸⁷

Em função disso, suas personagens encontram-se absorvidas por um emaranhado de conflitos entre o presente e o passado, o social e o individual, o ser e o parecer, sendo que toda a poética pirandelliana repousa sobre certa tentativa de ruptura com a antiga relação entre a denotação e a conotação. A quebra da harmonia entre autor e personagem, personagem e ator, representação e vida, pessoa e personagem é sintoma e, ao mesmo tempo, formalização da indagação acerca do sentido da vida e da arte que ronda toda a obra de Pirandello, cujos textos enfatizam a crise dos valores burgueses (como o individualismo), a instabilidade das instituições sociais (especialmente a família e o casamento) e a antiga relação aparentemente indissolúvel entre significantes e significados. Em alguns casos, suas personagens são alienadas sociais, mas também podem ser, por vezes, pensadores nos quais percebemos vestígios de uma psicologia à maneira de Dostoiévski. Em ambos os casos, suas atitudes desestabilizam os componentes da ideologia burguesa, sobretudo a ideia de um individualismo realizável e um mundo perfeito.

Assim sendo, Pirandello põe em discussão, por intermédio de suas narrativas ou peças teatrais, a desintegração e a queda do indivíduo moderno, incapaz de efetivar a própria individuação por não possuir um espaço que seja só seu. Sua subjetividade e sua consciência de si encontram obstáculos: os sistemas sociais institucionalizados que enquadram o sujeito nesta ou naquela categoria, neste ou naquele grupo, nem sempre condizentes com a imagem que ele tem de si mesmo. Nesse sentido, a dúvida é uma das marcas do homem moderno que encontra dificuldade em reconhecer a própria identidade.

De acordo com a professora Regina Dalcastagne⁸⁸, se retrocedermos um pouco no tempo veremos que, no século XVII, existiu um “fidalgo” de nome Quijada,

⁸⁷ BERNARDINI, A. F. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 17-18.

⁸⁸ DALCASTAGNÉ, R. **Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso**. Disponível em http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3_di_logos_latinoamericanos/5aregina-unb-personagens.pdf. Acesso em: 07 ago. 2017.

Quisada ou Quijana, não se sabe ao certo, que perdeu o juízo por confiar nos livros de cavalaria. Apaixonado por sua Dulcinéia, Dom Quixote de La Mancha parte em busca de aventuras que, segundo ele, seriam narradas à posteridade, assim como exaltada seria sua bravura. O que não lhe passou pela cabeça foi que, anos depois, ele não seria eternamente lembrado por sua coragem, mas por sua inadequação, sua insensatez e por sua semelhança com os indivíduos comuns, irrelevantes e limitados. Mattia Pascal, um pessimista; Vitangelo Moscarda, um insano; e Dom Quixote, um desatinado, são personagens modernas que nos mostram que os típicos heróis não encontram mais espaço nas narrativas, constituídas por sujeitos ambíguos, complexos e duvidosos.

Para Wladimir Krysinski, ⁸⁹abrindo aqui um pequeno parêntese, a modernidade é um referencial que une Cervantes e Pirandello enquanto precursores de um discurso que pode ser apreendido como uma tendência moderna. Segundo o crítico russo, *Don Quijote de la Mancha* produziu uma dinâmica estrutural que inclui elementos sem os quais o romance moderno não seria o que é, um jogo de perspectivas, repleto de digressões e ironias. Tais estruturas ou estratégias discursivas se afirmam com eficácia e densidade tanto em Cervantes quanto em Pirandello, cujas narrativas traduzem a dialética da transgressão e da subversão como forças negativas agindo sobre a obra. A trajetória da escritura romanesca de Cervantes golpeia e desarticula o sistema de representação do romance de cavalaria, da mesma forma que Pirandello nega as ideologias da mimesis teatral e da sistematização da narrativa e da cena em função de uma exigência mimética. Como Cervantes, no romance, Pirandello imprime, ao teatro, uma dinâmica que, depois de *Seis personagens*, destruirá o horizonte de expectativa anterior ao impacto cognitivo do texto pirandelliano. (KRYNSINSKI, 1988, p. 232).

Referindo-se à linha Cervantes-Pirandello, Krysinski esclarece que a ligação ocorre de forma natural e lógica, tendo em vista que a modernidade é o fundo geral da obra pirandelliana, definida a partir de conceitos de tradição, corrente e período. O termo tradição justifica a presença de Cervantes, Sterne, Diderot, Dostoiévski, Calderón, Shakespeare, Tieck, em uma linha sucessória que leva a Pirandello. Em outros termos, comparar Pirandello a seus antecessores modernos, especialmente Cervantes, significa reconhecer a tradição e a descendência que - ao contrário da

⁸⁹KRYNSINSKI, W. **Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità**. Tradução de Corrado Donati. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 232-233, tradução nossa.

divisão da história literária em períodos, os quais delimitam e engessam obras e autores-, servem para elucidar a evolução da arte e esclarecer possíveis relações. Kryszinski considera a obra de Cervantes a linha pré-pirandelliana da modernidade:

Don Quixote é um tipo de reservatório de estruturas que se desenvolverão mais tarde, de formas diversas, naquela que, na ótica de nossa pesquisa, chamamos a linha pré-pirandelliana da modernidade. A evolução dessas estruturas determina valores, ritmos, correntes da modernidade entendida como período e sistema polivalentes. Tal conceito comporta rupturas e descontinuidades nas comparações e nas oposições entre estruturas temáticas e formais, mas comporta, também, uma progressão e uma ordem ascendente até Pirandello e que vai além de sua obra, cujo início está em Dom Quixote. Portanto, a modernidade proposta por Baudelaire refere a uma diacronia que pode ter iniciado nos 1600. (Tradução nossa).⁹⁰

A seguir, Wladimir Kryszinski⁹¹ cita uma breve nota de Esterlich, de 1948, extraída do prefácio de *Héroisme e Humorisme, prefazione a M. de Cervantes, Don Quichotte*:

De fato, em torno dos 1600, o entusiasmo do Renascimento tinha acabado completamente, enquanto estava por iniciar a era moderna. A alma europeia está ao ponto de completar a grande transformação à qual o Renascimento a havia submetido. A vida e o mundo não são mais vistos com os olhos da antiguidade, mas com aqueles novos olhos da modernidade. Ulisses pode agora desaparecer uma outra vez, porque este é o advento dos príncipes que serão os intérpretes da alma moderna: Hamlet e Dom Quixote. (Tradução nossa).

Da mesma forma como os anos 1600 foram definitivos para o surgimento de relevantes transformações em termos de cultura, sociedade e arte, as quais caracterizaram a era moderna, o ano 1910 também é digno de nota. Nesse momento, segundo Kryszinski, a evolução da arte alcança um importante estágio dialético e uma série de negatividades anuncia fundamentais mutações: dissolução,

⁹⁰KRYSZINSKI, W. **Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 236, tradução nossa. “Il *Don Chisciotte* è una sorta di serbatoio di strutture che si svilupperanno più tardi, in forme diverse, in quella che nell’ottica della nostra ricerca chiamiamo la linea pre-pirandelliana della modernità. Gli sviluppi di queste strutture determinano valori, ritmi, correnti della modernità intesa come periodo e sistema polivalenti. Tale concetto comporta rotture e discontinuità nei raffronti e nelle opposizioni tra strutture tematiche e formali, ma comporta anche una progressione ed un ordine ascendente, verso Pirandello e oltre la sua opera, al cui inizio si colloca il *Don Chisciotte*. Pertanto la modernità propugnata da Baudelaire rimanda ad una diacronia che si può iniziare nel 1600.”

⁹¹Ibid. “In effetti, verso il 1600, l’entusiasmo del Rinascimento era completamente finito, mentre stava per iniziare l’epoca moderna. L’anima europea è sul punto di completare la grande trasformazione a cui il Rinascimento l’aveva sottoposta. La vita e il mondo non sono più visti con gli occhi dell’Antichità, ma con quelli nuovi della modernità. Ulisse può ormai scomparire un’altra volta, perché questo è l’avvento dei principi che saranno gli interpreti dell’anima moderna: Amleto e Don Chisciotte.

destruição dos referentes, desbotamento da ideia de realidade. Segundo Lefebvre, citado por Kryszinski,⁹²

[1910] É o momento em que as referências ao real e a realidade esvanecem e desaparecem (a poesia de Apollinaire). O que aconteceu? Novas técnicas entram em prática, a luz elétrica, os aviões fazem aquilo que vocês queriam, o motor, o automóvel, a velocidade, mas se impõem, também, novas relações sociais; o capitalismo competitivo analisado por Marx desaparece para dar lugar ao capitalismo de monopólio. Não há, agora, exatamente em torno de 1910, e por razões muito profundas, uma ruptura da antiga relação aparentemente indissolúvel entre significantes e significados, entre as denotações (o designado real) e as conotações? (Tradução nossa).

Pirandello, com a publicação de *Il fu Mattia Pascal*, em 1904, já havia respondido ao questionamento de Lefebvre: a partir desse romance, ele já havia colocado sob suspeita a relação do sujeito com o real. O herói pirandelliano, um homem sem qualidades, não encontra mais fundamento ou certezas na realidade, da qual será um inimigo perpétuo. Questiona-se ininterruptamente, mas não encontra as tão desejadas respostas e, por conta disso, às vezes até perde o juízo.

Em *A teoria do romance* (2000), Lukács retoma o tempo em que bastavam os mitos para que se obtivessem todas as explicações. Esse era, pois, um tempo sem dúvidas, sem necessidade de respostas. Delineava-se, assim, o contexto em que surgiu a epopeia: o mundo grego, apresentado como homogêneo e fechado, ao contrário do mundo moderno que, cada vez mais vasto e rico, perdeu em totalidade o que ganhou em abrangência. O homem rompeu com a harmonia cósmica e o mundo passou a apresentar-se como uma estrutura incoerente e incompleta. O que difere a epopeia do romance, portanto, é o fato de que esse último pertence a uma época em que a totalidade da vida já não é mais evidente, ao contrário dos textos épicos, que apresentavam uma totalidade acabada em si mesma. Destarte, ao abordar as personagens e os enredos de modo fragmentário, o romance nada mais faz do que retomar, no plano da narrativa, a mesma maneira fragmentada e insatisfatória com que o mundo passou a ser percebido.

⁹²KRYSINSKI, W. **Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 237-238. “È il momento in cui il riferimento al reale e alla realtà sfuma e scompare (la poesia di Apollinaire). Cos'è dunque accaduto? Nuove tecniche entrano nella prassi, la luce elettrica, gli aerei fanno quel che vorreste, il motore, l'automobile, la velocità, ma si impongono anche nuovi rapporti sociali; il capitalismo concorrenziale analizzato da Marx scompare per far posto al capitalismo di monopólio. Non v'è allora, proprio verso il 1910, e per ragioni assai profonde, una rottura dell'antico rapporto apparentemente indissolubile tra significati e significanti, tra le denotazione (il reale designato) e la connotazione?”

Todavia, de acordo com a pesquisadora Regina Dalcastagnè,⁹³ ao mesmo tempo em que algo se perdeu nesse percurso, como a minuciosa descrição das vestes, a identidade, a moradia ricamente descrita e o apreço pela coletividade, algo valioso foi ganho: a possibilidade da perspectiva individualizada, o falar sobre si e sobre os conflitos entre o homem e o mundo. Nesse processo, a literatura migrou para uma perspectiva que passou a vê-la como parcela da cultura geral, não somente no âmbito da análise literária, de modo que os estudos sobre literatura resvalaram para uma crítica de arte e literatura em que a relação problemática entre forma e História foi objeto de fortes disputas teóricas ao longo de todo o século XX.

Grosso modo, os estruturalistas concebiam a forma como um vazio de historicidade e personalidade, assim como o *New criticism* também a considerava em sua independência estética, difundindo o ideal da força autonômica da forma literária. Já o crítico brasileiro Alfredo Bosi, para quem a relação entre História e forma é um problema singular, uma vez que são duas unidades coextensivas entre si, o processo da análise deve partir da concepção de que a forma contém a intencionalidade do agente, um ser historicamente construído. Segundo Bosi, uma vez estabelecida a forma, essa se torna uma “elaboração expressiva e social, e não um aglomerado de sons.”⁹⁴ Àqueles críticos que pretendiam horizontalizar os textos do passado, tratando-os como se fossem escritos no presente, renegando a História dentro da qual eles foram produzidos, Bosi rebate da seguinte maneira:

O que aconteceu então com os estudos literários? Uma descontextualização violenta das mensagens. Os diferentes momentos da cultura pretérita são postos na mesa, horizontalmente, como se pertencessem à atualidade. O que se perde com isso é a possibilidade de sentir as diferenças entre o antigo e o moderno, o metafísico e o crítico, o inconsciente selvagem e o exercício de auto-reflexão.⁹⁵

O combate seguiria em praticamente todas as estéticas formalistas do século XX, dispostas a eliminar a História da análise literária. Bakhtin foi um dos poucos intelectuais a defender uma concepção que resgatasse a análise literária do limbo histórico, pensando-a como substrato da linguagem, também contaminada pela cultura de determinado tempo. Trata-se, nesse sentido, de pensar a História

⁹³DALCASTAGNÈ, R. **Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso.** Disponível em: http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3_di_logos_latinoamericanos/5aregina-unb-personagens.pdf. Acesso em: 07 ago. 2017.

⁹⁴ Céus, infernos- entrevista cedida a Augusto Massi. In: **Novos Estudos**, n. 21, jul, 1988, p. 104.

⁹⁵Dossiê Universidade e cultura brasileiras. In: **O Estado de São Paulo**, 26 de dezembro de 1992, p. 1.

como momento constitutivo da obra, pois o contexto existe, ele pode ser visualizado sob distintas perspectivas, mas ele não é uma ficção, da mesma maneira como a forma deve ser pensada como algo vivo, repleto de significações. Nesse sentido, não há como dissociar a obra de Luigi Pirandello do momento histórico e social em que foi produzida: a modernidade.

Em *Literatura e resistência*, publicado em 2002, Bosi analisa a forma associando-a ao termo resistência, entendido, por ele, sob dois aspectos: como tema e como forma imanente da narrativa. Para o professor, o conceito de resistência é, sim, uma luta política, mas que não se restringe a isso, sendo também uma maneira de compreender o aspecto duradouro do literário, o qual não se distancia de uma determinada ética, pois o narrador explora, em seus textos, os valores nos quais acredita. Ético e estético, portanto, coexistem na obra literária.

Retomando brevemente o início da vida acadêmica de Alfredo Bosi, observa-se que o conceito de literatura e resistência perpassa toda a sua obra, incluindo a tese de doutorado, pouco conhecida e raramente comentada no meio acadêmico. Por razões familiares, que incluem a descendência italiana, Bosi escolheu Luigi Pirandello como objeto de pesquisa. A tese intitulada *Itinerario della narrativa pirandelliana*, defendida em 1964, na USP, tornou-se um verdadeiro guia para toda a sua obra posterior, configurando-se como base para todo o trabalho como crítico e professor.

Ao referir-se à resistência como tema na narrativa, Bosi trata daquelas obras datadas e inseridas em uma cultura de resistência política específica, geradas dialeticamente como um *não* lançado à ideologia dominante.⁹⁶ Trata-se, destarte, de depreender a literatura como instrumento revolucionário e combativo. Por outro lado, é possível detectar, em algumas obras que independem de um contexto político específico, uma tensão interna que, nas palavras de Bosi, as faz resistentes enquanto escrita, e não só (ou não principalmente) enquanto tema. Isso ocorre quando a tensão eu/mundo se materializa no romance, subvertendo a rotina social do acomodado homem comum em benefício justamente do seu oposto, ou seja, de uma vida em construção, repleta de fraturas e espaços vazios. Em outras palavras, a narrativa de resistência atravessada pela tensão crítica quer anular a representação da vida “como ela é”, sempre tão fortemente combatida por

⁹⁶BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 129.

Pirandello, com base no questionamento “como a vida poderia ser?” Seguindo por essa linha de pensamento, a reflexão humorística de Pirandello é um dos elementos que ratifica o teor resistente de sua obra, no sentido de que o humorismo é uma atividade crítica que questiona a superficialidade das aparências e dos fatos. Segundo Bosi, “Proust, Pirandello, Joyce e Kafka foram os grandes superadores da tese oitocentista segundo a qual a literatura é o ‘espelho’ da vida social, logo, o discurso da convenção realista”.⁹⁷

É sabido que o “tipo” remete às personagens que se apresentam como produtos de contextos econômicos e nacionais, portanto representativas e alegóricas. Todavia, alguns autores e suas criações escapam a essa configuração, como é o caso de Luigi Pirandello. Em suas personagens, é possível sentir uma luta pela autonomia e pela expressão que escapa aos apelos de uma história geral ou algum fluxo cultural. Trata-se de criaturas que colidem o tempo inteiro com o Outro que as enfrenta e com elas mesmas, partindo de reflexões acerca da engrenagem da qual todos fazemos parte de forma compulsória: a sociedade.

As situações inventadas por Pirandello levam ao ápice o desajuste das suas criações, sempre cindidas entre o mundo real e o inventado, a vida subjetiva e a vida social. São personagens que sofrem porque, mesmo que pretendam rejeitar os tantos papéis que a sociedade impõe, lhes é cobrado o compasso com a máquina social ou o comportamento adequado de acordo com as normas, ou seja, a submissão à forma. A respeito desse tema, na apresentação ao romance *Um, nenhum e cem mil*, edição de 2010, Bosi assevera que a forma

[...] enfeixa tanto as aparências físicas de um homem quanto as suas marcas sociais: o nome, a nacionalidade, a classe, o estado civil, em suma, o conjunto das características públicas que na língua cartorial italiana se chamam as *generalità* do cidadão. [...] E se incluímos nessa identificação pública também os dados da aparência física, [...] teremos o retrato do nosso tipo, que o realismo literário do século XIX soube fixar com luxo de detalhes e uso de termos precisos e até científicos, quando o narrador era naturalista confesso. (PIRANDELLO, 2010, p. 8-9).

Bosi ainda acrescenta, na mesma apresentação, que os grandes romancistas, dentre os quais ele inclui Pirandello, inverteram essa perspectiva e passaram a olhar por dentro aquele sujeito que o Naturalismo descrevia como um objeto visto por fora.

⁹⁷ BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 132.

Para Pirandello, a reflexão é uma atividade intrínseca à obra de arte, sendo que a consciência humorística sobre a realidade conduz à negação radical das concepções unitárias ou totalizantes, redefinidas nos termos da multiplicidade, da dialética entre os opostos, das contradições, da oposição entre vida e forma. Esta, aliás, entendida por Adriano Tilgher como a fórmula filosófica de Pirandello: o *pirandellismo*, o conflito entre a vida e a forma. Ao definir em termos filosóficos a poética de Pirandello, Tilgher dá início a uma série de discussões que envolveram nomes importantes da crítica italiana, incluindo Benedetto Croce. Os debates sobre *L'umorismo*, segundo Giorgio Patrizi⁹⁸, foram abertos um ano depois de sua publicação, quando Croce realiza uma sarcástica crítica ao ensaio de Pirandello.

Adriano Tilgher via com bons olhos o teor filosófico da poética pirandelliana, *opirandellismo*. Roberto Alonge, na introdução de *Pirandello: il meglio del teatro*,⁹⁹ afirma que Pirandello parece ter-se fixado em um retrato de si mesmo elaborado pelo crítico, motivado por certo medo de perder seu público. Essa postura o levou ao que alguns estudiosos chamaram “maneirismo pirandelliano”.

A concordância com a análise de Tilgher pode ter sido uma estratégia, uma forma de facilitar o entendimento do público sobre sua dramaturgia, pois a oposição Vida X Forma oferecia uma interessante grade de leitura para compreender o teatro de Pirandello. Entretanto, o que parecia uma forma de cativar o público e a crítica acabou se tornando uma prisão, uma delimitação excessiva da obra. Antes de Tilgher “formatar” a obra de Pirandello, o próprio escritor havia, coincidentemente, previsto o que aconteceria a ele mesmo. Vejamos um trecho do que nosso autor escreveu em *Taccuino di Coazze* (1901), traduzido pela professora Martha de Mello Ribeiro em sua tese de doutorado intitulada *A dramaturgia do último Pirandello: um teatro para Marta Abba*:

As obras de um autor que tenha conseguido a fama são facilmente mistificadas, feitas de acordo com a maneira que lhe aconteceu afama. E também porque o autor famoso já não consegue se ver naturalmente, a não ser de acordo com a luz dada pela fama, na qual deve adaptar-se violentando sua própria natureza. Outra razão é determinada pelo conhecimento que o autor tem de que sua nova obra é esperada, e isto faz com que não se deixe manifestar livremente a própria natureza, a não ser que ataque com a reflexão seu próprio trabalho.¹⁰⁰

⁹⁸PATRIZI, G. **Pirandello e l'Umorismo**. Roma: Lithos Editrice, 1997, p. 51, tradução nossa.

⁹⁹ALONGE, R. **Pirandello: il meglio del teatro**. Milano: Mondadori, 1993, p. 12, tradução nossa.

¹⁰⁰PIRANDELLO, L. Cuaderno de Coazze. In: **Ensayos**. Tradução de José-Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama, 1968, p. 318. In: RIBEIRO, M. M. **A dramaturgia do último Pirandello: um teatro para**

A reflexão acerca do *pirandellismo* veio um tempo depois, quando Pirandello se encontrava bastante descontente com a dimensão alcançada pela teoria de Tilgher. O que parecia positivo, em princípio, tornou-se desconfortável, pois, para Pirandello, a consagração de uma peça se dá no palco, na encenação, independentemente da opinião da crítica, sendo que a teorização proposta por Tilgher não era necessária para que o sucesso fosse alcançado. O próprio crítico reconheceu, mais tarde, que Pirandello teria sido muito melhor se ele não o tivesse aprisionado na fórmula do *pirandellismo*, espécie de prisão da qual Pirandello, quanto mais tentava fugir, mais aprisionado ficava.

Pirandello escreveu várias cartas a Tilgher, entre elas uma de “agradecimento”, em 1923, onde o dramaturgo, ironicamente, agradecia pelo fato de Tilgher tê-lo elucidado tão claramente frente ao público e frente a ele mesmo, esclarecendo não só a essência de seu teatro, mas tudo sobre seu espírito. Leonardo Sciascia, em um ensaio intitulado *Pirandello e il pirandellismo*,¹⁰¹ resume bem a relação entre Pirandello e Tilgher, afirmando que a sujeição do dramaturgo à teoria do crítico, seguida pela tentativa de rebelião, é o que há de mais curioso: em Pirandello, Tilgher encontrou seu “caso”: em um autor operante, provou sua teoria estética, ou, para sermos mais exatos, acreditou provar. E se Pirandello devia a ele seu sucesso, agora é Tilgher o responsável pelo grande equívoco que pesa sobre sua obra: a formatação dentro dos esquemas do *pirandellismo*.

Segundo Sciascia, Antonio Gramsci foi quem intuiu com maior clareza a ideologia de Luigi Pirandello, resumida da seguinte forma: conectada com as experiências histórico-culturais vivenciadas, com uma mínima contribuição livresca. É de nosso conhecimento que Pirandello não foi criado em um ambiente familiar rico culturalmente. Ele elaborou, segundo Gramsci,¹⁰² uma concepção da vida e do homem, mas individualizada, incapaz de difusão nacional-popular, apesar de ter tido uma grande importância para a corrosão do velho costume teatral voltado para a exigência mimética. Pirandello buscou introduzir na cultura popular a dialética da filosofia moderna, em oposição ao modo aristotélico de conceber a objetividade do

Marta Abba. 2008. 349 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade de Campinas, Campinas SP, 2008, p. 30.

¹⁰¹ SCIASCIA, L. **Pirandello e il pirandellismo**. Palermo: Edizioni Salvatore Sciascia, 1953, p. 17, tradução nossa.

¹⁰² GRAMSCI, A. **Literatura e vida nacional**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968, p. 52.

real. Fê-lo por intermédio de personagens extravagantes, as quais conseguiam transformarem diálogos aparentemente filosóficos numa nova concepção de real: o “sentimento do contrário”.

O desajuste ao meio social, tão presente nas personagens de Pirandello, não se configura como uma atitude isolada, mas está inserida em um contexto bem mais abrangente. Einstein e Freud, personalidades que desmistificaram uma série de conceitos há muito assimilados, são exemplos do quanto as incertezas iriam acompanhar o século que se iniciava, constatação que ratifica o posicionamento de Bosi a respeito da historicidade da criação literária. Para Aurora Fornoni Bernardini (1990), Pirandello viveu entre dois conceitos de mundo contrastantes que dizem respeito ao contexto italiano do final dos 1800 e início dos 1900, quando o jovem escritor, ao regressar de Palermo onde teve contato com os membros do círculo da Faculdade de Direito, adeptos do socialismo, encontra “a Roma do escândalo do Banco Romano e da declaração de estado de sítio na Sicília inteira (1894), como consequência das graves tensões sociais que assolaram a Itália”. (BERNARDINI, 1990, p. 32). De acordo com a pesquisadora, a desilusão histórica de Pirandello está intimamente relacionada às frustrações da Sicília após a unificação italiana, pois o Norte do país ascendia visivelmente, enquanto o Sul vivia, ainda, abandonado a uma estrutura quase feudal. Mas, segundo Bernardini,

a revolta de Pirandello não seguirá na direção político-econômica. [...]. Sua consciência agudamente crítica e sua profunda descrença irão se exprimir pelo caminho da interiorização numa denúncia [...] que mergulha nas profundezas do ético-social e que implica a consideração dos valores e das relações humanas, morais e sentimentais mais íntimas. (BERNARDINI, 1990, p. 33).

O texto de Bernardini converge, indubitavelmente, com o de Alfredo Bosi. Não somente no que tange à questão dos valores éticos presentes na obra literária, mas na resistência como forma imanente ao texto, pois é através de paródias, metáforas e o humorismo que Pirandello se rebela, utilizando-se de personagens desajustadas e fraturadas que lançam dúvidas acerca da realidade. O indivíduo que começa a ter certeza da incerteza e passa a procurar-se nos Outros, como fez Vitangelo Moscarda, que busca “ver-se vivendo” pelo olhar do Outro, mas que, ao mesmo tempo, quer resistir a essa imagem externa, essa é uma típica personagem de Pirandello. Esses sujeitos ficcionais que vivem dramas constantes e percebem, no final das contas, que sua impotência diante da vida é maior do que sua vontade.

Em entrevista a Sergio Buarque de Holanda, no Rio de Janeiro, por ocasião da turnê do Teatro d'Arte de Roma, publicada n'O *Jornal* de 11 de dezembro de 1927, Pirandello resume sua obra:

É preciso compreender a minha obra, que eu não sou um autor de farsas, mas um autor de tragédias. E a vida não é uma farsa, é uma tragédia. O aspecto trágico da vida está precisamente nessa lei a que o homem é forçado a obedecer, a lei que o obriga a ser um. Cada qual pode ser um, nenhum, cem mil, mas a escolha é um imperativo necessário. [...] É ela que constitui a tragédia e que faz com que os meus dramas não sejam simples farsas. (PIRANDELLO, 2010, p. 213).

A literatura de Pirandello nos revela muito da vida em comunidade, mas também sugere que aquelas histórias poderiam ser uma verdade individual para cada indivíduo. As personagens deslocadas, pessimistas, impotentes, contraditórias, acabam por transformar sua crítica individual em crítica social, na medida em que expõem a situação do sujeito afivelado, invariavelmente, às máscaras sociais. A resistência, em Pirandello, pode ser entendida como um movimento de negação da tragédia da vida, mesmo que, ao final, a constatação seja dura e inquietante: “histórias de minhocas, as nossas”. (PIRANDELLO, 1981, p. 16).

Questionamo-nos, alinhados ao pensamento pessimista de Mattia: que valor terá, então, contar histórias, fazer literatura? Mattia encontra uma justificativa para suas dúvidas no fato de que nós, os homens,

esquecemos que somos átomos infinitesimais, passamos a respeitar-nos e admirar-nos reciprocamente e somos capazes de engalfinhar-nos por um pedacinho de terra ou de queixar-nos de certas coisas que, se estivéssemos compenetrados no que realmente somos, deveriam parecer-nos desprezíveis misérias. Pois bem, graças a essa providencial distração, bem como à estranheza do meu caso, falarei de mim, mas o mais brevemente possível [...]. Começamos. (PIRANDELLO, 1981, p. 17).

Segundo Raymond Williams,

O mundo dramático [de Pirandello] é um mundo de culpa e ilusão: a culpa entrelaçando-se e assumindo uma feição complexa em uma série de falsas relações pessoais: a ilusão elaborada e persistente, como um meio de evitar a culpa ou de viver com ela. E, no entanto, este não é apenas um mundo peculiar: ele é deliberadamente generalizado. Relações sinceras e verdadeiras tornam-se impossíveis, e a única defesa contra o sofrimento, a única fonte de inocência, é a fantasia.¹⁰³

¹⁰³ WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 192.

Se relacionarmos a afirmação de Williams à resolução de Mattia Pascal em escrever um romance para contar a sua triste história, é possível depreender que a única saída, para o bibliotecário, estava, realmente, na ficcionalização da própria vida. O que seria possível extrair de positivo em uma existência tão frustrada e malsucedida? Talvez alguém que leia a história de Mattia, no futuro, encontre alguma significação para tanta desgraça. Da mesma forma, aí também está a saída de Pirandello: um homem que manteve um casamento sem afeto, dada a condição de saúde da esposa; amou profundamente, na maturidade, sem poder viver esse amor; trabalhou exaustivamente, buscando refúgio na Literatura; e honrou o casamento até o fim em nome das convenções. Assim como Mattia Pascal pretendia fazer, Pirandello mergulhou na fantasia na tentativa de encontrar algum sentido para a própria vida.

Sobre as páginas iniciais de *O falecido Mattia Pascal*, assim escreve Alfredo Bosi:

O romance mostra, nesse primeiro tempo, a possibilidade da morte da máscara social. Possibilidade que se revela, do meio para o fim da narração, como algo precário e afinal ilusório: a nova personagem, nascida do nada, e que recebera o nome de Adriano Meis, também começa a assumir, para os outros, uma determinada fisionomia pela qual será vista, julgada e cristalizada na teia social. A fôrmasocial é uma fonte de equívocos e sofrimentos, um mal insuperável.¹⁰⁴

Giacomo Debenedetti, conhecido crítico literário italiano, ao fazer um estudo sobre as personagens de Svevo, caracterizou-as como plásticas, disponíveis e deformáveis a cada solavanco.¹⁰⁵ Tal assertiva pode ser perfeitamente aplicada a Mattia Pascal: o protagonista do romance é disponível porque não encontrou uma finalidade na vida e age, quase sempre, à mercê do destino e em função dos outros. Tenta mudar de vida, de cidade, de nome, corrige um olho torto, mas continua “deformável”, um ser flutuante no mundo onde jamais encontra a si mesmo.

A modernidade de Pirandello, a partir do que lemos em *O falecido Mattia Pascal*, se projeta em um novo paradigma, aquele do indivíduo que mal pode suportar a própria máscara, mas que não é capaz de suplantá-la. Berman ratifica tal assertiva ao afirmar que “o homem moderno jamais se mostrará bem trajado, porque nenhum papel social nos tempos modernos é para ele um figurino perfeito.” (BERMAN, 1986, p. 21).

¹⁰⁴ BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia das letras, 2002, p. 133.

¹⁰⁵ DEBENEDETTI, G. **Saggi critici. Seconda serie**. Venezia: Marsilio, 1990, p. 58, tradução nossa.

Berman também assinala que, na modernidade do século XIX, destacam-se as novas paisagens, dinâmicas e desenvolvidas, repletas de engenhos a vapor, fábricas, apitos, ferrovias, áreas industriais desenvolvidas, jornais diários, telégrafos, telefones e, em especial, “um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo, exceto solidez e estabilidade”. (BERMAN, 1986, p. 17). Esse ambiente é fortemente atacado pelos pensadores modernistas, os quais se esforçam para fazê-lo ruir, mesmo estando à vontade em meio a todo esse caos. Em outras palavras, havia uma oposição, mas articulada e pensada de forma positiva. Em Pirandello, todavia, é perceptível uma postura diferente diante do turbilhão moderno, aquela defendida pelos críticos do século XX, os quais, segundo Berman (1986, p. 25),

carecem quase inteiramente dessa empatia com e fé em seus camaradas, homens e mulheres modernos. [...] não só a sociedade moderna é um cárcere, como as pessoas que aí vivem foram moldadas por suas barras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal — quase podíamos dizer: sem ser. [...] o homem moderno como sujeito — como um ser vivente capaz de resposta, julgamento e ação sobre o mundo — desapareceu.

Assim sendo, o desconforto diante do teor compulsório da vida se transforma em tragédia social, reescrita em Pirandello por intermédio da impossibilidade de ser de suas personagens “disponíveis” ou, usando outra expressão cunhada por Giacomo Debenedetti, “personaggio particella” (personagem partícula).

Aproximar âmbitos disciplinares teoricamente distantes, como a arte e a ciência, é o ponto de partida para as reflexões do crítico italiano Giacomo Debenedetti em *Il personaggio uomo (O personagem homem)*, um de seus mais interessantes textos. Atento à rigorosa classificação dos métodos críticos que a retórica do final dos anos 1800 e início dos 1900 havia consolidado, Debenedetti adentra o universo do não-ortodoxo. Evitando penetrar de forma excessiva os tempos históricos, o crítico e escritor italiano parte dos séculos do Iluminismo. Nesse período, enquanto a ciência almejava a formulação de leis universalmente válidas para cada fenômeno e intentava instaurar uma ideia de mundo e de indivíduo mecanizados, com o intuito de compreender como e por que a natureza funcionava, a literatura envelhecia com a herança do Classicismo francês do século XVII. Em um ambiente dominado pelo racionalismo matemático, o Classicismo endossava, de

forma exaustiva, a racionalidade. Dessa forma, Descartes e Newton exerciam, sobre a arte, uma influência tão ou mais intensa que os próprios classicistas.

Não obstante, quando a literatura compreendeu que existia uma margem de relações indefinida entre a alma e a realidade, um campo aberto para a imprevisibilidade da vida (antes negligenciada ou descartada em benefício de um irrepreensível funcionamento da máquina do universo), percebeu a inutilidade do método mecanicista. Pediu apoio, então, ao seu mais conveniente companheiro, o pensamento filosófico, imune à mania racionalista da ciência. O fruto dessa união inesperada foi batizado Romantismo, direta emanção do idealismo alemão, o mais distanciado possível do pensamento científico e estruturado não sobre a observação dos fatos, mas com base na transcendência. Os autores dos oitocentos, ao pronunciarem a palavra “Eu”, tinham a certeza de que estavam nominando o todo e de que poderiam representar o universo por intermédio da literatura.

Todavia, a evasão foi comprometida assim que Darwin humilhou a genealogia do herói romântico, o qual trazia implícita toda a especificidade do homem. Com o Evolucionismo darwiniano, o homem passou a não ser mais visto como um ser excepcional que se distinguia dos demais seres vivos, mas como o produto de progressivas etapas evolutivas. Com a recém-nascida Sociologia, o século XIX denota um quadro de irracionalidade e instabilidade no aparentemente conhecido real. Dessa forma o darwinismo, com sua negação ao privilégio do homem em relação aos demais seres vivos, juntamente com a Sociologia, desmistificadora da razão, determinaram uma irreversível crise do Idealismo, deposto pelo Positivismo.

Essa nova maneira de pensar refutava a preocupação com o “porquê” das coisas, limitando-se ao “como”, à descrição de tudo que poderia ser definido por intermédio da experimentação. Com a negação da metafísica e através da mediação do Positivismo, a Literatura retoma sua simbiose com a ciência, interrompida pelo Idealismo e o Romantismo. O mais evidente reflexo dessa relação é o Naturalismo, o qual se limitava a registrar o todo sem interpretá-lo ou buscar as causas.

Entretanto, a Literatura que aflora a partir da segunda metade do século XIX é bipartida: de um lado, o Naturalismo nas narrativas; de outro, o Simbolismo na poesia. Nos anos de 1856 e 1857 surgem, no mundo literário, *Madame Bovary*, de Flaubert, e *Les Fleurs Du Mal*, de Baudelaire. A diversidade das duas obras – o romance de Flaubert com teor realista e a poesia de Baudelaire, claramente simbolista – nasce da mesma condição: a perda da totalidade do “Eu”.

No âmbito do romance, é perceptível o enfraquecimento da voz narrativa, a primeira e talvez a mais importante manifestação da subjetividade do autor, assim como é clara a perda da autonomia da personagem, acorrentada pela própria incapacidade de direcionar os fatos, como acontece a Emma, a infeliz protagonista de Flaubert. O mesmo efeito de subtração ocorre na poesia. No poema *Correspondências*, Baudelaire escreve:

A natureza é um templo vivo em que ospilares
Deixam filtrar, não raro, insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.¹⁰⁶

Nesse sentido, o homem já não pode mais ser considerado o criador absoluto de todas as coisas e nomes, passando a ter uma relação passiva diante da natureza, repleta de mistérios. Da mesma forma, os fluxos do inconsciente atormentam o sujeito que tenta desvendá-los seguindo os preceitos da lógica, pois não existe mais uma verdade única, autônoma, mas sim uma eterna busca de significados. No período moderno, finalmente, o dilaceramento do “Eu” coerente encontra representatividade na literatura e nas outras artes, ratificando a ideia de que o homem não é mais o centro do universo.

Mas o que acontece depois? A narrativa permaneceu em separação consensual com a ciência? A tese defendida por Debenedetti é que essas duas instâncias do conhecimento, a Literatura e a ciência, sempre buscaram, cada uma a seu modo e de acordo com os seus códigos, as mesmas informações relativas à natureza do homem e do mundo. Nesse jogo de amor e ódio, ciência e literatura ora se aproximam, ora se afastam, mas um fato observável é que, em princípio, em cada fase da cultura surge um imaginário compatível, algo como um ectoplasma transcendente que prescreve à ciência e às artes um mesmo caminho em busca da relação entre o mundo da experiência e a imagem do mundo. Essa suposta imagem, no caso da literatura, pode ser chamada de personagem.

No final do século XIX e nos primórdios do XX, o protagonista do romance é o personagem “*uomo*”, termo empregado por Giacomo Debenedetti (1988, p. 11, tradução nossa) para nominar aquele *alter-ego*, espécie de criatura sem identidade

¹⁰⁶BAUDELAIRE, C. **As flores do mal. Charles Baudelaire.** Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 93. Disponível em: <http://bedigital.soaresbasto.pt/cops-master/ebooks/Charles%20Baudelaire/As%20Flores%20do%20Mal%20%284%29/As%20Flores%20do%20Mal%20-%20Charles%20Baudelaire.pdf>. Acesso em: 22 out. 2017.

que se prende ao leitor e adquire a forma que este lhe conferir. Na grande maioria dos casos, esse personagem herda a aparência, os gostos, os defeitos e as virtudes do homem. O escritor e crítico inglês Edward Morgan Forster, em *Aspects of the novel* (2002), relaciona o ser humano, o *homo sapiens*, ao *homo fictus*, termo utilizado por ele para nomear a personagem, ser fictício, fruto da criação artística. Partindo do conceito de Forster, Debenedetti afirma que o *homo fictus* pode ter todos os defeitos, os vícios, as vontades e até mesmo as virtudes do *homo sapiens*. Todavia, de acordo com o crítico italiano, o que se percebe nos romances modernos é a exacerbação dos aspectos negativos do humano, especialmente no que diz respeito à aparência física. Assim escreve Debenedetti em *Il personaggio uomo*:

Assim que iniciamos a ler romances modernos, somos golpeados por um fato bastante desconcertante. Do retrato das personagens desaparece, quase sem exceção, qualquer resquício de beleza física, especialmente no rosto, que é a parte mais expressiva da pessoa. [...]. Depois, com o final da narrativa naturalista, [...] começa, no romance e nos contos, a vitoriosa invasão do feio, que ocupará todo o território. [...]. No âmbito italiano, observemos as personagens de Pirandello e de Federico Tozzi, os dois verdadeiros iniciadores do romance moderno da Itália. Colocados juntos, os rostos e as figuras daquela gente ficam um pouco aquém da moderna Corte dos Milagres¹⁰⁷: um repertório de representação do esqualido, do hostil, do mal-humorado, do repulsivo. [...] Pirandello então percebeu [...] a etiologia da doença deformante que afeta em primeiro lugar os traços faciais, dá ao rosto uma aparência que desestabiliza e dá-lhe uma expressão de sofrimento. [...]. No entanto, o patógeno é o Outro¹⁰⁸, o que faz sentir a sua presença no eu, se quisermos utilizar a terminologia de Rimbaud.¹⁰⁹

Segundo Debenedetti, a deformação física do personagem se configurava como o reflexo da desfiguração interior do próprio ser humano. Sob a ótica do crítico italiano, artistas como Kafka, Proust, Svevo e Pirandello (na literatura), e Cézanne (na pintura), foram os grandes mestres modernos que conseguiram “deformar” a imagem e o entendimento sobre a arte nos anos 1900. Escritores como Pirandello e Kafka são representantes do grupo de autores modernos que não somente corromperam e descaracterizaram o admirado herói clássico romanesco, mas também o desumanizaram, cada um a seu modo. A eficácia expressiva da “deformação”, usando o termo de Debenedetti, consiste no traumatizante encontro do leitor com a desarmonia, o grotesco e o disforme, sendo que é essa colisão que

¹⁰⁷ Na Idade Média, era um local onde se reuniam mendigos, marginais e pessoas com doenças contagiosas.

¹⁰⁸ Segundo Rimbaud, aquilo que provoca tal deformidade é a parte obscura da própria personalidade: “O eu é um outro”, afirmava o poeta francês.

¹⁰⁹ DEBENEDETTI, G. *Il personaggio uomo*. Milano: Garzanti, 1988, p. 67-68, tradução nossa.

torna o sujeito que lê mais sensível para captar o verdadeiro sentido da arte e daquilo que ela representa.

É importante lembrar que a beleza física não era unanimidade dos romances dos 1800, mas sua ausência era sempre considerada um caso à parte, uma singularidade, o que não afetava o direito à beleza exterior do *homo fictus*. A fase seguinte, no entanto, parece anular de forma definitiva a concessão desse direito, instaurando, na literatura, a degradação e a desfiguração do ser humano como temas relevantes. Da mesma forma, em Pirandello e em Kafka, por exemplo, são eliminados os indícios de totalidade em personagens que, metaforicamente falando, explodem em milhares de fragmentos, sem possibilidade de reestruturação.

Debenedetti denomina *personaggio particella* (personagem partícula) essa criatura que escapa a qualquer homogeneização, coerência ou integridade - características comuns nas personagens dos romances do século XIX - apresentando-se diante do leitor e do próprio autor como figura alienada e com identidade incerta, ou, usando outros termos, como uma metamorfose do *personaggio uomo*. Recorrer às antíteses para traçar um retrato do personagem *particella*, relacionando-o a seu irmão mais velho, *uomo*, pode parecer simplista, mas não é um procedimento equivocado. O personagem *particella*, segundo Debenedetti (1988), faz parte de uma multidão de inadaptados, perturbados, culpados por crimes cujos processos são desconhecidos, ora maníacos sedentários, ora vagabundos, excêntricos, raivosos. Seus destinos se frustram em uma existência depauperada, degradada, marcada pela solidão. Nas relações com o mundo e com os objetos: incomunicabilidade, ou seja, impotência para transmitir ou receber informações, incapacidade de controle sobre as coisas, consciência da paralisia, estranhamento, inautenticidade e insignificância.

Está claro que esse conjunto de fatores conferem à personagem partícula a condição de antítese perfeita do centrado e previsível *uomo*, o sujeito íntegro que se movimentava em um ambiente detalhadamente descrito e que vivia situações oriundas da causalidade. Seu destino era facilmente previsto, com raras exceções. Nesse sentido, o *personaggio particella* tem uma vantagem sobre o primogênito: destituído de qualquer forma que o delimite e desobrigado a seguir qualquer roteiro, ele tem uma liberdade que o *uomo*, delimitado por todos os lados, não possui. Todavia, será sempre uma liberdade limitada em função da inércia que tão perfeitamente caracteriza.

O jogo com a liberdade metamórfica do personagem *particella* é levado ao extremo pelo escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924). Em *Metamorfose*, novela publicada em 1915, Gregor Samsa acorda transformado em um inseto sem ter ideia de quando ou como a mutação havia acontecido. Sem conseguir levantar-se da cama e enquanto tentava organizar os pensamentos sobre o que estava ocorrendo, o narrador Samsa pensa no trabalho como caixeiro-viajante, no horário que não conseguiria cumprir como fazia há cinco anos e, sobretudo, na reação do chefe. Dada a situação do protagonista, é perturbador para o leitor recém-chegado que espera uma reação de medo, raiva ou desespero a insistente preocupação de Gregor Samsa com os afazeres do dia-a-dia, com a rotina e com o cumprimento de suas obrigações.

Olhou para o despertador, que fazia tique-taque na cômoda. Pai do Céu! — pensou. Eram seis e meia e os ponteiros moviam-se em silêncio, até passava da meia hora, era quase um quarto para as sete. O despertador não teria tocado? Da cama, via-se que estava corretamente regulado para as quatro; claro que devia ter tocado. Sim, mas seria possível dormir sossegadamente no meio daquele barulho que trespassava os ouvidos? Bem, ele não tinha dormido sossegadamente; no entanto, aparentemente, se assim era, ainda devia ter sentido mais o barulho. Mas que faria agora? O próximo trem saía às sete; para o apanhar tinha de correr como um doido, as amostras ainda não estavam embrulhadas e ele próprio não se sentia particularmente fresco e ativo. E, mesmo que apanhasse o trem, não conseguiria evitar uma reprimenda do chefe, visto que o porteiro da firma havia de ter esperado o trem das cinco e há muito teria comunicado a sua ausência. O porteiro era um instrumento do patrão, invertebrado e idiota. Bem, suponhamos que dizia que estava doente? Mas isso seria muito desagradável e pareceria suspeito, porque, durante cinco anos de emprego, nunca tinha estado doente.¹¹⁰

Segundo Debenedetti,

aquele inseto nojento é a imagem da sua verdadeira identidade de homem subordinado, humilhado, limitado sempre à obediência sem um preciso porquê do mundo que o comanda, o despreza[...]. Gregor é um empregado da vida. (DEBENEDETTI, 1988, p. 91, tradução nossa).

Pensando dessa forma, o processo de desumanização ou a animalização definitiva de Samsa, um personagem *particella* impecável, pode ser interpretado como uma espécie de salvação. Valendo-nos da metáfora do estilhaçamento, podemos dizer que, por intermédio da dissolução da própria identidade, ou da explosão em centenas de milhares de partículas, as quais se reagruparam dando forma e vida a um asqueroso inseto, o caixeiro viajante de *Metamorfose* encontrou a

¹¹⁰KAFKA, F. **A metamorfose**. Disponível em: <http://docente.ifrn.edu.br/paulomartins/livros-classicos-de-literatura/a-metamorfose-de-franz-kafka-pdf/view>. Acesso em: 23 mar. 2016.

libertação. A morte em função da infecção provocada por uma maçã arremessada contra ele pelo próprio pai, ao final da narrativa, foi a aceleração de um processo que já vinha ocorrendo por décadas: a morte lenta do homem prisioneiro do relógio, do trem, da máquina do ponto, das obrigações, da família.

O esquema narrativo de Kafka deriva de um sentimento comum nos romances dos 900: o fim das certezas sobre o encadeamento dos fatos ou das leis de causa e efeito que determinavam o andamento dos enredos e o comportamento dos personagens. Os fenômenos, a partir dessa perspectiva, não dependem das leis da natureza, mas da imaginação e da autonomia de quem escreve. A mesma sistemática é aplicada aos personagens *particella*, os representantes dessa fratura entre a narrativa e o mundo cientificamente explicável.

Longe da pretensão de classificar a obra de Kafka, cabe lembrar que, para Massimo Bontempelli (2006), escritor e crítico do realismo mágico, a narrativa fantástica ou mágica “poderia” representar a realidade, mas, ao fazê-lo, deveria inserir um elemento incomum ou extraordinário, não algo inesperado que pudesse ser explicado pelos mecanismos de causa e efeito, mas um evento completamente incompreensível. Dessa forma, parte-se do cotidiano para escrever histórias fantásticas ou mágicas, exatamente como ocorre em *Metamorfose*. Gregor Samsa era um homem comum, soterrado pela vida moderna e pela agitação cotidiana. Usando outros termos, um *personaggio uomo* perfeito que precisava da salvação. Todavia, salvá-lo não poderia ser uma tarefa fácil, pois o mecanismo que o absorvia possuía tentáculos profundamente cravados em seu corpo e, principalmente, em sua mente. Exacerbar sua condição de inseto, antes de eliminá-lo definitivamente, foi a escolha de Kafka.

Pirandello, por sua vez, não dispensava a mesma generosidade às suas personagens *particella*, cujo destino nunca era a morte, simplesmente, mas uma dolorosa e doentia convivência com suas misérias. Começemos por Mattia Pascal, cujo processo de fragmentação é exacerbado de forma contumaz exatamente no momento em que ele tem a possibilidade de construir uma nova vida após ser dado como morto. Nesse instante em que o mundo desaba sobre a cabeça do protagonista, ele parece se dissolver em milhares de pedaços que, durante alguns minutos, pairam suspensos no ar e intensificam o conflito. O que fará o bibliotecário? Era preciso recompor-se, decidir o que fazer com essa vida que, para os moradores de Miragno, tinha acabado. Mattia se encontrava, pois, em uma encruzilhada: voltar

e desfazer a mentira? Ou embarcar no engano e deixar todo o passado para trás? A decisão tomada por ele foi acreditar na própria morte e reagrupar seus fragmentos em outro lugar, usando outro nome.

Inicialmente, a sensação era de liberdade: viajou durante meses, conheceu lugares, pessoas e experimentou novas sensações, até fixar moradia em Roma. Com o passar do tempo, entretanto, a percepção se altera e os sentimentos começam a oscilar. O protagonista de *Il fu Mattia Pascal* é, portanto, um dos representantes do falimento dos personagens *particella* que não conseguem evoluir, mesmo quando a oportunidade se repete. No caso de Mattia Pascal, a narração da vida do protagonista mostra que sua deterioração como sujeito foi ocorrendo gradualmente, mais ou menos como ocorre a Gregor Samsa, em *Metamorfose*. A diferença evidente entre esses dois personagens é a violência com que são arrebatados pelo destino. No caso de Mattia, houve duas mortes, mas em nenhuma delas o corpo físico foi afetado, restando ao personagem vagar pelo limbo da própria existência até que a terceira e verdadeira morte o livre do tormento que é estar vivo. Com Samsa, o esfacelamento brutal e total do personagem ocorre em um espaço de tempo extremamente curto, o período de uma noite. A Mattia, ainda restou a possibilidade de um recomeço positivo, mesmo que, no seu caso, isso fosse pouco provável.

Batá, protagonista de *Mal da lua*, ilustra perfeitamente a questão do personagem *particella* vencido pelo destino. Acometido por uma terrível maldição, a de se transformar em lobisomem nas noites de lua cheia, o estranho e taciturno Batá emerge em um mundo obscuro e inimaginável. Sidora, a esposa vinte anos mais jovem que ele, é apaixonada pelo primo Saro, com quem queria ter se casado. A má sorte dos personagens de *Mal da lua* ratifica a consciência da desintegração completa do ser humano representada por Pirandello, ao mesmo tempo em que confirma a impossibilidade de ultrapassar ou transcender a realidade, a qual aprisiona o sujeito nas grades da própria desgraça. Batá não morre, “é um prisioneiro da vida”, usando os termos de Debenedetti.

De acordo com Wladimir Kryszynski (1988, p. 458, tradução nossa), a obra de Pirandello coloca em discussão a desintegração do indivíduo como esfacelamento mesmo, e não no sentido de degeneração simplesmente. Em outras palavras, o sujeito é incapaz de realizar a própria individuação, naufragando como se em um barquinho de papel em meio à tempestade, sem possibilidade de chegar ileso à

margem. A ruptura do próprio sujeito com a possibilidade de uma existência digna, portanto, encontra representatividade nas inverossimilhanças propostas por Pirandello, principalmente na caracterização de suas personagens *particella*. No caso de Batá, assim como ocorre a Gregor Samsa, a animalização é a estratégia escolhida para desmontar e estilhaçar esses personagens, sendo que, no caso do protagonista de Kafka, o final trágico significou, também, a redenção.

Por intermédio de narrativas como *Metamorfose*, *O falecido Mattia Pascal* e *Mal da lua* observamos que a literatura das primeiras décadas dos 1900 segue uma matriz geradora: a passagem da certeza de que se podia presumir que um determinado fenômeno literário ocorresse em função de uma demarcada causa, à aceitação de que não há mais nenhuma espécie de lei temporal, espacial ou física que movimente a criação artística. Personagens *particella* que se fragmentam, tomam formas animais ou simplesmente espargem no ar ratificam essa constatação.

Entretanto, um interessante fator precisa ser considerado: a origem do personagem “partícula” é sempre um *personaggio uomo*. Um homem fragmentado, confuso, inadaptado, escravo das circunstâncias da vida, mas um personagem que carrega em si todo o legado do ser humano, o herdeiro perfeito de suas misérias e desventuras. Nesse sentido, a intencionalidade da literatura não é excluir o ser humano ou eliminá-lo, mas partir dele mesmo para, em seguida, desmontá-lo e ridicularizá-lo, tendo em mente que, por mais revolucionário que seja um projeto narrativo, o homem estará lá, à espreita, predestinado a ser um habitante perpétuo, não mais com as mesmas características dos heróis românticos, mas talvez sob a forma de um inseto ou pairando como uma partícula de ar. Partindo desse pressuposto, a liberdade formal e estética buscada por Pirandello durante toda a sua carreira só poderia ser concretizada por intermédio da personagem que não pretende mais manter qualquer vínculo com esse homem.

6 O HOMEM-MÁQUINA EM *CADERNOS DE SERAFINO GUBBIO* *OPERADOR*

A recusa à definição unitária de verdade é uma prática constante nas peças, nos contos, nas novelas e nos romances de Pirandello. Por intermédio de personagens como Marta Ajala, Mattia Pascal, Vitangelo Moscarda, Henrique IV, entre outros, o leitor é convidado - ou instigado - a duvidar de absolutamente tudo: da aparência, dos fatos, das relações, do riso e até mesmo das imagens.

Cadernos de Serafino Gubbio operador, romance publicado em 1915, tem como protagonista um operador de câmera cinematográfica que interpreta o mundo (ou as imagens do mundo) através da lente. Sua intenção é tentar descobrir nos outros aquilo que lhe falta: a certeza de que entendem o que estão fazendo. A forma do romance é um suceder de notas em um diário que tem como propósito mostrar o que o protagonista/narrador capta por intermédio do foco de sua máquina.

Levando-se em conta a desconfiança de Pirandello em relação à exterioridade das coisas e das pessoas, *Cadernos de Serafino Gubbio operador* pode ser apreendido como instrumento de desconstrução da literatura e do cinema como atividades fundadas na ideia presunçosa da possibilidade de retratar a realidade e disseminar valores, utilizando-se, para isso, de descrições banais que, se comparadas à descoberta de Copérnico, enfatizada negativamente em *O falecido Mattia Pascal*, são completamente insignificantes. Em sentido oposto, Pirandello investe na ridicularização dos fatos miúdos e do próprio ser humano: Mattia é estrábico, esquisito e preguiçoso; Serafino é simplesmente uma mão que gira a manivela. O comentário de um desconhecido esclarece sua função: “O senhor é mesmo necessário? O que é o senhor? [...]. Não poderiam dispensar esta mão? O senhor não poderia ser dispensado, substituído por algum mecanismo?”¹¹¹ A resposta do operador de câmera é sincera: “Talvez com o tempo, meu senhor. Para falar a verdade, a qualidade principal que se requer numa pessoa que tem a minha profissão é a impassibilidade diante da ação que se desenrola em frente à máquina.” (PIRANDELLO, 1990, p. 20).

O romance que narra a história de Serafino Gubbio está articulado em sete capítulos que correspondem aos sete cadernos, os quais obedecem a uma estrutura

¹¹¹ PIRANDELLO, L. *Cadernos de Serafino Gubbio operador*. Tradução de Sérgio Mauro. Petrópolis: Editora Vozes, 1990, p. 20.

diarística independente. Em um diálogo direto com o leitor, o narrador protagonista resume sua atividade na primeira página do diário:

Observo as pessoas nas suas mais banais atividades, para ver se consigo descobrir nos outros aquilo que me falta em todas as coisas que faço: a certeza de que compreendem aquilo que estão fazendo. Num primeiro momento, sim, parece-me que muitos a tenham, pelo modo como se encaram e se cumprimentam, correndo para cá, para lá, atrás dos seus negócios ou de seus caprichos. Mas depois, se paro um pouco para fitá-los dentro dos olhos, com estes meus olhos fixos e silenciosos, eis que logo se escondem. Alguns, aliás, perdem-se numa perplexidade tão inquietada, que se eu continuasse a perscrutá-los, poderiam injuriar-me ou agredir-me. Ora, vamos, fiquem tranquilos. Basta-me isto: saber que não é claro nem certo, nem mesmo para vocês, aquelas mínimas coisas que aos poucos são determinadas pelas normalíssimas condições nas quais vocês vivem. Há um além em tudo. Vocês não querem ou não sabem vê-lo. Assim que, porém, este além brilhe nos olhos de um ocioso como eu que se ponha a observá-los, então vocês se perdem, se perturbam, se irritam. Eu também conheço o dispositivo externo, quero dizer, mecânico da vida que fragorosa e vertiginosamente nos envolve sem tréguas. Hoje, desse ou daquele jeito, isto e aquilo para fazer; correr para cá, com o relógio na mão, para chegar em tempo lá. – Não, meu caro, obrigado: não posso! – Ah, sim, realmente? Sorte sua! Tenho que ir embora... – Às onze, o almoço. – O jornal, a bolsa, o escritório, a escola... – Tempo bom, que pena! Mas os negócios... – Quem está passando? Ah, um carro fúnebre... Um cumprimento, às pressas, a quem se foi. – A oficina, a fábrica, o tribunal... Ninguém tem tempo ou modo de parar um momento para considerar se aquilo que vê os outros fazerem, aquilo que ele mesmo faz, seja realmente o que acima de tudo lhe convém, o que lhe pode dar aquela certeza verdadeira, na qual somente poderia encontrar o repouso. [...] Com uma mão seguramos nossa cabeça, com a outra fazemos um gesto de bêbados. Divirtamo-nos! Sim. Consideramos mais fatigantes e complicadas que o trabalho as diversões que nos são oferecidas; de modo que do repouso nada mais obtemos que um aumento de cansaço. [...] Há uma doença, porém, que não passa. Estão ouvindo? Um vespão que sempre zumbe [...] O que é? O zumbido dos postes telegráficos? O arrastar contínuo da roldana ao longo dos fios dos bondes elétricos? O estremecimento premente de tantas máquinas, próximas, distantes? Aquele do motor do automóvel? Aquele do aparelho cinematográfico? A batida do coração não se percebe, não se percebe o pulsar das artérias. Ai de nós se percebêssemos! Mas este zumbido, este tique-taque perpétuo [...] (PIRANDELLO, 1990, p. 17-22).

Há duas questões bastante interessantes no excerto e de fundamental importância para o entendimento do romance: a dúvida desses sujeitos “mecanizados” sobre aquilo que estão fazendo; e o receio de Serafino em fazer vacilarem, com um simples olhar mais demorado, as certezas que construíram para si. A ausência de convicção sobre as coisas, ou a certeza de que existe um além em tudo, confessada pelo protagonista, se estende à sua constante dúvida em relação à própria realidade, a qual precisa ser vista, por comodidade, através da lente de sua câmera.

É fundamental lembrar que, na época em que Pirandello escreveu o romance, já havia passado pelos períodos mais turbulentos em relação à crítica e à afirmação de sua obra. Isso significa que ele já havia superado a fase inicial, quando ainda pretendia representar o homem moderno em textos com esparsos resquícios de uma narrativa romântica e realista. Comparando o romance de Mattia Pascal ao de Serafino, Carmelo Distante assevera, na introdução à edição de 1990 de *Cadernos de Serafino Gubbio operador* (PIRANDELLO, 1990, p. 6) que, se no primeiro foi mostrado o quanto era ilusório pensar que se podia fugir de uma triste realidade, gerada por uma sociedade mesquinha e sem ideais, no segundo está clara a falência dessa sociedade, sendo que somente no teatro ou no metateatro é que se pode encontrar uma imagem representativa que vá além da ilusão romântica, com o intuito de se tornar cena e denúncia, sem compaixão ou piedade. Usando outras palavras, em uma sociedade dominada pela maquinaria moderna e pela certeza da incerteza, a manifestação da força ativa do indivíduo ainda encontra refúgio na arte antirrepresentativa, autônoma e autorreflexiva, desvinculada da exigência mimética que - mais do que a engrenagem social, à qual o homem é submetido de maneira compulsória - encarcera o artista dentro dos limites das suas próprias demandas e imposições.

Giancarlo Mazzacurati, em ensaio intitulado *Il doppio mondo di Serafino Gubbio*,¹¹² caracteriza o romance de Pirandello como *romanzodelle anamorfosi*, ou seja, romance de imagens deformadas, produtos de um enorme aparato “digestivo” (o mercado), que se alimenta de uma realidade natural (os sentimentos, a consciência, os valores, as sensações) e a transforma em mercadoria por intermédio das insaciáveis máquinas que caracterizam a era moderna.

Talvez mais que de metamorfoses, é possível, então, definir os *Cadernos de Serafino* como romance de anamorfose: porque o mecanismo dominante (a ilusão cinematográfica) não produz tanto transformações quanto substituições da realidade natural por uma realidade artificial, de segundo grau, que se nutre da primeira e a absorve dentro dos circuitos totalitários do espetáculo de consumo. A rebelião do autêntico, congelada em forma de produto, pode tornar-se, assim, pela natureza explosiva e insaciável do mercado, um afortunado objeto de consumo. O mundo pirandelliano das máquinas e das reproduções estéticas mecanizadas, mais do que

¹¹²MAZZACURATI, G. **Il doppio mondo di Serafino Gubbio**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Mazzacurati_doppio_mondo_Serafino_Gubbio.htm. Acesso em: 25 out. 2015.

transformar, substitui cada elemento de vida por uma “coisa”. (Tradução nossa).¹¹³

Acompanhando o pensamento de Mazzacurati, o dispositivo central de *Cadernos de Serafino Gubbio* operador é a consciência de que se vive em um mundo governado por máquinas famintas, constatação que conduz ao seguinte questionamento: o que restou da humanidade? A resposta é desanimadora: resquícios de uma espécie degenerada que, no caso do romance de Serafino, está simbolizada na passividade da personagem protagonista diante das circunstâncias da vida, a superficialidade das relações que mantinha e sua incapacidade de ver e interpretar o mundo com clareza. Vejamos, acompanhando partes da narrativa, como as personagens servem de exemplo desse processo degenerativo ao qual nos referimos.

Em *Cadernos de Serafino Gubbio operador*, a narração dos fatos inicia na terceira parte do primeiro caderno, que se desenvolve a partir da chegada do protagonista em Roma, cidade onde conseguiu emprego na Kosmograph, grande casa de cinematografia.

Ao aceitar o convite para dormir na mesma “estalagem” de Simone Pau, um velho conhecido, Serafino não imaginava tratar-se de um fétido asilo para mendigos. Na cabeça do amigo, o tubo de latão enferrujado era uma ducha quentinha e o fosso bolorento era uma bela piscina. O mergulho nessa fantasia, mais do que loucura se configura como uma possível e única saída para um homem derrotado, uma personagem humorística em sentido pleno, pois é necessário ver por detrás da aparente comicidade de Simone Pau para perceber sua verdadeira tragédia. Usando outros termos, o professor de filosofia havia se tornado um prisioneiro da própria loucura.

Serafino passou a noite no asilo e, na manhã seguinte, foi recompensado por todo o asco e mal-estar que experimentou naquele horrendo lugar: conheceu o homem que, para ele, “ficou como o símbolo do miserável destino ao qual o contínuo

¹¹³“Forse più che di metamorfosi, occorrerà allora definire i Quaderni di Serafino Gubbio come un romanzo di anamorfosi: perché il meccanismo dominante (l'illusione cinematografica) non produce tanto trasformazione quanto sostituzione della realtà naturale con una realtà artificiale, di secondo grado, che si nutre della prima e la assorbe entro i circuiti totalitari dello spettacolo-merce. La ribellione dell'autentico, congelata in prodotto, può divenire così, per la natura occlusiva e onnivora degli apparati industriali, un fortunato oggetto di consumo. Il mondo pirandelliano delle macchine e delle riproduzioni estetiche meccanizzate, più che trasformare, sostituisce ogni elemento di vita in 'cosa'.”

progresso condena a humanidade.” (PIRANDELLO, 1990, p. 29). Tratava-se de um amigo de Simone Pau: “Serafino, – disse, - apresento-lhe um grande artista. [...] Admire-o: aqui, com o seu Deus debaixo do braço! Poderia ser uma vassoura: é um violino.” (PIRANDELLO, 1990, p. 29-30).

O ex-instrumentista era também o ex-proprietário de uma tipografia que acabara nas ruas, bêbado, sujo e com a razão um pouco alterada. Segundo Simone Pau, um fato específico havia provocado tal alteração. Assim ele explica o caso a Serafino: ao pedir emprego em uma tipografia, seu amigo

[...] é introduzido numa seção especial, silenciosa; e ali o mestre-impressor lhe mostra uma máquina nova: um paquiderme achatado, negro, baixo; uma horrível máquina monstruosa que come chumbo e defeca livros. É uma *monotype* aperfeiçoada, sem complicação de eixos, de rodas, de roldanas, sem a dança estrepitosa da *matriz*. Vou lhe contar, um verdadeiro animal, um paquiderme que ruma quietinho a sua comprida fita de papel perfurado. – Faz tudo sozinha, diz o mestre ao meu amigo. [...] Meu amigo começa a sentir falta de ar e fraqueza nos braços. Sujeitar-se a tal serviço, um homem, um artista! Pior que um criado de estrebaria! Ficar vigiando aquela desprezível besta negra, que faz tudo sozinha, e que dele não quer outro serviço que colocar na sua boca, de vez em quando, o seu alimento, aqueles pães de chumbo! (PIRANDELLO, 1990, p. 31).

Adiante, ao procurar outro emprego como violinista, o amigo de Simone é apresentado a outra novidade, um piano automático, uma máquina que também funcionava sozinha. Simone Pau resume perfeitamente o sentimento provocado pelo contato entre o homem (o ex-violinista) e a máquina:

A alma, que movimenta e guia as mãos deste homem, e que ora se entrega aos sons do arquete, ora estremece nos dedos que pressionam as cordas, forçada a seguir o registro daquele instrumento automático! (PIRANDELLO, 1990, p. 32).

O violinista, ao perceber que até mesmo a arte tinha sido automatizada, teve um acesso de cólera, foi preso e nunca mais tocou.

Além de toda a evidente problemática do sujeito moderno reduzido a uma mão que gira uma manivela, *Cadernos de Serafino Gubbio operador* ainda propõe uma interessante análise acerca da relação de Pirandello com o cinema e com a falsa imagem que a maquinaria moderna passou a captar e reproduzir. Elaborado entre os anos 1914 e 1915, *Si gira* (o nome original) foi escrito exatamente para a publicação em fascículos, pois cada um dos sete cadernos poderia ser lido de forma independente, com numeração progressiva, sendo que cada novo capítulo publicado era chamado *Fascicolo delle Note di Serafino Gubbio operatore*. Com o mesmo

título, mas com a substituição do termo *Note* por *Quaderni*, a edição completa surge em 1915, com poucas alterações. Dez anos depois, na versão final, *Si gira* é substituído por *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

A mudança do título, aparentemente irrelevante, tem um significado que merece ser observado: um verbo impessoal relacionado à ação cinematográfica de girar a manivela da câmera (*si gira*) é substituído por um substantivo (cadernos), relacionado a uma ideia de pertencimento (de Serafino). A ação de filmar, executada por um sujeito sem nome, dá lugar à presença de um autor, alguém que se isola do mundo para encontrar amparo na escrita. *Si gira* também pode ser considerado um título *umoristico*, nos moldes pirandellianos, em função do duplo sentido: pode ser lido como um verbo reflexivo (girar em torno de si mesmo) ou como um verbo de ação: girar a manivela. Partindo dessa constatação, a pesquisadora Marguerita Ganeri¹¹⁴ defende a ideia de que *Cadernos de Serafino Gubbio operador* apresenta, desde a construção do título, a decomposição e a relativização presentes em todo o romance e em grande parte das obras de Pirandello. Ratificando o posicionamento da pesquisadora italiana, ainda existe outro elemento a ser destacado no título: o adjetivo *operador*, que não só caracteriza o protagonista, mas também define os rumos de sua existência e de toda a diegese do romance, configurando-se como algo mais do que a profissão de Serafino, mas uma sentença de vida.

O termo *operador*, se tomado de forma isolada, remete àquele que executa alguma coisa. No caso de Serafino, todavia, não ocorre dessa forma: “Sou operador. Mas realmente, ser operador, no mundo em que vivo e do qual vivo, não quer dizer operar. Eu nada opero.” (Pirandello, 1990, p.18). Serafino era um escravo de sua câmera cinematográfica, um servo impassível que só podia emprestar os seus olhos para que aquela “aranha negra” devorasse o máximo de vida que pudesse: “Os meus olhos, e também as minhas orelhas, de tão acostumados, já começam a ver e a escutar tudo sob certa espécie de rápida, trêmula e cadenciada reprodução mecânica.” (PIRANDELLO, 1990, p. 21).

Serafino havia se isolado dos prazeres mundanos sem que isso tivesse qualquer relação com a espiritualidade ou a transcendência, algo positivo que o levasse, como nos romances de formação, ao aperfeiçoamento pessoal. Pelo contrário, sua existência se desenrolou em sentido oposto ao dos heróis clássicos,

¹¹⁴GANERI, M. **Pirandello romanziere**. Catanzaro: Rubbetino, 2001, p. 151-152, tradução nossa.

rumo à reificação absoluta. Existe uma chave de leitura evidente para os *Cadernos de Serafino*, intrinsecamente relacionada à modernidade que, com suas máquinas vorazes, engoliu boa parte do que restava da subjetividade e da autonomia do homem.

Entre os anos 1914 e 1915, época em que o romance foi elaborado e publicado em fascículos, a atividade teatral de Pirandello ainda não havia se sobreposto àquela literária e jornalística, pois o escritor continuava escrevendo para o *Corriere della Sera* e produzindo novelas com regularidade. A partir de 1916, os roteiros passam a ganhar destaque em relação aos contos. Entre os anos 1917 e 1918, a escrita para o teatro se torna prioritária, sendo que algumas peças importantes são representadas em afamados teatros da Itália: no Olimpia, em Milão, é apresentada *Così è (se vi pare)*, no Nazionale, em Roma, *Il berretto a sonagli* e *La giara*, no Carignano, em Torino, se representa *Il piacere dell'onestà*, no Quirino, em Roma, *Il giuoco delle parti*.

Em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* vemos um Pirandello que submerge definitivamente na descrição de um mundo onde já não há mais possibilidade de saída na subjetividade (questão que será exacerbada em *Uno, nessuno e centomila*, seu último romance) e onde a objetividade nos é apresentada em perspectiva, por intermédio do filtro desumanizador das máquinas fotográficas ou cinematográficas. Se em 1915 o teatro já se mostrava como a grande escolha de Pirandello, sua colaboração para o cinema era quase ausente. O primeiro filme, baseado em *Ma non è una cosa seria*, foi rodado em 1920, sob a direção de Mario Camerini. Todavia, Pirandello se mostrava duvidoso, até mesmo hostil, em relação à nova arte criada pelos irmãos Lumière. A artificialidade e o engodo produzidos pelo cinema o incomodavam em função da falsa ideia de realidade produzida por uma máquina, em detrimento da verdade cênica e sempre renovada do teatro.

A obra de arte sempre foi reprodutível, afirma Benjamin. Fundição, cunhagem e litografia, para exemplificar, representavam a possibilidade de reproduzir o belo. A fotografia, de maneira especial, transformou esse processo na medida em que libertou a mão do homem da tarefa de reproduzir imagens, feitas agora por intermédio de uma lente. A reprodução da arte no início do século XX, de acordo com Benjamin, atingira um nível tal que não somente se apropriou, copiou, transformou, mas também conquistou seu espaço como procedimento artístico.

Todavia, faltava alguma coisa: o aqui e o agora da obra de arte. A reprodutibilidade da obra arrefeceu sua aura, aquilo que a distinguia no universo, pois ao mesmo tempo em que a reprodução liberta o objeto do domínio da tradição, também substitui o “único” pela ocorrência “em massa”. O filme é o exemplo mais convincente da liquidação do valor da tradição da herança cultural, como assinala Benjamin neste trecho em que Pirandello é citado:

No cinema, é menos importante o intérprete apresentar ao público uma outra personagem do que apresentar-se a si próprio. Pirandello foi um dos primeiros a sentir essa modificação que se impõe ao ator: a experiência do teste. O fato de se limitarem a sublinhar o aspecto negativo da coisa não elimina em quase nada o valor de suas observações que podem ser lidas em seu romance: *Si Gira*. Menos ainda o fato de aí se tratar do filme mudo, pois o cinema falado, no tocante a isso, não traz nenhuma modificação fundamental: “Os atores de cinema” – escreveu Pirandello -, “sentem-se como se estivessem no exílio. Exilados não só da cena, mas deles mesmos. Notam confusamente, com uma sensação de despeito, o vazio indefinido e até de decadência, e que os seus corpos são quase volatizados, suprimidos e provados de sua realidade, de sua vida, de sua voz e do ruído que produzem para se deslocar, para se tornarem uma imagem muda que tremula um instante na tela e desaparece no silêncio... A pequena máquina atuará diante do público mediante as imagens e eles devem se contentar de atuar diante dela.”¹¹⁵

No teatro não existe um equipamento que promova a mediação entre ator e espectador, sendo que o desempenho do artista é apresentado por ele mesmo e pode ser alterado de acordo com a receptividade de quem assiste. No caso do cinema, essa relação é impossível, sendo que a interferência da câmera acarreta duas modalidades de consequências: 1) a representação é submetida a testes óticos; 2) a ausência do público impede que o ator adapte sua atuação, sinta o efeito provocado no espectador. Daí a expressão “ator exilado” cunhada por Pirandello para o ator cinematográfico. O equipamento toma o lugar do público ao mesmo tempo em que isola o ator. Segundo Benjamin, para a obra de arte que surge na era da reprodutibilidade técnica, não há maior contraste que o teatro, o palco. Por essa razão, não é de espantar que Pirandello, um dramaturgo, aponte as razões da crise que assola o teatro em função do cinema. Segundo Benjamin, muitos observadores especializados reconhecem que no cinema melhores são os resultados quando menos se representa, já que o ator é visto como um acessório em meio a todo o

¹¹⁵ BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Tradução de Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damiano. São Paulo: Abril, 1975, p. 21-22. Disponível em: https://cei1011.files.wordpress.com/2010/08/benjamin_a-obra-de-arte-na-epoca.pdf. Acesso em: 22 out. 2017.

aparato que o cerca. “Ele é o resultado de várias intervenções”,¹¹⁶ assevera Benjamin. Desse modo, arriscamos dizer que não só a obra de arte perdeu sua aura na era da reprodutibilidade técnica, mas também o ator como elemento integrante do processo. Na medida em que é necessário um número considerável de ferramentas para que sua arte seja vista, ele não mais atua sozinho. Já no teatro, a relação é um pouco mais direta entre atores e espectadores. Em algumas histórias de Pirandello, a figura do ator é desnecessária: as personagens falam por si. Pirandello viveu o início da produção cinematográfica e via, no teatro, a suprema e mais madura expressão viva de arte. Por isso, declarava o siciliano, “o teatro não pode morrer em uma época como a nossa, repleta de matéria dramática, onde todos somos atores”:

O teatro não pode morrer. Forma de vida em si mesma, todo somos atores; se abolidos ou abandonados os teatros, o teatro seguiria na vida, insuprimível; e seria sempre um espetáculo a natureza mesma das coisas. Falar de morte do teatro em um tempo como o nosso, assim cheio de contrastes e rico em matéria dramática, entre tanta efervescência de paixões e sucessão de casos que agitam a vida inteira dos povos, golpe de eventos e instabilidade de situações e a necessidade de, mais do que nunca, afirmar até o fim qualquer certeza nova em meio a um angustiado vacilar de dúvidas, é realmente um contrassenso. (Tradução nossa).¹¹⁷

Walter Benjamin ainda determina dois elementos distintivos importantes na moderna locação cinematográfica: 1) a profanação ao desempenho do intérprete, agora submetido aos equipamentos de filmagem; 2) o final da representação unitária, substituída por uma série de trechos remontados. Benjamin observa que, independente do fato de Pirandello ter representado esses aspectos de maneira inconsciente, o que importa é que ele já havia detectado o problema da reprodução técnica da obra de arte em sua época. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* é

¹¹⁶ BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Tradução de Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. São Paulo: Abril, 1975, p. 21-22. Disponível em: https://cei1011.files.wordpress.com/2010/08/benjamin_a-obra-de-arte-na-epoca.pdf. Acesso em: 22 out. 2017

¹¹⁷ PIRANDELLO, L. Discorso al convegno “Volta” sul teatro drammatico. In: **Luigi Pirandello, Saggi, Poesie, Scritti vari**. Milano: Arnoldo Mondadori, 1960. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello_teatro%20drammatico.htm. Acesso em: 21 out. 2017. “Il Teatro non può morire. Forma della vita stessa, tutti ne siamo attori; e aboliti o abbandonati i teatri, il teatro seguirebbe nella vita, insopprimibile; e sarebbe sempre spettacolo la natura stessa delle cose. Parlare di morte del teatro in un tempo come il nostro così pieno di contrasti e dunque così ricco di materia drammatica, tra tanto fermento di passioni e succedersi di casi che sommuovono l'intera vita dei popoli, urto d'eventi e instabilità di situazioni e il bisogno sempre più da tutti avvertito d'affermare alla fine qualche certezza nuova in mezzo a un così angoscioso ondeggiare di dubbii, è veramente un non senso.”

testemunha dessa transformação. Assim Benjamin inicia seu famoso ensaio, com uma longa citação de Paul Valéry:

Nossas belas-artes foram instituídas, assim como os seus tipos e práticas foram fixados, num tempo bem diferente do nosso, por homens cujo poder de ação sobre as coisas era insignificante face àquele que possuímos. Mas o admirável incremento de nossos meios, a flexibilidade e precisão que alcançam, as ideias e os hábitos que introduzem, asseguram-nos modificações próximas e muito profundas na velha indústria do belo. Existe, em todas as artes, uma parte física que não pode mais ser elidida das iniciativas do conhecimento e das potencialidades modernas. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, ainda são, decorridos vinte anos, o que eles sempre foram. É preciso estar ciente de que, se essas tão imensas inovações transformam toda a técnica das artes e, nesse sentido, atuam sobre a própria invenção, devem, possivelmente, ir até ao ponto de modificar a própria noção de arte, de modo admirável. (PAUL Valéry, *Pièces sur l'Art*, Paris, 1934; "Conquête del l'Ubiquité", pp. 103,104). (BENJAMIN, 1975, p. 2).

Os cadernos de Serafino são testemunha dessa transformação e também crítica, como é possível observar no seguinte excerto, no qual Serafino se refere à *Repartição da fotografia* ou do *Positivo*, as salas escuras da Kosmograph, companhia cinematográfica onde trabalha:

Aqui se cumpre misteriosamente a obra das máquinas. Toda a vida que as máquinas comeram com a voracidade de animais afligidos por um verme solitário está despejada aqui. [...] É preciso fixar essa vida que não é mais vida, para que uma outra máquina possa dar-lhe novamente o movimento aqui em tantos momentos interrompido. (PIRANDELLO, 1990, p. 60).

A vida que não é mais vida, segundo Serafino narrador, é aquela artificialmente capturada pela máquina, instrumento capaz de criar uma realidade e enganar utilizando os mais estúpidos artifícios:

O resultado de tudo isto, sem dúvida, é por força um jogo híbrido. Híbrido porque nele a estupidez do artifício tanto mais se descobre e se lança, quanto mais se vê atuada justamente com o recurso que menos se presta ao engano: a reprodução fotográfica. Todos deveriam entender que a fantasia não pode adquirir realidade a não ser através da arte, e que aquela realidade que lhe pode dar uma máquina, mata-a, pelo simples fato de que lhe é dada por uma máquina, isto é, com um meio que lhe descobre e lhe demonstra a ficção, justamente porque a dá e a apresenta como real. Mas se é mecanismo, como pode ser vida, como pode ser arte? É quase como entrar em um daqueles museus de estátuas de cera, vestidas e pintadas. (PIRANDELLO, 1990, p. 62).

As salas escuras da Kosmograph são um lugar simbólico no romance, pois é lá que a vida artificial é construída, é lá que só as mãos são vistas, mãos sem rosto,

sem identidade: “Acho que estas mãos pertencem a pessoas que não são mais homens; que aqui são condenados a ser somente mãos: [...] instrumentos. Têm um coração? Para que serve? Aqui não serve.” (PIRANDELLO, 1990, p. 61). É lá também que a realidade é alterada, cortes são feitos, espaços da vida que não é mais vida são eliminados, tudo em função dos interesses do mercado. Em *Cadernos de Serafino Gubbio operador*, Pirandello realiza uma forte crítica à falsa imagem que a maquinaria moderna congela, fixa e reproduz. O filme é um dos exemplos mais convincentes desse mecanismo, como assinala Serafino. Os atores

Não odeiam a máquina somente pela humilhação do trabalho estúpido e mudo ao qual ela os condena; odeiam-na, sobretudo porque se acham afastados [...] da comunhão direta com o público, do qual antes extraíam a melhor compensação e o maior prazer: aquele de ver, de sentir o palco, num teatro [...] Aqui se sentem como no exílio. [...] não só do palco, mas quase também de si mesmos. Porque a sua ação, a ação viva do corpo deles vivo, ali, na tela dos cinematógrafos, não mais existe; há somente a sua imagem, captada num momento, num gesto, numa expressão que brilha e desaparece. Percebem [...] que seu corpo é quase subtraído, suprimido, despojado da sua realidade, e do seu respiro, da sua voz, do barulho que ele produz ao movimentar-se, para se tornar apenas uma imagem muda, que treme por um momento na tela e desaparece em silêncio, de repente, como uma sombra inconsistente, jogo de ilusão sobre um esquálido pedaço de pano. (PIRANDELLO, 1990, p. 72).

A problemática da imagem vai além do óbvio em *Cadernos de Serafino Gubbio operador*, ou seja, daquele espectro fantasmagórico congelado em uma tela de cinema, mas abrange questões concernentes às imagens distorcidas que perpassam todo o romance e que representam perfeitamente o conhecido perspectivismo pirandelliano que passeia por toda a narrativa, independentemente da ação cinematográfica ou do fingimento deliberado operado pelos atores que atuam *para* a câmera de Serafino. Tal fato é observado pelo protagonista, cujo olhar treinado e objetivo em função da profissão capta a representação da vida fora da Kosmograph, local autorizado para fazê-lo. Conforme afirma o próprio protagonista, na primeira página do romance, “há um além em tudo. Vocês não querem ou não sabem vê-lo.” (PIRANDELLO, 1990, p. 17).

No primeiro capítulo da obra, quando Serafino reencontra Simone Pau e vai com ele até o albergue, é interessante observar o olhar cênico em perspectiva explorado por Pirandello. Por ora, visualizamos a cena como Simone a descreve. Em seguida, servimo-nos dos olhos de Serafino para passear pelo mesmo ambiente, descrito de forma completamente diversa. Nesse jogo, há duas imagens

contrastantes que se opõem e que nos conduzem por cenários diferentes, estratégia que confirma a inserção do perspectivismo além do núcleo cinematográfico.

Após dormir naquele lugar, Serafino reencontrou outro amigo, Cocó Polacco, o qual lhe ofereceu o emprego de operador na Kosmograph. Naquela manhã, a companhia estava fazendo uma filmagem no asilo. Nessa passagem, Serafino, que havia experimentado dormir naquele lugar, assistiu contrariado à estúpida simulação que Polacco tinha vindo encenar. Havia, pois, um abismo entre a verdade do ambiente e aquilo que apareceria nas telas do cinema. Foi neste dia, também, que Serafino conheceu pessoalmente a russa Varia Nestoroff, primeira atriz da companhia e peça fundamental para o desenvolvimento da narrativa. Nesse ponto do entrecho, tem fim o primeiro capítulo.

O segundo caderno começa com uma analepsi que remete ao tempo em que Serafino dava aulas particulares, quatro anos atrás, para Giorgio Mirelli, irmão de Duccella, ambos netos da senhora Rosa Mirelli. A seguir, o salto é dois anos para frente, quando Gubbio reencontra o jovem Giorgio em Liegi, local onde o rapaz havia feito uma exposição de seus estranhos quadros. Naquela ocasião, ficou sabendo que Duccella estava noiva do barãozinho Nuti, um velho conhecido da família. Algum tempo depois, Serafino inteirou-se do fato de que Giorgio havia conhecido a Nestoroff em uma de suas viagens, mulher de quem, àquela altura, o operador já conhecia bem a má fama.

A terceira parte do segundo capítulo é interessante em função do jogo de enquadramentos mais uma vez experimentado por Pirandello. Com o intuito de explicar o comportamento de Varia Nestoroff, o siciliano retoma algo semelhante ao mundo das fábulas, utilizando-se de uma estratégia quase cinematográfica para alcançar seu objetivo. Partindo do pressuposto de que “somos [...] malvados; mas disso não tiramos proveito, e somos infelizes.” (PIRANDELLO, 1990, p. 44), Pirandello conta a seguinte história, dividida em três núcleos:

Um bando de pássaros migratórios - narcejas e narcejinhas - desceu para descansar um pouco do longo voo e para se alimentar no campo romano. Escolheu mal o local. Uma das aves, mais ousada que as outras, diz às companheiras: - Vocês fiquem aqui, abrigadas neste matagal. Eu vou explorar os arredores e, se encontrar coisa melhor, chamo. (PIRANDELLO, 1990, p. 45).

Esse é o primeiro núcleo: o da ave. A narração prossegue:

Um amigo seu engenheiro, com espírito de aventura, [...] aceitou a missão de ir à África, não sei bem (porque você não sabe também) para qual expedição científica. Ele ainda está longe da meta; você recebeu dele alguma notícia; a última deixou-o um pouco consternado, porque o seu amigo expunha os riscos, aos quais teria ido de encontro, preparando-se para atravessar não sei quais remotas regiões selvagens e desertas. (PIRANDELLO, 1990, p. 45).

Em seguida, deixando em suspenso o trecho citado, o qual corresponde ao segundo núcleo, a narrativa continua:

Hoje é domingo. Você se levanta cedo para ir caçar. Fez os preparativos ontem à noite para o que promete ser uma grande jornada. Desce do trem, entusiasta e alegre; embrenha-se no campo fresco, verde, com alguma névoa, à procura de um bom lugar para as aves migratórias. [...] A uma certa altura, percebe algo como um bater de asas entre o emaranhado dos ramos na mata; deixa o jornal; aproxima-se quieto e agachado; faz mira; atira. Oh, que alegria! Uma narceja! (PIRANDELLO, 1990, p. 45).

O último núcleo, logicamente, é o do caçador alheio que matou a narceja exploradora, sem saber que ela havia deixado à sua espera todas as demais aves do bando. Após matar aquela valente criaturinha, o caçador lê no jornal que seu amigo engenheiro, aquele que fora para a África, morreu tragicamente atacado por uma fera. Ele jamais conseguirá comparar-se ao animal que matou seu amigo, mas poderia, segundo Serafino, e “com alguma vantagem para a fera, porque [ele] matou por prazer e sem algum risco de ser morto; enquanto que a fera, por fome, isto é, por necessidade, e correndo o risco de ser morta pelo seu amigo, que certamente estava armado.” (PIRANDELLO, 1990, p. 46). Visões distintas, portanto, sobre o mesmo fato: a morte.

Por intermédio desses três pontos de vista, dispostos no texto de forma isolada, Pirandello atenta para o fato de que há um *além* em tudo, exatamente como afirmou Serafino na primeira página de seu romance. Existem imagens: a ave que voa; o caçador à espreita; o homem e a ave mortos. A ligação entre esses elementos, todavia, não está expressa na imagem congelada, nem mesmo no ato em si. É justamente essa ignorância acerca das relações que regem o mundo e sobre aquilo que se esconde por detrás de uma imagem que inquieta e motiva Pirandello. Somos incapazes de tecer relações se nos detivermos somente em um fato ou em uma imagem, pois o todo é sempre inacessível.

Mas qual a relação de Varia Nestoroff aos fatos citados? Para Serafino, a comparação é simples: ela é uma caçadora de pessoas. Todavia, não mata diretamente suas presas, como o caçador fez com a narceja, mas as aniquila de forma indireta. Foi o que aconteceu com o jovem Giorgio, que cometeu suicídio após envolver-se com ela.

Dando continuidade ao enredo, no terceiro capítulo o jogo de perspectivas prossegue, especialmente quando Serafino realiza uma divertida comparação entre uma carroça puxada por cavalos e um carro, símbolo da modernidade. A realidade, nessa passagem, não é transformada, mas visualizada de outra forma. Vejamos o excerto:

Um leve giro. Há uma pequena carruagem que está correndo em frente. – Pó, pópóoo, póoo. O quê? A buzina do automóvel a está puxando para trás? É sim! Parece mesmo, pois, que a faça ir para trás, comicamente. As três senhoras do automóvel riem, viram-se, levantam os braços e cumprimentam com muita vivacidade [...]; e a pobre carruagem envolvida numa nuvem árida, nauseante, de fumo e pó, por mais que o cavaliño fatigado se esforce em puxá-la com o seu trotar estafado, continua a ir para trás, para trás [...] até que desaparece no fim de uma longa avenida fora de mão. Desaparece? Não: que nada! Desapareceu o automóvel. A pequenina carruagem aqui está. [...] Na pequenina carruagem fico eu. [...] Mas o que vocês viram? Uma carruagem ir para trás, como se fosse puxada por um fio, e toda a avenida disparar à frente, num deslizamento longo, confuso, violento, vertiginoso. Eu, ao contrário, eis tudo, posso consolar-me com a lentidão admirando um por um [...] estes grandes plátanos verdes na avenida. (PIRANDELLO, 1990, p. 56-57).

Existem, obviamente, duas perspectivas distintas na cena: a das atrizes que estão no carro e a do operador que está na carroça. O interessante nesse jogo é que a máquina, o automóvel, parece subjugar a relação espaço e tempo, pois, na verdade, a carroça também segue em frente, mas em uma velocidade tão inferior que parece estar andando para trás. A noção do real, portanto, é alterada de acordo com a posição de quem observa, fato que se assemelha às novas formas traiçoeiras de ver o mundo através das máquinas.

A quarta seção do terceiro capítulo se abre com uma enunciação quase teatral, como se Serafino estivesse se dirigindo diretamente ao público: “Dêem licença, um momento. Vou ver o tigre. [...] retomarei o fio da narração mais tarde [...]” (PIRANDELLO, 1990, p. 63). O tal tigre foi adquirido pela empresa cinematográfica para ser utilizado em um dos filmes mais promissores da companhia e será morto diante da câmera, oferecendo ao público um espetáculo jamais visto no

cinema. Diante do fato, Serafino não compreendia muito bem o porquê da utilização de uma fera real onde tudo era fictício. Mas fazia seu trabalho, filmaria tudo até o final. O caçador designado para matar o tigre era Carlo Ferro, amante da Nestoroff. Todavia, o barão Aldo Nuti, sem experiência alguma como ator, havia requisitado o papel junto a Cocó Polacco. Carlo Ferro, sentindo-se amedrontado diante da possibilidade de dividir o mesmo espaço com um tigre verdadeiro, cedeu o lugar a Nuti sem qualquer resistência.

O final dessa trama não poderia ser mais trágico. No dia da gravação da cena do tigre, Aldo Nuti deveria atirar na fera, dentro da jaula, enquanto Serafino Gubbio, impassível, filmava. Tudo parecia perfeitamente organizado até o momento em que Nuti aponta a arma para o tigre e desvia lentamente para o local em que se encontrava a Nestoroff. O tiro foi certeiro. A atriz cai, o barão é atacado pelo tigre e Serafino gira o tempo todo a sua manivela, registra tudo com a habitual objetividade e impassibilidade, sua maior virtude: “[...] Como operador, eu sou agora, realmente, perfeito.” (PIRANDELLO, 1990, p.193).

Girar, eu girei. Mantive a palavra: até o fim. Mas a vingança que eu quis ter da obrigação que tenho, como servo de uma máquina, de dar de comer a vida a esta máquina, na melhor parte a vida quis voltá-la contra mim. Tudo bem. Ninguém poderá negar, no entanto, que eu também agora consegui alcançar a minha perfeição. Como operador, eu sou agora, realmente, perfeito. [...]. Pronto. Prestei à casa um serviço que renderá milhões. [...] aquela máquina tinha no corpo a vida de um homem; dei-lhe de comer até o final, até o ponto em que aquele braço tinha-se esticado para matar o tigre. Lucrariam milhões com aquele filme, com o enorme barulho e a doentia curiosidade que a atrocidade vulgar do drama daqueles dois mortos teria provocado por toda a parte. (PIRANDELLO, 1990, p. 193-196).

Cerca de um mês após o ocorrido, do qual muito se falou, obviamente, Serafino concluiu suas notas, acometido pelo mais absoluto *silêncio de coisa*: “Uma caneta e um pedaço de papel: não me resta outro meio para comunicar-me com os homens. Perdi a voz; fiquei mudo para sempre.” (PIRANDELLO, 1990, p. 193). Serafino havia prestado um serviço à Kosmograph que valia milhões. Ele mesmo havia recebido uma boa quantia por ter executado sua tarefa com tamanha precisão. No instante em que o tigre atacava o barão Nuti, a realidade que existia para o operador, programado para registrar tudo, milímetro por milímetro, era aquela artificial, produzida pela lente, com a qual ele mantinha uma simbiose perfeita. Ou talvez a máquina, obstáculo entre ele e o ator, tenha originado a mesma impressão que a tela de cinema provocava: aquilo não era real. A mesma mudez à qual eram

submetidos os atores fantoches que representavam para uma *aranha negra*, a qual não esboçava qualquer reação, invadiu Serafino Gubbio, o que significou, para ele, a perfeição absoluta.

Ao atentar para o *além* que há em tudo, o protagonista retoma a teoria do *Umorismo*: como é possível acreditar em uma imagem reproduzida por um equipamento? Como crer na possibilidade de que esse artifício represente um pouco da realidade? No cinema, o trabalho consiste em enganar os outros utilizando o mais estúpido artifício: a imagem congelada que ganha movimento pela intervenção de uma mão que não é mais de um homem, mas de uma espécie de coisa.

Nesse sentido, o jogo de perspectivas, tão bem explorado em *Cadernos de Serafino*, se configura como um exercício de *umorismo*, pois jamais conseguiremos alcançar o todo de uma determinada situação se nos detivermos na superficialidade da aparência ou da imagem fixada, sempre suscetível a distintas angulações. Vejamos um trecho do romance que exemplifica a questão de maneira simplificada. Ao dirigirem-se para a Kosmograph Serafino, o barão Nuti e a senhorita Luisetta, uma jovem escalada para fazer um papel secundário, a perspectiva de cada um deles em relação à mesma cena é diferente:

Eu vejo a senhorita Luisetta, e não vejo o Nuti; a senhorita Luisetta vê o Nuti e não me vê; o Nuti não me vê, nem vê a senhorita Luisetta. Assim vamos todos os três juntos, mas sem que um veja o outro. (PIRANDELLO, 1990, p. 148).

No excerto, há uma espécie de jogo cênico que só pode ser apreendido globalmente pelo leitor, um elemento que não faz parte do cenário, pois cada uma das personagens envolvidas tem a sua visão particular. Isso mostra que não há um ponto de referência, mas distintas perspectivas, como se três câmeras registrassem a caminhada de Gubbio e seus companheiros. Nuti, questionando a sensação estranha que é ver-se na tela, obtém de Serafino a seguinte resposta:

Talvez [...] porque nos sentimos ali fixos por um momento, que já não está mais em nós; que permanecerá, e que ficará pouco a pouco cada vez mais longe. [...] O tempo [...] parece ali fixo, mas ele também se afasta, em direção contrária; [...] a imagem ali é uma coisa morta [...] (PIRANDELLO, 1990, p. 189).

O tempo corre em direção ao futuro. Não é possível, portanto, tentar fixar uma imagem de vida, pois ela seguirá seu curso zombando do inútil esforço de conservar

o passado. Não haverá vida naquele pedaço de pano ou papel. Sobre a tentativa de fixá-la, a vida, Giorgio Patrizi esclarece:

isola-se um lugar de observação, um presente como ponto externo à linha do tempo, capaz de compreender e narrar porque fora do *continuum* existencial. É a redução do indivíduo a simples olho que olha, pura máquina registradora. (PATRIZI, 1996, p. 58, tradução nossa).¹¹⁸

Como confiar, então, em uma imagem, sabendo que ela não traduz aquilo que realmente foi, mas uma ínfima partícula de um todo inalcançável? O vivido, imaginado e descrito, no caso da literatura, não passará jamais de uma ilusão referencial, exclusivamente submetida ao olhar, às vivências e aos referentes de quem escreveu e de quem lê. No momento da leitura, nem mesmo o escritor é o mesmo, podendo, inclusive ele, enxergar de forma diversa sua própria criação. Acompanhando o raciocínio de Pirandello, portanto, vemos e interpretamos as imagens do mundo ao nosso modo e nos deixamos enganar pelos nossos próprios olhos, pois aquilo que vemos, nem *sempre é (mesmo que pareça)*.

Perguntamo-nos, ao ler a passagem da morte do tigre: que espécie de ser humano seria capaz de manter-se impassível diante de uma cena tão exageradamente grotesca? A metáfora utilizada por Pirandello para representar a dessublimação definitiva de Serafino, sua conduta desumana após o incidente narrado, foi a opção por não mais falar. A vitória absoluta da câmera cinematográfica que emudeceu definitivamente Serafino, em detrimento de qualquer valor, ideologia ou sentimento humano, confirma o poder avassalador e reificador da modernidade, tão claramente abordado por Pirandello em seus romances.

Tomando emprestadas as palavras de Serafino, entendemos as personagens pirandellianas como símbolos do miserável destino ao qual o contínuo progresso sentencia a humanidade: a condenação à apatia, à degeneração, à insensatez, à incoerência, ao fracasso e à insanidade. A loucura desencadeada pela descoberta de um nariz torto, o desatino do suicídio de Aldo Nuti, assim como o buraco no céu de papel que atordoou o grande Orestessão formas encontradas por Pirandello para mostrar que o homem, real ou fictício, nada mais pode fazer em relação ao mundo além de olhar em volta, abismado e com a boca aberta, girando sua manivela e

¹¹⁸“si isola un luogo di osservazione, un presente come punto esterno alla retta temporale, capace di comprendere e di narrare perchè fuori dal *continuum* esistenziale. È il ridursi dell'individuo a semplice occhio che guarda, pura macchina di registrazione [...]”.

deixando a vida, fluxo incontrolável, seguir seu curso. “E toca para a frente! Quem fala mais nisso?” (PIRANDELLO, 1981, p. 16).

7 BELUCCA, MOSCARDA E HENRIQUE IV: OS LOUCOS DE PIRANDELLO

Segundo Michel Foucault, em *História da loucura na Idade Clássica*, em torno do século XV o tema da perturbação mental invadiu o imaginário da sociedade europeia substituindo a morte, até então soberana entre os objetos de representação artística. Nessa importante obra, o filósofo francês elabora um estudo sobre a ancestralidade da loucura desde o Renascimento, citando a lepra, um dos grandes males que assombrou a humanidade na era medieval, como sua antecessora. A partir da alta Idade Média, os leprosários haviam se espalhado por toda a Europa, sendo considerados sinônimo de aberração, horror e medo. Somente no final da Idade Média, a lepra desapareceu do mundo ocidental como resultado espontâneo da segregação dos doentes e, em função do final das Cruzadas, a ruptura com os focos orientais de infecção. Restaram, como aponta Foucault,¹¹⁹ as cidades malditas, a imagem do leproso e o sentido da exclusão. As estruturas que abrigavam aqueles seres pavorosos foram reutilizadas, posteriormente, para também segregar pobres, vagabundos presidiários e “cabeças alienadas.” (FOUCAULT, 1978, p. 10).

Depois, especialmente no final do século XV, a Europa foi golpeada pela disseminação das doenças venéreas. Nascia, assim, uma nova lepra, mas com uma perspectiva médica de tratamento diferenciada, apesar do juízo moral envolvido na questão. A doença venérea era uma enfermidade que necessitava de tratamento. Todavia, o modo de internação segregativo aproximava as duas patologias.

Entretanto, a verdadeira herdeira da terrível lepra foi a loucura. Foram necessários quase dois séculos para que “esse novo espantalho” suscitasse reações de divisão, de exclusão e de purificação, próximos ao modo como se lidava com a lepra. A loucura, segundo afirma Foucault, antes de ser compreendida (em parte) por volta da metade do século XVII, esteve ligada a experiências do período da Renascença. Foucault exemplifica citando certas pinturas dos Brueghel e Bosch, as quais expressam a necessidade coletiva de simbolizar uma inquietude “soerguida subitamente no horizonte da cultura europeia.” (FOUCAULT, 1978, p. 18):

¹¹⁹FOUCAULT, Michel. **A história da loucura na Idade Clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 9.

Começamos pela mais simples dessas figuras, e também a mais simbólica. Um objeto novo acaba de fazer seu aparecimento na paisagem imaginária da Renascença; e nela, logo ocupará lugar privilegiado: é a Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos. [...] A moda é a composição dessas Naus cuja equipagem e heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma grande viagem simbólica que lhes traz, senão a fortuna, pelo menos a figura de seus destinos ou suas verdades. (FOUCAULT, 1978, p. 12-13).

De todas essas embarcações romanescas ou satíricas, que compreendiam as naus das damas virtuosas, dos Príncipes, das Batalhas da Nobreza e a Nau da Saúde, para exemplificar, a Narrenschiff (Nave dos Loucos) é a única que existiu realmente, pois havia, de fato, barcos que carregavam os dementes de uma cidade para outra: “Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros. (FOUCAULT, 1978, p. 13). As naus, destarte, substituíram os muros ou paredes das cidades, mas a intencionalidade e o efeito eram os mesmos: o exílio.

Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. (FOUCAULT, 1978, p. 16-17).

Um estrangeiro em qualquer parte, o louco vagava errante entre mares e terras. Ademais, ainda subsistia uma crença no poder purificador da água, capaz de levar embora todos os males que afligiam o homem. É por essa razão, segundo Foucault, que a água e a loucura permaneceram ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu, pois ambas perturbam porque carregam em si mistérios que vão além do conhecimento humano. Aqueles que conseguiam chegar vivos às margens, em muitos casos eram jogados em prisões de onde jamais conseguiriam sair. O destino do louco era, inexoravelmente, a exclusão, pois, para os insipientes homens dos séculos XIV ao XVI, o mais indicado era aprisionar, manter afastado aquele que não se podia compreender.

Até a segunda metade do século XV, as guerras e as pestes que assinalavam o fim do homem, o fim dos tempos e a morte imperaram soberanos nas artes (como fonte de inspiração) e na vida em sociedade (como o pior dos temores). A partir dos

últimos anos dos 1400, entretanto, os indivíduos são arrebatados pelo pavor que a loucura desencadeava. Dessa forma, a loucura (algo completamente desconhecido) substituiu a morte (uma certeza).Morrer deixa de ser o pior pesadelo, mas estar vivo e conviver com toda a incerteza.

Agora, os elementos inverteram-se. Não é mais o fim dos tempos e do mundo que mostrará retrospectivamente que os homens eram uns loucos por não se preocuparem com isso; é a ascensão da loucura, sua surda invasão, que indica que o mundo está próximo de sua derradeira catástrofe; é a demência dos homens que a invoca e a torna necessária. [...] Sob suas formas diversas — plásticas ou literárias — esta experiência do insensato parece de extrema coerência. Pintura e texto remetem eternamente um ao outro: aqui, comentário, e lá ilustração.(FOUCAULT, 1978, p. 21-22).

Para Foucault, a substituição do tema de morte pela loucura não significou uma cisão, mas uma “virada no interior da mesma inquietude. [O temor pelo] desaparecimento físico que reduzia o homem a nada cede espaço à contemplação desdenhosa deste nada que é a própria existência.” (FOUCAULT, 1978, p.21). Ao final da Idade Média, assinala Foucault, a personagem do Louco ou do Bobo adquire cada vez maior importância, pois ele é aquele indivíduo autorizado, em razão de sua insensatez, a tecer críticas e comentários sobre os mais diversos temas, incluindo a vida na alta sociedade.

Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade—desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; [...] Ele pronuncia em sua linguagem de parvo que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comédia desatar no cômico: ele diz o amor para os enamorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os insolentes e os mentirosos. (FOUCAULT, 1978, p. 18-19).

A loucura, dessa forma, torna-se especialmente interessante e assustadora: primeiro, por se tratar de uma expressão do saber que vai além do pensamento racional e escolástico; segundo porque desestabiliza as certezas adquiridas pelos homens considerados mentalmente sãos. Partindo da concepção de que o louco, em função de seu descomprometimento com a realidade e de seu afastamento, enxerga melhor aquilo que está a sua volta, interpretamos algumas personagens de Luigi Pirandello. Segundo ele, em um trecho de *L'Umorismo* já citado anteriormente, mas retomado agora, o homem tem, em si mesmo, uma “maquininha infernal”,

uma espécie de bomba que coloca em comunicação o cérebro e o coração. Os senhores filósofos a chamam LÓGICA. O cérebro bombeia, com ela, os sentimentos do coração. No filtro, o sentimento deixa tudo que tem em si de quente, turvo: se refrigera, se purifica, se I-DE-A-LI-ZA. Um pobre sentimento, assim, despertado de um caso particular, de uma contingência qualquer, dolorosa, bombado e filtrado pelo cérebro através da maquininha, torna-se uma ideia geral. O que resulta? Que nós não devemos afligir-nos unicamente por aquele caso particular, por aquela contingência passageira; mas devemos intoxicar a vida com o extrato concentrado, a corrosiva dedução lógica. E muitos desgraçados acreditam curar-se, assim, de todos os males dos quais o mundo está cheio, e bombeiam e filtram, até que o coração reste árido como um pedaço de cortiça e o cérebro seja como um armário de farmácia cheio daqueles frascos com etiquetas pretas que trazem um crânio, uma cruz e uma legenda: VENENO. O homem não tem, da vida, uma ideia, uma noção absoluta, mas um sentimento mutável e variado, segundo os tempos, os casos, a sorte. Agora a lógica, abstraindo dos sentimentos as ideias, tende a fixar aquilo que é móvel, mutável, fluido; tende a dar um valor absoluto ao que é relativo. E agrava, assim, um mal já grave em si mesmo. Porque a primeira raiz do nosso mal é esse sentimento que nós temos da vida. A árvore vive e não se sente viver: para ela, a terra, o sol, o ar, a luz, o vento, a chuva, não são coisas que ela também não seja. O homem, ao contrário, ao nascer é tocado por este triste privilégio de sentir-se vivendo, com a bela ilusão que resulta em tomar como realidade fora de si aquele seu interno sentimento de vida, mutável e variável. (PIRANDELLO, 2009, p. 172).

Desse trecho de *L'Umorismo* emerge, claramente, a ideia de que a lógica, ou a razão, é entendida por Pirandello como uma faca de dois gumes: de um lado, concede ao homem o privilégio de “ver-se vivendo” e ter consciência da própria existência; de outro, leva-o à descoberta das próprias limitações. Conhecer a realidade, assevera Pirandello, significa compreender que temos em nossa cabeça uma lanterninha que projeta uma luz mais ou menos ampla, que só ilumina uma pequena parcela do todo, deixando nas sombras boa parte daquilo que pensamos conhecer. Dessa forma, como é possível acreditar em uma única realidade, em um único discurso? É exatamente das tentativas exageradas de conhecer a realidade que deriva a loucura de algumas personagens pirandellianas. Loucura entendida como aquele excesso de razão que, inicialmente, desmonta o mundo com o intuito de compreendê-lo, mas que depois não consegue reordená-lo, a não ser que isso ocorra de uma maneira completamente diversa da usual, a tal ponto que pareça, para o mundo externo, loucura.

A esse átimo de tempo no qual o sujeito vê-se vivendo, tornando-se, portanto, uma personagem diante de si mesmo, podemos chamar “intervalo de lucidez”, momento em que o indivíduo se dá conta de que o mundo é repleto de “buracos no céu de papel. Em momentos de estupefação, oriundos de uma profunda reflexão,

algumas personagens pirandellianas emergem em um estado de total perplexidade que as impede de manter qualquer relação prática e normal consigo mesmas e com os outros, como aconteceu a Vitangelo Moscarda.

No momento de lucidez, ele percebeu que somos para os outros tão somente aquilo que aparentamos, e que as imagens se multiplicam sem que haja uma única que possa ser considerada verdadeira. O ser humano, acompanhando o pensamento de Moscarda, se assemelha a um caleidoscópio de imagens que se multiplicam incessantemente e o afastam, na mesma proporção, de sua essência. A loucura de Moscarda adveio da constatação de que é impossível assumir uma única imagem, uma única personalidade. Decidido a aprofundar-se na problemática questão do “ver-se vivendo”, ele aceita o desafio de embrenhar-se por uma estrada que o conduziu à uma aparente loucura, caminho espinhoso, solitário e sem possibilidade de retorno.

A realidade construída, e em seguida desmontada em função de um nariz torto, levou o protagonista de *Um, nenhum e cem mil* a um doloroso processo de descoberta de si mesmo, interpretado como loucura. Todavia, analisando mais profundamente as motivações de Moscarda, deparamo-nos com o relativismo do conceito de realidade e de loucura. Realidade, para Pirandello, é algo construído e vulnerável que depende de fatores externos que não podem ser mensurados ou delimitados. A metáfora da lanterna presa à cabeça é perfeita para esclarecer a questão: o olhar sobre o mundo é sempre em perspectiva, jamais uma experiência absoluta. Nesse sentido, questionamos: onde está a maior loucura? Na aceitação das máscaras impostas pela alteridade, estrutura deliberadamente “formatadora”? Ou está na tomada de consciência de que não existe unidade ou totalidade no ser humano?

Segundo Giovanni Macchia (1992, p. 70), Pirandello trabalhou em *Um, nenhum e cem mil* durante quinze anos, ou seja, foi seu mais cansativo romance, e também o último. *Stefano Giogli, uno e due* (1909), novela de onde nasceu a ideia de escrever a história de Moscarda, não é somente uma pista do romance, como alguns críticos afirmavam, mas já trazia algumas situações idênticas: o relacionamento entre Moscarda e Dida é exatamente igual ao de Giogli e sua esposa. Da mesma forma que Moscarda não se reconhecia em Gengê, apelido dado pela esposa, Stefano descobre em si mesmo uma personalidade estranha. Em ambos nasce um ciúme um tanto doentio da relação de suas respectivas esposas

com aqueles seres desconhecidos que habitavam os seus corpos, como podemos comprovar na seguinte passagem de *Um, nenhum e cem mil*:

Entendem? Ela estava convencidíssima de que seu Gengê a preferia penteada daquele outro modo, e então se penteava daquele outro modo, que não agradava nem a ela nem a mim. Mas agradava ao seu Gengê; [...]. Ela o amava tanto! E eu, agora que tudo finalmente se havia esclarecido, comecei a me tornar terrivelmente ciumento, não de mim mesmo, peço que acreditem – vocês têm vontade de rir! -, não de mim mesmo, senhores, mas de um que não era eu, de um imbecil que se metera entre mim e minha mulher, não como uma sombra vã, não, [...] porque era ele quem me transformava numa sombra vã, a mim, apropriando-se do meu corpo para se fazer amar por ela. [...]. Minha mulher não beijava, bem sob meus lábios, alguém que não era eu? (PIRANDELLO, 2010, p. 70-71).

A passagem empreendida por Pirandello da novela ao romance é entendida como uma necessidade de ampliar um tema complexo que vai além do ciúme conjugal. Perdido dentro de si mesmo, o verdadeiro Moscarda foi engolido por todos aqueles outros mil Moscardas que o seguiam e que tomavam o seu lugar. Ao final do romance, nada resta além de uma sombra de homem sem nome, sem rosto e sem crenças que se arrasta, absorto em sua mais lúcida loucura, calçando seus chinelões e seu camisolão de hospício.

Um importante elemento une Moscarda a Belucca, protagonista de *O trem apitou*: ambos imaginavam possuir uma identidade definida e confirmada pelo mundo externo que os circundava. Publicada em 1914 no *Corriere della Sera*, *Il treno ha fischiato* é uma novela significativa para ilustrar algumas técnicas narrativas típicas de nosso escritor e para explicar, pelo menos em parte, sua visão do mundo. Narrado por um narrador heterodiegético, o conto tem como protagonista um sujeito comum, escrupulosíssimo em sua profissão de contador e irrepreensível na vida privada.

A existência do pacato e paciente Belucca se dividia entre o trabalho e a tragicômica vida familiar. Todavia, houve um dia em que um acontecimento fortuito, o apito de um trem, retirou Belucca daquele transe existencial ao qual ele estava comodamente habituado: “Existia vida fora daquela casa horrenda, fora de todos os seus tormentos existia o mundo, tão, tão distante, ao qual aquele trem levava [...]” (PIRANDELLO, 1985, tradução nossa). A partir daquele momento, um verdadeiro cataclismo interno abalou e transformou a vida de Belucca. A percepção de que a existência poderia ser diferente, que havia outros mundos, outras perspectivas e, principalmente, outras realidades, revolucionou de forma tão intensa sua postura

diante da vida que a única explicação plausível encontrada para os atos um tanto inesperados do contador foi que ele tinha sido acometido por uma “febre cerebral”.

Após ser internado no hospício, para ele um verdadeiro descanso, Belucca ri dos médicos e enfermeiros que acreditavam, realmente, que ele estava louco. Nesse sentido, a suposta loucura de Belucca, além de estar relacionada à sua conscientização sobre a própria existência, pode ser entendida como uma espécie de libertação. O mesmo ocorreu a Moscarda, sujeito que só conseguiu se livrar das mil “máscaras” ao ser internado no sanatório que ele mesmo havia financiado. Para essas duas personagens, a perda do juízo foi, de certa forma, positiva e catártica.

A loucura perturba por representar uma espécie de anti-ideologia que diverge dos discursos que pretendem fixar a realidade. O louco discorda das verdades absolutas, ri das convenções e de quem acredita que é possível conhecer o real. Em Pirandello, aliás, a desconfiança em relação ao real é uma das mais interessantes chaves de leitura para toda a sua obra. Perguntamo-nos, alinhados ao pensamento de Pirandello: Quem é o louco? O que é a loucura? São perguntas que afligem porque o tema do desajuste psíquico sempre esteve encoberto por um grosso manto repleto de suposições e temores. Mas teme-se o quê? O incerto, o imprevisto e também a impossibilidade de compreender algo que está além da racionalidade corriqueira, pois a mente do louco está repleta de verdades e significados necessários à sua sobrevivência, exatamente da mesma maneira como está cheia de certezas a cabeça do homem “normal”. Mas quem poderá considerar-se normal? Quem define os limites da sanidade?

Para Pirandello, a loucura é uma espécie de normalidade, tendo em vista que cada indivíduo, em sociedade, é obrigado a vestir uma máscara (ou mil) e recitar sempre as mesmas palavras e repetir sempre os mesmos atos, sem pensar ou discordar. E esse é o único modo de evitar o isolamento: manter firmes as máscaras. Aquele que ousa retirá-las para respirar um pouco melhor estará condenado ao banimento, à proscricção conferida antes aos leprosos, depois aos loucos. Nesse sentido, Moscarda e Belucca são personagens “desmascaradas” que personificam a descoberta da farsa existencial sob a qual caminha a humanidade.

A loucura é a condição daquele que foge à norma ou que contraria o comportamento socialmente “adequado”. Todavia, o abalo mental das personagens pirandellianas não pode ser visto como um elemento negativo, mas como componente fundamental através do qual a condição verdadeiramente humana

daquelas criaturas emerge, devolvendo-lhes a possibilidade de deliberar sobre a própria vida. Moscarda e Belucca optaram pela loucura, sua mais lúcida escolha.

A perspectiva do louco como o conhecedor das maiores verdades, explicitada por Foucault em *História da loucura na Idade Clássica*, pode ser aplicada a essas personagens, pois a loucura, no caso da literatura de nosso autor, é entendida como a negação de uma única realidade que, após o ato reflexivo, se transforma em uma “não verdade”, já que, dentro dos padrões normais, o que conta é aquilo que parece ser, o que é representado, e não aquilo que realmente é. Colocar em cena ou nas narrativas o lado irônico do louco e rir da própria loucura significa abordar o encontro entre ficção e verdade (ou loucura e lucidez), tendo em mente que pensar racionalmente é apenas uma das formas de pensar. Mas jamais será a única.

A loucura também é o tema de *Henrique IV*, peça dividida em dois atos, publicada em 1922. *Henrique IV*¹²⁰ é, sem dúvida, um dos textos mais geniais de Pirandello em função da perfeita combinação entre reflexões filosóficas e uma intensa dramaticidade. Além disso, coexistem, na peça, dois níveis interpretativos que se complementam: um que diz respeito ao drama burguês do final do século XIX e primórdios do XX, o qual compreende os conflitos individuais do homem moderno; outro que depreende a loucura como possibilidade de fuga dessa realidade perturbadora.

Todo o drama de *Henrique IV* gira em torno de um jogo entre ficção e realidade iniciado no dia em que o protagonista, acompanhado de um grupo de amigos, participou de um baile de máscaras que foi antecedido por uma corrida de cavalos semelhante às que aconteciam na época do imperador Henrique IV (1050-1106) da Alemanha. Na ocasião o protagonista, trajado como o imperador tedesco, caiu do cavalo em razão de um ferimento provocado no animal por Belcredi, seu rival pelo amor da jovem Matilde. Após uma forte batida com a cabeça, o cavaleiro acredita ser Henrique IV. Em torno dele, então, se cria um universo ficcional que alimentará sua loucura.

Para dar vida a esse mundo imaginário, os familiares de Henrique IV contam com a ajuda de vizinhos que se vestem e agem como se transportados, de fato, para o século XII. Não obstante o empenho dos ocasionais atores em representar perfeitamente seus papéis, Henrique IV recupera a sanidade após doze anos de

¹²⁰ Neste trabalho, utilizamos a tradução da peça efetuada por Aurora Fornoni Bernardini.

confinamento na própria loucura, fato que é mantido em segredo até o dia em que, após uma visita de Matilde, sua filha Frida, Belcredi e um médico que pretendia examiná-lo, o falso imperador, incomodado pela audácia de sua ex-amada em apresentar-se diante dele juntamente com o amante, confessa a farsa aos atônitos serviçais:

Palhaços! Palhaços! Palhaços! – Um piano de cores! Mal a tocava: branca, vermelha, amarela, verde... [...]

(Dirá isto, transbordando de alegre frenesi, andando de um lado para outro, movendo os olhos, até, de repente, dar com Bertoldo, mais do que aturdido, assustado com a mudança repentina. Pára diante dele e apontando aos três companheiros também perdidos no assombro)

Mas vejam só este idiota aqui, me olhando de boca aberta...

(Sacode-o pelos ombros)

Não está entendendo? Não está vendo como eu visto vocês, como ficam ridículos, como faço vocês aparecerem diante de mim, feito palhaços assustados! E se assustam só com isso, oh: têm medo que se rasgue a fantasia de palhaço que vocês vestem e que eu descubra que estão fantasiados; como se não tivesse sido eu mesmo a obrigá-los a se fantasiarem, pelo gosto que tenho de bancar o louco!¹²¹

A descoberta de que Henrique IV estava perfeitamente lúcido já há anos transtorna completamente o grupo de empregados/atores, especialmente porque, após a revelação, o protagonista os assusta verdadeiramente ordenando-lhes que se ajoelhem e abaixem a cabeça diante dele: “É assim que todos devem ficar diante dos loucos!” (BERNARDINI, 1990, p. 147). Indignado com a servil atitude dos homens que o obedecem sem demonstrar qualquer hesitação, Henrique IV se enfurece e derrama sua ira contra os vivos que se sujeitam aos desmandos de um morto, sobre o aprisionamento do homem a uma sociedade que os delimita e que os obriga a repetir sempre as mesmas palavras e os mesmos atos:

Vamos, basta, carneirinhos, levantem-se! – Vocês obedeceram? Podiam ter-me posto numa camisa de força... Esmagar alguém com o peso de uma palavra? Nada mais fácil! O que é essa pessoa? Uma mosca! – A vida inteira é esmagada assim pelo peso das palavras! O peso dos mortos! – Aqui estou eu: vocês podem realmente acreditar que Henrique IV ainda está vivo? No entanto, vejam só, falo e dou ordens a vocês que estão vivos. Quero vocês assim!- Vocês acham que também é uma farsa o fato de que os mortos continuam dominando a vida? – Claro, aqui é uma farsa: mas saiam daqui para o mundo dos vivos. O dia nasce. Vocês têm o tempo diante de si. Um amanhecer. Esse dia que temos pela frente – vocês dizem – nós faremos dele o que quisermos! Ah, é? Vocês? Podem dizer adeus a todas as tradições! Dizer adeus a todas as convenções! Ponham-se a falar! E repetirão todas as palavras que sempre foram ditas! Vocês acham que

¹²¹ BERNARDINI, A. F. **Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 145.

estão vivendo? Estão só mastigando de novo a vida dos mortos, isto sim!
(BERNARDINI, 1990, p. 147-148).

A ideia de que o ser humano não passa de uma marionete que acredita, inocentemente, em seu poder deliberativo, está clara no excerto. A mensagem do rei Henrique IV é taxativa: os homens são escravos de si mesmos e de todas as normas e regras que os delimitam e os obrigam a vestir máscaras e representar o tempo todo. É sabido que, durante sua carreira inteira, Pirandello defendeu a ideia de que somente a personagem, apreendida como ser fictício e isento da necessidade de representar o homem, possui uma verdade. Para o Pai de *Seis personagens à procura de um autor*, as personagens, entendidas como seres autônomos, são “mais viv[a]s que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez, porém mais verdadeir[a]s.” (PIRANDELLO, 1981, p. 363).

Nesse sentido, a ilusão da realidade só pode ser quebrada por intermédio da dramatização consciente da vida, exatamente como fez Henrique IV, um sujeito que abdicou do mundo supostamente real, para ele mais insano e ilusório do que sua loucura, e mergulhou na ficcionalização intencional da própria existência, assumindo o papel de um morto que, segundo ele, tinha mais poder sobre os vivos do que eles mesmos. Ao grupo que o visitava para que o doutor pudesse fazer uma avaliação de seu caso, o falso imperador confessa que há anos estava curado, tendo plena consciência do teatro representado por todos, inclusive ele:

Sozinho, sabe-se lá como, um dia o estrago aqui...

(toca a própria testa)

sei lá... se arranjou. Abro os olhos, aos poucos, e de início não sei se estou dormindo ou acordado; toco uma coisa, toco outra: volto a ver com clareza...

Ah! – como diz ele –

(aponta Belcredi)

fora, fora então, com esta fantasia! Este pesadelo! Vamos abrir as janelas, respirar a vida! Vamos sair correndo!

(Diminuindo repentinamente o arrebatamento)

Para onde? Fazer o quê? Para ser apontado por todos, às escondidas, como Henrique IV, não mais assim, mas de braço dado com você, entre os bons amigos da vida? (BERNARDINI, 1990, p. 164).

Dessa forma, Henrique IV deixa claro que, após tantos e tantos anos, não poderia mais fugir de sua própria loucura. Seria dela um prisioneiro, deliberadamente, por toda a vida, divertindo-se com a diária dramatização executada por todos que o cercavam. Decidiu, pois, viver o seu delírio, levar adiante a brincadeira de um dia, fazer com que se tornasse eterna aquela realidade

inventada, a realidade de uma loucura verdadeira, diferente daquela fingida, todos os dias, por todos os eternos mascarados que não reconhecem que vestem máscaras o tempo todo: “Estou curado, senhores: porque sei que banco o louco por aqui; e faço quieto! – A desgraça é de vocês que vivem a sua loucura agitada, sem conhecê-la e sem enxergá-la.” (BERNARDINI, 1990, p. 167-168).

Henrique IV, assim como Vitangelo Moscarda e Belucca, outros protagonistas loucos de Pirandello, deu-se conta de que, antes da queda, sua existência estava resumida a um perpétuo baile de máscaras, pequenos fragmentos de realidade que se sobrepunham e se alternavam para dar consistência à vida alicerçada no vazio de uma rotina burguesa enfadonha e ilusória. Amigos dissimulados, amores fingidos, falsas perspectivas, todo esse jogo cênico ficou claro na mente do jovem que, após o transtorno psicológico sofrido, viu a mulher que amava (Matilde) tornar-se amante de seu suposto amigo (Belcredi), o responsável pela queda que ocasionou a brusca interrupção de sua vida.

Ao recobrar a lucidez, Henrique IV viu-se em uma encruzilhada: voltar para o mundo real, no qual aceitar a falsidade e o engodo é condição para viver em sociedade? Ou continuar representando um papel reconhecidamente fictício, portanto mais real do que aquela realidade que havia além dos muros do cenário construído em volta dele? A decisão de levar adiante a própria loucura, nesses termos, pode ser depreendida como a recusa ao mundo real por parte de Henrique IV, um sujeito que não seria mais capaz de adaptar-se às regras e convenções de uma sociedade verdadeiramente mascarada. A deliberada dramatização da vida diante dos outros se configuraria como sua única realidade. Henrique IV é, destarte, uma personagem moderna que, por conveniência, busca refúgio em uma personagem histórica, cujo destino já havia sido traçado, ficando ele, desse modo, livre das dúvidas e incertezas da cotidianidade e das relações com as pessoas comuns que vivem à mercê de um destino desconhecido. O jovem que caiu do cavalo e teve a sanidade abalada foi tão completamente absorvido pela figura de Henrique IV que, ao contrário das demais personagens que compõem a peça, não tinha outro nome além daquele do imperador da Alemanha, fato que ratifica a força da ficção sobre a realidade em *Henrique IV*.

Usando outros termos, é possível afirmar que, refugiando-se em uma dimensão histórica delimitada, o protagonista da peça encontra a estabilidade e a segurança que o mundo real moderno seria incapaz de oferecer. Depreende-se,

assim, que a loucura de Henrique IV é uma espécie de salvação da angustiante ausência de sentidos típica da modernidade. Desprovido de qualquer comprometimento com a verdade dos “racionais”, o louco é aquele que, liberado do ordenamento das formas, conceitos e normas, pode falar sobre a multiplicação infinita dos sentidos das coisas, assim como das tantas e tantas perspectivas diferenciadas sobre aquilo que se conhece por verdadeiro. Sobre a verdade, assim declara Henrique IV a três dos seus serviçais:

[...] sabem o que significa estar diante de um louco? Significa estar diante de alguém que abala nas bases tudo o que vocês construíram em vocês mesmos, ao seu redor, a lógica, a lógica de todas as suas construções! – Eh! O que querem? Os loucos, bem-aventurados os loucos, podem construir sem lógica. Ou com uma lógica própria que flutua como uma pena. Volúveis! Volúveis! Hoje assim e amanhã sabe-se lá como! – Vocês se mantêm firmes, mas eles se deixam levar. Volúveis! Volúveis! – Vocês dizem: “isso não pode ser!” – e para eles tudo pode ser. – Mas vocês dizem que não é verdade. E por quê? – Porque não parece verdade para você, para você, para você,

(aponta para três deles)

para outros cem mil. (BERNARDINI, 1990, p. 150).

A partir do excerto, depreende-se que o louco é aquele que desestabiliza todas as certezas dos que pensam conhecer alguma verdade. Ele pode migrar de uma certeza para outra, de uma forma de ver o mundo para outra, sem que a lógica, que tende a fixar aquilo que é móvel, mutável, fluido, e tende a dar um valor absoluto ao que é relativo interfira na sua maneira de olhar, interpretar e interagir no mundo. Essa instabilidade presente na loucura é o que mais apavora. De acordo com Foucault (1978, p. 21), a substituição do tema da morte pelo da loucura não assinalou uma ruptura, mas sim uma virada no interior da mesma inquietude: o vazio da existência, não mais reconhecido como termo exterior e final, ameaça e conclusão, mas sentido como forma contínua e constante de uma existência errante, incerta e duvidosa.

Com a morte, todas as máscaras caem e o que resta é o esqueleto, desprovido de qualquer significação além da física. A loucura, por outro lado, desmascara o vivo e expõe, diante do mundo, suas imperfeições, suas angústias e seus temores. Enquanto o homem racional só consegue depreender o mundo a partir dos limitados conceitos fundamentados na lógica, o louco vai além e pode compreender o todo de uma maneira muito mais ampla, inacessível à ciência que

tudo intenta explicar. Vem daí o poder do louco: estar acima da lógica, ou, usando outras palavras, possuir uma lógica própria inacessível para o resto do mundo.

A decisão do protagonista de *Henrique IV* em manter-se mergulhado na obscuridade de sua “loucura consciente” pode ser entendida como a possibilidade de “olhar o mundo de fora”, renunciar a ele para poder visualizá-lo com mais clareza, pois se a loucura é o oposto da razão, se esta pode ser abalada pelo louco, tudo não passa de uma grande demência coletiva. A maior insensatez, afirma Henrique IV, é justamente não reconhecer a loucura em que a humanidade está encerrada, pois o mundo é um sanatório gigantesco onde cada sujeito vive a sua própria insanidade individualmente.

Há, a nosso ver, três níveis de loucura em *Henrique IV*: o primeiro antes da queda, quando o protagonista vivia uma realidade enganosa em uma sociedade de máscaras invisíveis; o segundo é demarcado por um período em que sua loucura era a mais inocente de todas, tendo-se em vista que a personagem perde a noção de real e acredita viver uma vida que não era a sua; e o terceiro, o qual pode ser considerado um momento de loucura consciente e útil, quando o uso deliberado da máscara de Henrique IV o liberta da obrigatoriedade de se readaptar a um mundo insano e falso.

Quando vivia a ilusão de ser o imperador da Alemanha, Henrique IV mantinha-se, apesar da loucura, na mais absoluta sensatez e coerência, reinando soberano em seu mundo de mentira onde tudo funcionava perfeitamente de acordo com sua posição social, a época e os costumes. Todavia, ao recuperar o juízo, o protagonista desempenhava verdadeiramente seu papel de louco e fere o inimigo Belcredi com uma espada. Sua atitude, de certa forma, afronta a lógica, desconstrói as expectativas e subverte a razão. Ou será que a razão de Henrique IV está alicerçada justamente na sua mais profunda loucura? Quem poderá julgar o louco imperador? A loucura o autorizou a ser o que ele realmente era e a fazer o que lhe convinha. A paradoxal existência de Henrique IV está resumida no seguinte fato: calmo e inofensivo enquanto prisioneiro da loucura; violento e imprevisível quando recupera a sensatez. Perguntamo-nos, então: onde reside a maior loucura? Na ficcionalização deliberada da vida ou no mundo supostamente real?

Considerando o gesto do protagonista em um nível dramático psicológico, parece que a motivação fora, de fato, o susto ao ver Matilde e o amante Belcredi depois de tantos anos. O choque premeditado pelo médico (rever Matilde na

imagem de sua filha Frida e, desta forma, voltar ao fatídico dia do baile de máscaras) pode ter surtido o efeito desejado. O susto ou a ira, no entanto, fizeram com que Henrique IV (que já havia recuperado a sanidade) saísse de sua fria e harmônica loucura consciente para ingressar no insano e imprevisível mundo real, acometido que estava por um turbilhão de sentimentos negativos, como o rancor pelo tempo perdido e a vida não vivida, o remorso pela juventude jogada ao vento, o arrependimento pelo amor que não viveu ao lado de Matilde. A investida violenta contra Belcredi, nesse sentido, é mais simbólica do que trágica, pois representa a escolha existencial definitiva, por parte de Henrique IV, em exercer seu direito de permanecer apartado do mundo real. No final da peça, seus atos são conscientes, sendo que o ataque ao inimigo, mais do que configurar-se como uma vingança, comprova a ficção na qual ele estava submerso há vinte anos: era louco. Seu drama está embasado no fato de que a ficção é a única vida possível para ele, não havendo nenhuma existência mais autêntica do lado de fora dos muros de seu palácio medieval. A suposta realidade, para o protagonista, é constituída por muitas outras ficções às quais ele deveria se submeter compulsoriamente. Henrique IV decide expor a própria máscara e exagera propositadamente diante de seus súditos:

[Henrique IV] Está perto dos cinquenta anos, muito pálido, e já grisalho na parte de trás da cabeça; nas têmporas e na fronte, ao contrário, está loiro, por causa de uma tinta quase infantil, gritante; e tem as maçãs do rosto, em meio à trágica palidez, pintadas de vermelho, como uma boneca, e também bastante gritantes. (BERNARDINI, 1990, p. 113).

A caracterização excessiva do protagonista demonstra de maneira contundente seu empenho na profunda teatralização da vida, assim como sua intenção de subverter as regras e a normalidade com o intuito de chocar a todos que o cercavam. Esse jogo cênico ocorre em função da repulsa de Henrique IV aos homens mascarados que representavam diante dele, o sujeito mais consciente dentre todos.

Segundo o professor Wladimir Kryszynski, *Henrique IV* deve ser entendido como a dramática representação de um conjunto de alegorias negativas que transformam o homem em objeto do social, uma partícula dentro de um sistema que não pode ser controlado. De acordo com o pesquisador russo, na referida obra Pirandello realiza uma tarefa inédita em relação às demais peças: a partir de uma história individual, ele escreve seu “teatro do mundo”, demonstrando que a

individualidade está inserida em um contexto bem mais abrangente que a oprime e destrói o mito do indivíduo livre. (KRYNSKI, 1988, p. 219, tradução nossa). Nesse sentido, *Henrique IV* é apreendido como um proliferador de alegorias negativas: do individualismo, do amor, da sociedade, da sanidade e do sujeito em constante conflito com o Outro e consigo mesmo. Além do jogo sedutor entre máscara, revelação e a teatralização da vida, a separação entre indivíduo e sociedade por intermédio da (falsa) loucura é um dos pontos-chave de *Henrique IV*, juntamente com a tomada de consciência da impossibilidade do sujeito de ser ele mesmo. A opção pela máscara (ou pela loucura) é a estratégia escolhida por um indivíduo lúcido, não obstante incapaz de retornar à vida.

A ideia de que o louco é o conhecedor das maiores verdades, abordada por Foucault em *História da loucura na Idade Clássica*, encontra representatividade em *Henrique IV*, peça teatral que atenta para o fato de que a sanidade nada mais é do que uma das tantas formas possíveis de ver e interpretar o mundo. Todavia, é por intermédio da loucura que a visão do protagonista se amplia em função do descomprometimento com uma verdade exclusiva e por certa frieza ao analisar o mundo estando fora dele. Ao ingressar no mundo real em função do contato com pessoas que fizeram parte de seu passado, a loucura “fria” de Henrique IV se transforma em uma incontrolável insanidade viva, tão intensa a ponto de levá-lo a atentar contra a vida de Belcredi. Mas qual é a lógica deste ato, tendo em vista que Henrique IV estava curado? A lógica, segundo Pirandello, é que não há lógica nenhuma na vida, como ele mesmo afirma em uma entrevista reproduzida por Gaspare Giudice:

Lógica, não. O louco constrói sem lógica. Essa é forma e a forma está em contraste com a vida. A vida é informe e ilógica. Por isso eu creio que os loucos estejam mais próximos da vida. Não há nada fixo em nós. Nós temos, dentro de nós, todas as possibilidades. Tanto é verdade que, de nós, impensadamente ou improvisadamente, pode escapar o ladrão, o louco...¹²²

O louco, nesse sentido, está muito mais próximo da realidade do que o são. Cabe escolher, portanto, em quais loucuras acreditar, sabendo que elas serão sempre instáveis e provisórias, pois estamos vivos, como assevera Pirandello, e sem conclusão.

¹²²GIUDICE, Gaspare. **Luigi Pirandello**. Torino: Utet, 1963, p. 354, tradução nossa.

8 O HOMEM DESUMANIZADO

Para entender a influência de Luigi Pirandello na cultura ocidental do século XX, é aconselhável retomar conhecidas concepções interpretativas do conjunto de sua obra: uma relacionada à precisão e à profundidade com que o escritor abordou a crise do homem moderno; e outra que diz respeito às inovações estilísticas criadas por ele para retratar tal crise. Sua interpretação ou visão do mundo moderno, profundamente aguda e pessimista, fez dele um dos grandes escritores que, com especial clareza, traduziu em seus textos as vicissitudes que golpearam a cultura burguesa no século XIX. Pirandello compreendeu muito bem que o sentimento de estabilidade e de segurança gozado pelo mundo burguês havia desaparecido, sendo que as novas gerações seriam arrebatadas pela incerteza em relação à ordem social estabelecida, à vida, às relações e à própria identidade.

Usando outros termos, o escritor dramatizou a desordem produzida pela descoberta da pobreza dos ideais pequeno-burgueses, assim como a impossibilidade da manutenção da crença na velha visão unitária da realidade. Leone de Castris denomina “revolução copernicana do romance”¹²³ o método utilizado pelo siciliano para formalizar a impossibilidade do tempo objetivo e contínuo da ação, e também da dinâmica psicológica tradicional. Pirandello utilizou, em vez disso, espaços abstratos, temporalidades indeterminadas e personagens problemáticas, fisicamente deformadas e moralmente degeneradas.

Até mesmo em uma obra como *Os velhos e os moços*, publicada em 1913 e considerada, por alguns, um retrocesso em relação a *O falecido Mattia Pascal* por se tratar de um romance social e histórico,¹²⁴ a conclusão à qual se chega não difere totalmente da ideia do giro antropocêntrico ao contrário explorado por Pirandello. Segundo Giovanni Macchia (1992, p. 69-70), o conjunto de fatores sociais e políticos abordados em *Os velhos e os moços* leva a uma única constatação: a total insatisfação de uma juventude traída e uma amarga percepção da falência de uma série de sonhos coletivos e individuais. Dentre os sonhos coletivos estariam: 1) a

¹²³LEONE DE CASTRIS, Arcangelo. **Il decadentismo italiano: Svevo, Pirandello, D’Annunzio**. Roma: Laterza Editori, 1976, p. 155, tradução nossa.

¹²⁴*Os velhos e os moços* é um romance com ambientação siciliana onde é narrado o drama das gerações que vivenciaram o período do *Risorgimento*, marcado pelas lutas de classes, disputas pelo poder e um forte sentimento de frustração daqueles que acreditaram no crescimento unitário da Itália com base nos ideais de unificação.

crença no *Risorgimento*¹²⁵ como renovação do país; 2) a unificação da Itália como instrumento de desenvolvimento das regiões mais atrasadas financeira e socialmente, especialmente a Sicília e a Itália meridional; 3) o socialismo que poderia ter representado a vitória do movimento *risorgimentale*. Entre os sonhos individuais destruídos em *Os velhos e os moços* estão os dos velhos que não conseguiram avançar dos ideais à realidade, sendo responsabilizados pelos escândalos, pela corrupção e pelo governo incompetente; e dos moços sufocados em uma sociedade ainda cristalizada que não permitia ações transformadoras, tampouco a livre expressão da individualidade.

Dessa forma, mesmo em um romance realista, Pirandello infiltra aspectos subjetivos que ratificam, de certa forma, a noção de desestruturação e decomposição presente em seus textos, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo. Desde *O falecido Mattia Pascal* (1904), *Cadernos de Serafino Gubbio operador* (1915), até chegar a *Um, nenhum e cem mil* (1926), a ideia de “desumanização da arte”,¹²⁶ usando os termos de Ortega Y Gasset, foi ficando mais evidente em Pirandello. Por intermédio de *Mattia Pascal*, o escritor se posiciona acerca da impossibilidade do romance tradicional em tempos pós-copernicanos:

-Está bem: o senhor conde levantou-se cedo, às oito horas e meia em ponto... A senhora condessa pôs um vestido lilás, ricamente guarnecido de rendas no pescoço... Teresinha estava morrendo de fome... Lucrecia consumia-se de amor¹²⁷ ... Oh, meu Deus do céu! Que importância isso pode ter para mim? Estamos ou não estamos num invisível piãozinho, para o qual um fio de sol serve de chicote, num grãozinho de areia enlouquecido, que gira e continua a girar, sem saber por quê, sem chegar nunca à destinação? (PIRANDELLO, 1981, p. 15-16).

Especialmente nas últimas décadas do século XIX, o gênero romance sofreu transformações consideráveis. Ainda nas primeiras décadas dos anos 1800, o romance burguês de Balzac, por exemplo, traduzia a confiança do escritor no conhecimento da realidade, sendo que o autor mantinha uma relação de domínio sobre aquilo de que falava. Dessa forma, o protagonista por excelência era o próprio escritor, o qual entendia o mundo como uma estrutura lógica e representável. O romance, nessa linha, deveria exprimir algum ideal, um valor ou um significado, por

¹²⁵ Movimento compreendido entre os anos 1815 e 1870 que objetivava a unificação da Itália, dividida em pequenos estados submetidos a potências estrangeiras.

¹²⁶ Ortega Y Gasset denomina “desumanização da arte” o processo que, a partir das últimas décadas do século XIX, retirou o homem do centro gravitacional das narrativas. Desumanização, para o crítico espanhol, significa desrealização ou descomprometimento com o real.

¹²⁷ Grifos do autor.

intermédio de uma narrativa linear que partia de um determinado ponto em direção a outro, totalmente decodificável para o leitor. No início do século XIX, especialmente, os artistas faziam da obra de arte uma ficção de realidades humanas, perfeitamente compreensíveis para o grande público. Em outros termos, a arte agradava quando promovia a identificação do espectador com os amores, os ódios, as alegrias das personagens, as quais deveriam “representar” seres humanos. Todavia, essa serena relação entre escritor e romance começa a se transformar e a obra de arte se rebela contra a exigência mimética.

Ao tratarmos da “representação” em textos literários, uma das mais conhecidas e comentadas obras da cultura ocidental é *Mimesis*, do filólogo alemão Erich Auerbach. Nessa instigante coletânea de ensaios, o crítico propôs-se a investigar a questão da representação da realidade e do foco narrativo em obras emblemáticas da literatura ocidental, partindo de textos antigos da cultura greco-latina até autores da modernidade, como Stendhal, Balzac e Flaubert, sendo os dois primeiros considerados os fundadores do Realismo moderno, cujas bases estavam na aproximação da obra literária à realidade de cada contexto histórico específico. Nesse sentido, o ambiente exercia um poder impactante sobre o escritor e sua obra, como podemos verificar na reprodução das engrenagens sociais de Stendhal; nas aproximações entre pessoa e meio de Balzac; no realismo impessoal e objetivo de Flaubert. Os fundamentos do Realismo moderno, segundo Auerbach, estariam no “tratamento sério da realidade quotidiana, na ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação”¹²⁸. Dessa forma, a realidade desempenhava um papel fundamental nas narrativas que viam no homem seu modelo e inspiração.

Partindo da reconstrução histórica do conceito de representação formulada por Auerbach, interessa-nos, em sentido contrário, a desumanização, a antirrepresentação e a metaficção propostas por Luigi Pirandello, pois o romance de personagens, então cambaleante, pertence a um passado, uma época marcada pelo apogeu do indivíduo, o qual fora totalmente estilhaçado pela modernidade. Em outras palavras, o romance representava um universo estável que ruiu. Abaladas as certezas, o contar também se tornou suspeito e discutível. Como seria possível, em meio a esse contexto, confiar em personagens que intentavam representar uma

¹²⁸ AUERBACH, E. *Mimesis*. Tradução de Suzi Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 440.

realidade que já não existia mais, ou uma coerência de pensamento obnubilada pela maquinaria e os apitos das fábricas modernas? Como seria possível imputar à personagem a responsabilidade de representar o mundo real, agora duvidoso? De acordo com essa perspectiva, somente a personagem que se assume como tal seria digna de credibilidade.

Com o advento da modernidade, o descrédito em relação à integridade do ser humano espalhou-se também para a personagem, anteriormente envolvida por uma aura de completude e coerência inabalável. Nathalie Sarraute é bastante precisa ao afirmar que

Ele [o personagem do romance] estava muito ricamente guarnecido, repleto de bens de todo tipo [...]; nada lhe faltava [...]. Pouco a pouco perdeu tudo: seus ancestrais; sua casa cuidadosamente construída, [...]; suas roupas; seu corpo; seu rosto; e, sobretudo, o bem mais precioso de todos, a personalidade [...]. Muitas vezes, perdeu até seu nome.¹²⁹

Em outros termos, o homem representado nos romances tornou-se um ser suspeito, controverso, patético e, no caso de Pirandello, risível. Ao renunciar à representação da realidade, o escritor siciliano adaptou a mimesis aos novos tempos, conferindo às personagens, especialmente as teatrais, um caráter próprio: o de personagens exclusivamente, seres ficcionais sem qualquer vínculo com algum modelo humano. Esse giro antropocêntrico ao contrário proposto por Pirandello em muito se aproxima da ideia de desumanização da arte defendida por Ortega Y Gasset. Para o filósofo espanhol, desumanização significa “desrealização”, ou seja, a criação de novos mundos, a deformação do real, ao invés da pretensão de reproduzir a realidade, mesmo que, para isso, seja necessário enfrentar a incredulidade e até mesmo a ira do povo, a massa, que, para Ortega Y Gasset,

Durante século e meio [...] pretendeu ser toda a sociedade. A música de Strawinsky ou o drama de Pirandello têm a eficácia sociológica de obrigá-lo a reconhecer-se como o que ele é, “apenas povo”, mero ingrediente, entre outros da estrutura social, inerte matéria do processo histórico, fator secundário do cosmos espiritual.¹³⁰

Ao referir-se à ira da “massa” frente a essa nova arte, por ele denominada desumanizada, Ortega Y Gasset alude ao desconforto daqueles que, durante séculos, procuravam (e encontravam) nos romances figuras e paixões humanas,

¹²⁹ SARRAUTE, N. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1956, p. 71-72, tradução nossa.

¹³⁰ ORTEGA Y GASSET, J. *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2008, p. 23.

similitudes reconfortantes que ocorriam em função do contato com um mundo inteiramente conhecido. Em sentido contrário, “o homem comum se sente aterrado, humilhado perante uma arte que não compreende. E a causa é a de ser essa arte uma arte artística. Ela é feita sem a preocupação de se estar agradando”. (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 11). Ratificando esse conceito, Pirandello acredita que

a vida ou se vive ou se escreve e que, quando se vive, dificilmente ao mesmo tempo, isto é, em meio à ação e à paixão, podemos colocar-nos naquelas condições que são próprias da arte: afastar-nos do momento, superá-lo e dar-lhe um sentido universal e um valor eterno [...] Tudo, certo, pode ser material da arte e o artista reflete, [...], em sua obra, a vida de seu tempo, na medida em que ele mesmo é um produto da civilização e da vida moral de seu próprio tempo. Fazê-lo, porém, de propósito, [...] mesmo para as finalidades mais nobres, mas estranhas à arte, será fazer política, e não arte.¹³¹

Adotando uma postura contrária à narrativa verista, Pirandello afronta e frustra aqueles que buscavam, na literatura e na dramaturgia, a representação superficial de dramas humanos ou certa ingênua idealização do real, tendo em mente que alegrar-se ou entristecer-se com a sorte das personagens não corresponde ao verdadeiro prazer estético. Ortega Y Gasset resume perfeitamente a questão: “o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real.”(ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 27). Aliás, sequer temos certeza sobre o que é o real, retomando as indagações de Pirandello. Será real o homem, esse ser dividido em múltiplas imagens que se transformam o tempo todo? Vitangelo Moscarda responde: “Por acaso há uma única realidade, igual para todos? Mas se vimos que não há nem mesmo uma para cada um de nós, ela muda continuamente! E então?” (PIRANDELLO, 2010, p. 92). Nessa linha, enaltecer os aspectos humanos nas personagens (nos moldes naturalistas ou realistas)¹³² perdeu o sentido.

Na arte dos 1900 havia sempre um núcleo de realidade vivida que seria a substância do corpo estético. Sobre ele agia o artista, o qual se limitava a

¹³¹PIRANDELLO, L. **Discorso al convegno “Volta” sul teatro drammatico**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello_teatro%20drammatico.htm. Acesso em: 29 set. 2017. “[...] la vita o si vive o si scrive e che, quando la si vive, difficilmente nello stesso tempo, cioè in mezzo all'azione e alla passione, ci si può mettere in quelle condizioni che sono proprie dell'arte: partirsi dal momento, superarlo per contemplarlo e dargli senso universale e valore eterno. [...] Tutto, certo, può essere materia d'arte, e l'artista riflette, [...], nella sua opera, la vita del suo tempo, in quanto è lui stesso un prodotto della civiltà e della vita morale del suo tempo stesso. Farlo però di proposito, [...], anche per fini nobilissimi ma estranei all'arte, sarà far politica e non arte. “

¹³² Ao referir-nos aos “modelos” veristas ou naturalistas estamos aludindo àquele grupo de personagens centrados, previsíveis e coerentes dentro da proposta de seus autores e das exigências dos enredos.

envernizar, organizar os fatos, polir esse núcleo humano. No entanto, os defensores da arte nova, de acordo com Ortega Y Gasset, acreditam que reproduzir o real é plagiar a realidade, não sendo necessário possuir um grande talento para realizar tal tarefa. Em contrapartida, a arte nascida no final dos 1800 e início dos 1900 ultrapassou as barreiras da representação, propôs-se a deformar a realidade, romper com seu aspecto humano, confrontar o espectador, intimidá-lo e desafiá-lo. Tal tarefa, aparentemente fácil, é de uma complexidade gigantesca, pois a realidade espreita constantemente o artista para impedir sua evasão. Para “desumanizar”, portanto, é necessário burlar as hierarquias e as convenções.

Segundo Wladimir Krysinski, a evolução da arte moderna é demarcada por uma implacável condenação à morte dos sistemas de sentidos que, na arte tradicional ou antiga, se constituíam como suporte de uma mimesis ou representação que jamais ousava refletir sobre seus meios. Contudo, as relações entre autores, obras e sistemas foi abalada, tornando-se um dos grandes problemas da modernidade, pois na medida em que a temática era repetitiva e formalizável, o sistema acabou por se tornar autossuficiente, sem interesse em alguma pesquisa formal ou temática. Todavia, no momento em que o artista se dá conta de que o sistema, antes fechado e coeso, se transforma, torna-se necessário refletir sobre a arte e, sobretudo, sua compreensão interna. O discurso metalinguístico, portanto, se relaciona ao fato de a produção artística ser vista como um sistema entre outros sistemas, todos incompletos. A consciência dessa imperfeição e a busca de novos procedimentos, segundo Umberto Eco, não devem ser entendidos como a morte daquela arte antiga, mas sinalizar uma modificação de sistemas e códigos.

Em *A definição da arte*, o escritor português assinala que uma das características da arte contemporânea (o ensaio é de 1968) é a autorreferencialidade:

a obra é proposta como tentativa de formular uma poética, problema de poética, muitas vezes tratado de poética sob a forma de obra. A poesia da poesia, a poesia sobre fazer poesia, a poesia ao quadrado são exemplos desta atitude; Mallarmé fez poesia para discutir a possibilidade da poesia e as possibilidades de uma poesia da poesia; o *Finnegans Wake*, como se disse, não é mais do que a sua própria poética; um quadro cubista é um discurso sobre as possibilidades de um novo espaço pictórico, uma obra de Oldenburg é um discurso sobre a estupidez de fazer arte em sentido tradicional, uma escolha entre o mundo do fazer artístico e o do agir ético, do protesto e da mensagem (aceitável) de salvação.¹³³

¹³³ ECO, U. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1995, p. 146.

Acerca do teor autoexplicativo que a obra de arte adquiriu, Eco se questiona sobre a possibilidade de isso representar o esgotamento de tudo que se possa dizer sobre a criação artística. O sucesso da arte não ficaria restrito, dessa forma, à sua capacidade de explicar satisfatoriamente a si mesma? Para o homem moderno, a fruição não basta, é preciso entender para apreciar. Isso não aproxima a arte das ciências? Eco responde afirmando que fruir uma obra é reagir não somente por intermédio de um acordo intelectual, mas é, “apesar dele”, alcançar o efeito estético individualizado, posicionado, mutável, pois a apreciação crítica não inviabiliza que a arte realize seu pleno valor estético. Os conceitos de fragmentação, desumanização e explicitação do modelo estrutural, sintomas da ruptura mimética efetuada no final do século XIX e início do XX, não se restringiram à literatura, mas também foram aplicados à pintura, à música e ao teatro modernos.

Voltando à questão da desumanização em Pirandello, mais especificamente em *O falecido Mattia Pascal* (1904), *Cadernos de Serafino Gubbio operador* (1914-1915) e *Um, nenhum e cem mil* (1926), é possível observar, em linha crescente, a gradativa despersonalização da personagem, compreendida, nesse caso, como a perda de alguns dos aspectos que caracterizavam o homem liberal: Mattia Pascal perde a identidade, Serafino Gubbio perde a autonomia e, por último, Vitangelo Moscarda perde o juízo. Esse processo gradativo de mutação antropológica percebido nas personagens de nosso autor culminará nas peças metateatrais, sendo *Seis personagens à procura de um autor* o melhor exemplo. Nessa obra as personagens, enquanto ideias ou criações mentais, dissociadas de um modelo humano, são “mais vivas que aqueles que respiram e vestem roupas”, mais reais do que a realidade do mundo. É dessa forma que as personagens pirandellianas reivindicam seus papéis enquanto seres compactos e estruturados, diferentes do ser humano que vive à mercê das circunstâncias, dos olhares e dos espelhamentos. Ver o mundo é um ato individualizado e idealizar o real ou o homem tornou-se uma grande ingenuidade.

Pirandello é um autor que traduz em “pontos de vista” o significado dessa existência alienada. A desumanização em Pirandello, portanto, pode ser vista sob dois aspectos: a valorização da personagem enquanto esquema mental independente; e a degradação progressiva do homem enquanto sujeito. De acordo

com Ortega Y Gasset, Pirandello foi um dos grandes artistas do final do século XIX que conseguiram ultrapassar as barreiras da representação e criar algo novo. Para tanto, o siciliano renegou o mundo exterior, aquele conhecido pelo povo inculto, submergindo no mundo obscuro da arte, exclusivamente.

Não obstante a rusticidade e a grosseria contínua de sua matéria, foi a obra de Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor*, talvez a única nestes últimos tempos que provoca a meditação do aficionado na estética do drama. É ela um claro exemplo dessa inversão do tema artístico que procuro descrever. O teatro tradicional nos propõe que em suas personagens vejamos pessoas e nos espaventos daquelas a expressão de um drama “humano”. Aqui [em Pirandello], pelo contrário, se consegue interessar-nos por umas personagens como tais personagens; ou seja, como ideias ou puros esquemas. Caberia afirmar que esse é o primeiro “drama de ideias”, rigorosamente falando, que se compôs. Os que antes se chamavam assim não eram tais dramas de ideias, mas sim dramas entre pseudopessoas que simbolizam ideias. (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 65-66).

Para o crítico espanhol, o propósito da desumanização está claríssimo nas seis personagens, fantasmas subjetivos que passeiam na mente de um autor. Nesse sentido, a proposta de Pirandello vai de encontro às expectativas do leitor corriqueiro, constantemente ironizado ou simplesmente excluído de sua prática discursiva. A dificuldade da massa em entender a perspectiva invertida sugerida por Pirandello a irrita profundamente, pois não está habituada a “comprazer-se pela deliciosa fraude da arte, tanto mais saborosa quanto melhor manifeste a sua textura fraudulenta.” (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 66). Para Pirandello, é o drama da personagem enquanto “ideia” o princípio da produção artística, sendo que personagens como O Pai e os doutores Fileno e Leandro Scoto negam a condição privilegiada do homem como centro gravitacional das narrativas, conferindo o protagonismo à personagem “desumanizada”. *Seis personagens à procura de um autor* é a peça que melhor esclarece a questão.

Ao pensarmos na perspectiva invertida proposta por Pirandello, ou o giro antropocêntrico ao contrário, arriscamos traçar uma linha ascendente que inicia em *O falecido Mattia Pascal*, passa por *Cadernos de Serafino Gubbio operador*, até culminar em *Um, nenhum e cem mil*, se considerarmos somente os romances. No primeiro caso, Mattia Pascal renuncia à possibilidade de deliberar sobre a própria vida duas vezes: a primeira, aceitando ser o acomodado bibliotecário frustrado, marido de Romilda a quem não amava e genro da odiosa viúva Pescatore; a segunda, matando Adriano Meis, sua chance de recomeçar. Como ele mesmo

afirma, morreu duas vezes. Todavia, se observarmos alguns fatos importantes na trajetória dessa personagem, veremos que ainda há alguns resquícios de homem liberal em Mattia, mesmo que não ele não consiga concretizar seus planos. Nossa hipótese se baseia nos fatos: ele tem um filho, mesmo que não o reconheça; quer escrever um livro para contar a sua história, mesmo que não o conclua; toma a atitude de deixar para trás a vida medíocre que vivia, mesmo que de forma irresoluta. Nesse sentido, algo do falecido Mattia Pascal ficará para a posteridade, seja um descendente, sejam as páginas de um livro. Serafino Gubbio, ao contrário, é um solitário, um sujeito que viveu exclusivamente para observar a vida dos outros através da lente de sua máquina. No final, nem voz ele tinha mais. Mas ainda possuía um ofício, era Serafino Gubbio operador, mesmo que não operasse coisa alguma.

Vitangelo Moscarda não possuía mais nada. Nem o dinheiro; nem a esposa, que amava mais as moedas do que o marido; nem casa, nem roupas, nem mesmo um nome. Nesse sentido, Mattia Pascal, Serafino Gubbio e Vitangelo Moscarda são personagens que foram engolidas pelos dispositivos da vida, desumanizadas e vilipendiadas pelo destino, pelas máquinas e pela loucura moderna. A “desumanização”, no caso dessas personagens, tem um sentido subjetivo e antropológico, relacionado à desconstrução do homem como sujeito.

É possível afirmarmos que o mergulho na cena efetuado por Pirandello logo após a publicação de *Um, nenhum e cem mil* represente a ruptura definitiva com uma narrativa desgastada (dentro da perspectiva pirandelliana) que não dá conta de satisfazer o desejo do autor de negar a referencialidade de maneira absoluta. Mesmo que o romance ainda ronde o imaginário de Pirandello, serão as personagens autorreflexivas, carregadas de significação enquanto esquemas mentais, as responsáveis pela concretização do desejo antimimético de nosso autor.

O termo “autorreflexão”, em Pirandello, pode ser analisado sob duas perspectivas: as personagens romanescas (Vitangelo Moscarda e Mattia Pascal) ou teatrais (o Pai) que refletem sobre si mesmas; e a obra que reflete sobre seus próprios procedimentos (a trilogia do teatro no teatro, por exemplo). *Seis personagens à procura de um autor*, a mais conhecida peça metateatral de Pirandello, não só desenvolve os temas fundamentais da estética pirandelliana mas, desmontando para o público o processo de criação, é talvez a obra mais fascinante e um dos documentos fundamentais sobre a experiência criadora da história

literária.¹³⁴O confronto entre autor, diretor, atores e personagens confere à obra um lugar de destaque no conjunto de obras metaficcionais elaboradas por Pirandello.

No início da peça, nosso autor descreve com clareza como deverão surgir as seis personagens que dão o título à obra: reais, imutáveis e artisticamente construídas. Essas são algumas das características das personagens de Pirandello e que constituem uma importante diferença em relação aos atores, volúveis e até caricatos. Sobre o teatro de Pirandello, a professora Martha Ribeiro realizou, em seu doutoramento na Itália, um vasto e vigoroso estudo. Em *O confronto entre ator e personagem*,¹³⁵a pesquisadora esclarece que, no período anterior ao Naturalismo, o drama estava carregado de figuras mitológicas, imaginárias, de personagens “tipo” ou indivíduos exagerados. Zola inverteu essa regra, colocando na cena ou nas narrativas pessoas reais que copiavam as características do sujeito burguês. A presença do ator coincidia com a da personagem, sendo que o primeiro se apropriava da segunda. Em relação a Pirandello:

sua perspectiva com relação à interpretação é afim ao modelo naturalista. Mas com duas fundamentais diferenças: uma nova ideia de personalidade humana, elaborada no ensaio *L'umorismo*, de 1908, e que reflete a crise dos valores do mundo moderno, dando ao personagem dramático uma constituição interna incongruente e desconexa. Como segunda diferença fundamental, a não aceitação da relação personagem e ator como uma relação entre iguais, mas entre um ser superior, perfeito, e um ser humano que está sujeito a todas as dificuldades do mundo material. O personagem dramático não pertence assim à realidade cotidiana, mas ao mundo superior da arte. Quem interpreta não deve mais se transformar em uma figura idêntica à pessoa humana, deve dar lugar a um ser diferente, estranho, que vive em outra esfera de realidade. Não é só o físico do ator que se diferencia do personagem, sua natureza é que é feita de outra matéria e que por isso arrisca de ocultar o caráter profundo e essencial, a qualidade inquietante da criatura fantástica. (RIBEIRO, 2010, p. 103-104).

No caso de Pirandello, sua dramaturgia assinala a possessão do ator pela personagem, invertendo, dessa forma, os papéis. O corpo do ator se transforma em um fantasma, um ser que não pertence nem ao mundo real, nem ao mundo da ilusão, ratificando a superioridade da personagem em relação ao ator que a representa. Essa postura negativa em relação ao intérprete é uma constante em Pirandello, basta retomarmos a descrição dos atores de *Seis personagens à procura*

¹³⁴ MAGALDI, S. **O cenário no avesso. Gide e Pirandello**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 74.

¹³⁵ RIBEIRO, M. **O confronto entre ator e personagem em Pirandello**. Revista Grafhos, João Pessoa, v.12, n. 1, p. 103- 117, jun., 2010. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9857>. Acesso em: 22 out. 2017.

de um autor: fúteis, bufões, desequilibrados. Em *Illustratori, attori e traduttori*,¹³⁶ de 1907, Pirandello aborda a contraditória relação entre o mundo imaginado pelo autor e a cena. Uma coisa é o drama, obra de arte já expressa e viva em sua ideologia essencial e característica; outra coisa é a representação, a tradução desse drama, uma cópia mais ou menos semelhante que vive em uma realidade material e, por isso mesmo, fictícia e ilusória.

A assertiva de Pirandello contém uma paradoxal constatação: a realidade da cena, por ser uma imitação do texto escrito, é, portanto, mais fictícia do que ele. Segundo Ribeiro, o dramaturgo siciliano “não reconhece na representação cênica uma forma de arte; ela seria nada mais do que uma cópia degradada, uma simples ‘tradução cênica’, mera necessidade prática e material da obra escrita e idealizada”.¹³⁷ O ator, nessa linha, se configura como um desagradável, mas ao mesmo tempo necessário elemento de mediação entre a personagem e o público, sendo que ele, o ator, jamais poderá sentir a personagem como o faz o seu criador, será sempre uma ideia aproximada.

O ator dirá as mesmas palavras, afirma Pirandello,¹³⁸ mas elas não serão mais as do poeta, pois o intérprete as recriará, dando a elas a sua expressão, o seu corpo, os seus gestos. A obra literária é aquela escrita pelo poeta, enquanto aquilo que se vê no palco é mera tradução cênica, sempre inferior, umas mais, outras menos, dependendo da qualidade artística do ator. Este, jamais alcançará a realidade da personagem, sendo que o palco será sempre, para ele, um ambiente artificial e fictício. Ao contrário da personagem, que nasce e vive em uma realidade superior, ideal, verdadeiramente artística.

Em um ensaio intitulado *Teatro e Letteratura*, Pirandello aborda a distinção entre ambos os termos, polemizada por alguns dramaturgos de sua época. A questão inicial levantada nesse ensaio é o desdém dos “senhores dramaturgos” pela literatura e sua assertiva de que “teatro é teatro e literatura é literatura”. Segundo esses autores, os quais Pirandello não nomeia, no teatro, diferentemente da literatura, a linguagem deve ser acessível, conter marcas da oralidade, sem o rebuscamento da linguagem literária, às vezes de difícil entendimento para o público

¹³⁶PIRANDELLO, L. **Illustratori, attori e traduttori.** Disponível em:http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello_arte_scienza.htm. Acesso em: 10 set. 2015.

¹³⁷RIBEIRO, 2010, p. 104.

¹³⁸PIRANDELLO, L. **Scritti sul Teatro.** Disponível em:http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_scritti_teatro.htm#01. Acesso em: 29 set. 2015.

inculto. Ao dar a entender que o mercado do teatro é mais vantajoso financeiramente do que o literário, Pirandello afirma não restarem dúvidas de que isso, assim configurado como um negócio, não é de fato literatura.

Os senhores dramaturgos, profissionais do teatro, escrevem mal, não somente porque não sabem ou não se preocupam em escrever bem, mas porque acreditam conscientemente que escrever bem no teatro seja para literatos, e que é necessário, ao contrário, escrever daquele modo falado como eles o fazem, que não sabem de literatura, porque os personagens de seus dramas e de suas comédias – digam – não sendo literatos, não podem falar, em cena, como tais, bem; devem falar como se fala, sem literatura. [...] A verdade é que os senhores autores dramáticos, profissionais do teatro, permaneceram todos presos àquela beata poética do naturalismo, que confunde o fato físico, o fato psíquico e o fato estético de tão graciosa maneira, que ao fato estético deram (ao menos teoricamente, porque em prática não era possível) aquele caráter de necessidade mecânica e aquela imutabilidade que são próprias do fato físico. (Tradução nossa)¹³⁹

É preciso ter em mente, continua Pirandello, que a arte não é reprodução ou imitação, mas criação. Escrever “como se fala”, o que caracterizaria a linguagem do teatro segundo os “senhores dramaturgos”, é, para Pirandello, mais uma das tantas tentativas de imitação do real que tanto a literatura quanto o teatro naturalistasempreendiam. Tarefa impossível e desnecessária, já que não existe uma única realidade ou linguagem para reproduzir, com caracteres próprios, especialmente na Itália, local onde o número de dialetos é bastante expressivo. A vida é um fluxo contínuo e sujeito a variáveis, sendo que cada um cria sua própria concepção de realidade e a representa por intermédio de distintos processos linguísticos. No entanto a arte, quando é verdadeira, cria livremente uma realidade que possui, em si mesma, as suas necessidades, as suas leis, os seus fins, fatores que não são determinados de forma centrípeta, ou seja, em função de elementos externos. Não há, portanto, outro fim que não seja ela mesma.

¹³⁹Pirandello, L. **Scritti sul Teatro**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_scritti_teatro.htm#01. Acesso em: 22 out. 2017. “I signori autori drammatici, professionisti del teatro, scrivono male, non solo perché non sanno o non si sono mai curati di scriver bene, ma perché credono in coscienza che lo scriver bene a teatro sia da letterati, e che bisogni invece scrivere in quel certo modo parlato come scrivon loro, che non sappia di letteratura, perché i personaggi dei loro drammi e delle loro commedie - dicono - non essendo letterati, non possono parlare sulla scena come tali, bene; debbono parlar come si parla, senza letteratura. [...] La verità è che i signori autori drammatici, professionisti del teatro, son tutti rimasti fermi a quella beata poética del naturalismo, che confuse il fatto fisico, il fatto psichico e il fatto estetico in tale graziosa maniera, che al fatto estetico venne a dare (almeno teoreticamente, poichè in pratica non era possibile) quel carattere di necessità meccanica e quella fissità che sono proprie del fatto fisico. “

Ao finalizar o ensaio, Pirandello se dirige àqueles que escrevem não pelo texto em si, mas tendo em mente a tradução e a representação desse texto, como simples matéria para os atores: “Para nós, o teatro quer ser outra coisa”, resume o siciliano. Perguntamo-nos, então, tendo em vista a visão pessimista e negativa de Pirandello em relação à representação cênica e tudo que a envolve: por que e como ele driblou toda essa problemática? A resposta está na autorreflexividade, na desumanização da personagem e na peça metaficcional. Ao aceitar o teatro como uma arte “degradada”, o dramaturgo a transforma em um escárnio de si mesma, como assinala Ribeiro (2010, p. 107), promovendo sua própria destruição.

No prefácio de *40 novelas de Luigi Pirandello*, Maurício Santana Dias afirma que a questão central de Pirandello é:

como representar uma experiência subjetiva – do autor, do leitor, de qualquer um – em um mundo que parece esvaziar-se aceleradamente de sua concretude objetiva? Ou, em outros termos, como fazer a literatura expressar a relação entre esse sujeito, cada vez mais isolado e transformado em mônada, e aquilo que supostamente seria exterior a ele, mas que já não lhe garante nenhuma certeza?¹⁴⁰

De acordo com Dias, Pirandello foi um dos primeiros escritores italianos a perceber e elaborar sistematicamente em sua obra a mutação antropológica que se processava no início do século XX. O reflexo de tal percepção fora a transição do Realismo, ou Verismo italiano, para uma literatura psicológica, passando por todas as formas tradicionais: o romance, a narrativa curta, o teatro, a literatura fantástica e a poesia, num processo contínuo de erosão desses modelos que culminou em *Um, nenhum e cem mil* e *Seis personagens à procura de um autor*, sua mais conhecida e também mais subversiva peça metateatral.

Ao observarmos a trajetória de desumanização das criações pirandellianas, é possível constatar o surgimento de uma personagem metateatral e autorreflexiva que, em vez de viver, deseja ver-se vivendo; em vez de representar, deseja autonomia. São criaturas que tentam se desvencilhar de suas histórias originais e migrar para outros enredos, numa dolorosa tentativa de libertação. Entretanto, é dessa forma que se configura o paradoxo da personagem: distanciada do papel a ela concedido pelo autor, ao tentar viver uma experiência independente do roteiro, a personagem deixa de possuir uma existência válida e cai no terrível

¹⁴⁰ PIRANDELLO, L. **40 novelas de Luigi Pirandello**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 8.

anonimato, como podemos comprovar em *Seis personagens à procura de um autor*, peça em que os seres fictícios anseiam desesperadamente representar seus papéis. Conforme Ribeiro,

Ao se dar conta da necessária representação, da necessária escolha por uma máscara social, a personagem retorna à vida (à representação) e teatralizando-se, representando um papel, ela se fixa em uma forma e sacrifica a própria liberdade. (RIBEIRO, 2008, p. 8).

Pirandello sabe, como aponta Mauricio Santana Dias (2008), que a vida como ela é, é irrepresentável. Mas é preciso encená-la de algum modo, mesmo que a arte já não dê conta de nenhuma totalidade. Em função disso, desfilam, na poética de Pirandello, seres fictícios considerados inverossímeis do ponto de vista realista ou naturalista que rompem com a normalidade e que assumem a ficção como verdade, tornando-a mais real do que a dissimulação do mundo, a qual todos somos submetidos coercitivamente.

Ao condenar a representação do mundo real à falência, Pirandello confere às personagens descomprometidas com a realidade a possibilidade de intervirem diretamente no processo de criação. Em outros termos, a personagem determina seu próprio drama, contrariando o Realismo e o Naturalismo, os quais realizavam sobre a cena (no caso do teatro) e sobre a narrativa (no caso da literatura) um meticuloso estudo histórico e social, sendo as personagens determinadas pelas necessidades do enredo. Em Luigi Pirandello, a peça ou o romance passa a ser o único universo dessas personagens, independentemente da realidade objetivado mundo, da expectativa do leitor ou da exigência narrativa. Adquirindo autonomia, podem migrar de um texto para outro, de um tempo para outro, de um espaço a outro.

Vejam como se caracterizam a mobilidade e a autonomia das personagens de Pirandello tomando como exemplo, inicialmente, Doutor Fileno, protagonista de *A tragédia de um personagem* (1910), novela/embrião de *Seis personagens à procura de um autor*. Essa curta narrativa pode ser lida como uma metanovela em que são colocados em pauta importantes elementos do processo criativo por intermédio de considerações bastante críticas por parte de Pirandello. Dentre esses componentes estão o surgimento da personagem na mente do autor, as influências, a trivialidade dos enredos e a postura dos autores.

A tragédia de um personagem inicia com a descrição, por parte do narrador/protagonista, do método empregado por ele para criar novas histórias: “Tenho o velho hábito de, nas manhãs de domingo, conceder audiência aos personagens das minhas futuras novelas. [...] Mas quase sempre me vejo em má companhia.” (PIRANDELLO, 2008, p. 353). O descontentamento do narrador, um escritor de narrativas, ocorre em função dos tipos que o procuram: “as pessoas mais infelizes do mundo, acometidas por estranhos males, envolvidas em casos complicadíssimos, com as quais é uma tristeza tratar.” (PIRANDELLO, 2008, p. 353). Interessante, nessa passagem, é a forma irônica como o narrador separa criador e criaturas, elementos indissolúveis se tivermos em mente que a personagem, quando original, é produto da imaginação de seu autor. A escolha dentre essas criaturas é algo fundamental, pois elas são elementos determinantes para definir os rumos da novela: a personagem escolhida será inteligente? Como reagirá diante das adversidades? Certo da importância dessa escolha, o protagonista/narrador dá às personagens a oportunidade de falarem sobre si mesmas: “Quero penetrar suas almas até o fundo, numa perseguição longa e sutil.” (PIRANDELLO, 2008, p. 353). Nessa espécie de interrogatório, algumas se retraem, outras se enfurecem com o autor que, para elas, parece deleitar-se em desbancá-las da seriedade com que se apresentam.

A tragédia de um personagem também pode ser entendida como uma metanovela de embate em que personagens e autores medem forças, sendo que Doutor Fileno, uma das criaturas que se apresenta ao autor/narrador, é um exemplo perfeito. Por intermédio dessa interessantíssima personagem, Pirandello zomba abertamente do processo criativo. Fileno é o protagonista de um longo romance que fora apresentado ao narrador e que esperava ser lido há mais de um mês. A leitura finalmente ocorreu em uma madrugada anterior a uma de suas audiências, sendo que o personagem Fileno, “único vivo entre várias sombras vãs”, (PIRANDELLO, 2008, p. 355), o havia intrigado profundamente. Esse pobre homem havia inventado o remédio mais eficaz para todos os tipos de doenças: a leitura de livros de história. Mas não poderiam ser os tradicionais, aqueles que só repetem fatos do passado. Ao contrário, a recomendação era ler livros em que o presente estivesse documentado de forma a parecer distante no tempo. O método de Fileno, denominado “Filosofia da distância”, funcionaria como uma luneta invertida que não seria utilizada para vasculhar o futuro, onde sabia que não encontraria nada; tampouco rever o passado,

sem possibilidade de retorno, mas mirar o presente de modo que todas as coisas parecessem pequenas e longínquas. Em uma interessante passagem, o narrador declara sua posição acerca da incongruência e do relativismo das grandes narrativas que, durante séculos, nortearam o pensamento e influenciaram nas decisões de toda a humanidade:

No entanto, o doutor Fileno nem sequer sonhava em tirar do passado ensinamentos para o presente. Sabia que isso seria tempo perdido, coisa de tolos, porque a história é a composição ideal de elementos reunidos segundo a natureza, as antipatias, simpatias, aspirações e opiniões dos historiadores, e que, portanto, não é possível pretender que essa composição ideal preste serviços à vida que se move com todos os seus elementos ainda desarticulados e dispersos. Tampouco ele queria extrair do presente regras ou previsões para o futuro; ao contrário, fazia exatamente o oposto: situava-se idealmente no futuro para olhar o presente.” (PIRANDELLO, 2008, p. 355).

Está claro, no excerto, a disposição (sempre relativista) de Pirandello em não confiar nos relatos históricos que, segundo ele, são ficcionalizados de acordo com a perspectiva de quem os escreve. Intrigado com o potencial da personagem Fileno, o narrador reflete:

Durante a leitura do romance, pareceu-me óbvio que o autor, todo concentrado em amarrar artificialmente uma trama das mais banais, não soubera assumir toda consciência desse personagem, o qual, contendo em si, isoladamente, o germe de uma criação autêntica, conseguira a certa altura tomar o autor pela mão e destacar-se por um longo trecho, com vigoroso relevo, dos comuníssimos casos ali narrados e representados; depois, de repente, perdida a forma e a altura, deixa-se dobrar e adaptar às exigências de uma solução falsa e simplória. [...] Que pena! Nele havia material suficiente para criar uma obra-prima! [...] E grande pena e despeito se apoderaram de mim, por aquela vida desgraçadamente malograda. (PIRANDELLO, 2008, p. 356).

Há, no discurso do narrador, uma zombeteira crítica ao modelo narrativo realista, caracterizado pela narração de casos comuns e verossímeis, pela exigência de um desfecho e pela movimentação das personagens de acordo com a necessidade do enredo. Tais procedimentos impediram a evolução da personagem, fato sobre o qual Doutor Fileno tinha plena consciência. Além disso, a figura do escritor, antes soberana, é discutida em *A tragédia de um personagem*. Fileno se revolta contra esse escritor medíocre que, preocupado com o desenlace de um enredo trivial e superficial, não soube aproveitar sua potencialidade:

Mas veja só... Fileno... [o autor] deu-me o nome de Fileno... O senhor acha seriamente que posso me chamar Fileno? Imbecil, imbecil! Nem o nome soube me dar! Eu, Fileno! De resto, logo eu, o autor da Filosofia da

distância, justo eu deveria acabar daquele modo indigno, só para desatar aquele estúpido imbróglcio de casos! Logo eu deveria esposá-la em segundas núpcias, aquela vaca da Graziella, e não o notário Negroni! Mas me faça o favor! Isso é um crime, caro senhor, um crime que deveria ser pago com lágrimas de sangue! Mas agora o que vai acontecer? Nada! [...] Talvez algum resenhista reclame: “Pobre doutor Fileno, que pena! Este, sim, era um bom personagem”! E tudo ficará assim. Condenado à morte, eu, o autor da Filosofia da distância. [...] Oh, não me faça pensar muito! Vamos, mãos à obra, meu caro senhor! Resgate-me logo, depressa! Faça-me viver o senhor, que compreendeu tão bem a vida que há em mim! (PIRANDELLO, 2008, p. 358).

Doutor Fileno se insubordina contra o escritor que o criara pelo fato de este não ter reconhecido, nele, matéria para uma grande história, uma grande obra capaz de imortalizá-lo, e clama por uma existência digna, dadas as suas potencialidades. Fileno, essa ambiciosa criatura que interpela, corajosamente, o escritor para pedir que este lhe escreva outra história, diferente da primeira, acredita na imortalidade de uma boa personagem:

Quem nasce personagem, quem tem a ventura de nascer personagem vivo, pode até mesmo esnobar a morte. Não morre mais! Morrerá o homem, o escritor, instrumento natural da criação; a criatura não morre mais! E, para viver eternamente, não necessita de dons extraordinários ou de feitos prodigiosos. Diga-me quem era Sancho Pança! Diga-me quem era D. Abbondio! Entretanto eles vivem para sempre porque, germes vivos, tiveram a sorte de encontrar uma matriz fecunda, uma fantasia que os soube criar e nutrir para a eternidade. (PIRANDELLO, 2008, p. 357).

Há, em outra passagem da novela, uma sutil referência à integridade e à honestidade do autor. Diante da proposta lançada por Fileno para que escrevesse outra história, nosso narrador não pareceu disposto a apropriar-se de uma personagem que não havia brotado da sua imaginação, mas na de outro escritor. A relutância do narrador não agradou a Fileno. Vejamos o diálogo que se seguiu entre os dois:

- O senhor tem escrúpulos? - perguntou-me transtornado. – Escrúpulos? Mas é legítimo, é perfeitamente legítimo! O senhor tem o direito sacrossanto de se apossar de mim e me dar a vida que aquele imbecil não soube me dar. É um direito seu e meu, entende?
- Talvez seja um direito seu, meu caro doutor – respondi -, e até legítimo, como o senhor defende, mas não faço essas coisas. [...]. Tente com outro. (PIRANDELLO, 2008, p. 358).

Para finalizar, o narrador retira a responsabilidade pelo fracasso de Fileno somente do autor que não o havia imortalizado, sugerindo que ele usasse a própria invenção consigo mesmo, com o intuito de descobrir se ele fora suficientemente capaz de tirar proveito de sua teoria: ver-se no presente. Para finalizar, o narrador

pede que Fileno o deixe com as suas pobres personagens, as quais devem ser ruins, certamente, mas pelo menos não serão assim tão ambiciosas quanto ele.

A breve novela *Personagens*, publicada em 1906, narrada por um narrador autodiegético, também trata das audiências entre o autor/narrador e suas futuras personagens: “Hoje, audiência. Recebo das nove às doze, em meu escritório, os senhores personagens de minhas futuras novelas. Cada tipo!” (PIRANDELLO, 2008, p. 346). Mesmo maltratados pelo austero escritor que os recebe, esses seres traídos, enganados, desiludidos e alguns quase doidos (características comuns nas personagens pirandellianas), insistem em contar suas histórias.

Com que propósito? – digo a eles. – Já somos muitos aqui, neste mundaréu real, a reclamar o direito à vida, [...] uma vida que talvez pudesse ser fácil (inútil como é, e bem estúpida), em que nós [...] não a tornássemos cada vez mais difícil a cada dia. [...] Meus senhores, vocês têm a sorte de serem sombras vãs. Por que querem tanto assumir uma vida, e ainda às minhas custas? E que vida? De pobres inquilinos de um mundo mais vazio; mundinho de papel onde, lhes asseguro, não vale a pena morar. Vejam: tudo nesse mundo de papel é engendrado, estruturado e adaptado segundo os fins a que o escritor, pequeno Pai Eterno, se propõe. (PIRANDELLO, 2008, p. 346-347).

Dando continuidade às tentativas de desencorajamento, o autor/narrador expõe uma série de argumentos que também podem ser interpretados como uma crítica contundente à narrativa tradicional que, segundo ele, destoa da realidade da vida, repleta de obstáculos imprevistos. De acordo com a perspectiva do narrador, a narrativa, enquanto estrutura organizada de forma lógica (naturalista), representa uma “vida concentrada, vida simplificada, sem realidade verdadeira.” (PIRANDELLO, 2008, p. 347). Ademais, nosso narrador alerta para o descaso dos autores em relação às experiências ordinárias da vida, normalmente esquecidas em narrativas construídas sobre simplificações ideais e artificiosas, articuladas de acordo com os desejos do escritor, ironicamente chamado, por ele, de Pai Eterno:

E o imprevisível que há na vida? [questiona-se] E o abismo que há nas almas? Pelo amor de Deus, então eu não sinto que me correm por dentro, frequentemente, pensamentos estranhos, quase lampejos de loucura, pensamentos inconsequentes, inconfessáveis, quase saídos de uma alma diversa daquela que normalmente reconheço em mim? E quantas ocasiões imprevistas e imprevisíveis ocorrem na vida [...]! A arte, meus senhores, tem a tarefa de tornar as almas imóveis, de fixar a vida em um momento ou em vários momentos determinados: a estátua em um gesto, a paisagem em um aspecto instantâneo e imutável. Mas que tortura! E a perene mobilidade dos aspectos sucessivos? Ou a fusão contínua em que as almas se encontram? (PIRANDELLO, 2008, p. 347-348).

A retomada de temas caríssimos a Pirandello está clara no excerto, assim como é inegável a relação entre *A tragédia de um personagem*, *Personagens*, *Umorismo*, *Advertência sobre os escrúpulos da fantasia* e tantos outros textos nos quais Pirandello vocifera contra a obrigatoriedade da obra de arte em “representar” a vida como ela é. Por intermédio de uma metanovela bastante curta (seis páginas) vemos censurados todos os padrões naturalistas que nortearam a produção artística durante décadas, padrões estes que, na opinião de Pirandello, foram desmontados em função de sua inexequibilidade em tempos caóticos como os modernos. Destacamos, dentre esses elementos condenados por nosso autor, a imposição da beleza física das personagens, tratada de forma zombeteira por ele na seguinte passagem de *Personagens*:

Não suportam particularmente a descrição minuciosa que faço de alguns defeitinhos físicos e morais. Todos querem ser belos, esses meus personagens, e moralmente irreprocháveis. Miseráveis, sim, mas belos. Vejam só! (PIRANDELLO, 2008, p. 348).

É fato que, especialmente a partir dos anos 1900, já não é mais possível tratar a personagem se não como um ser problemático, contrário à equilibrada, serena e bela criatura da arte antiga. A incoerência da arte moderna opôs-se à harmonia da arte antiga; as particularidades contrapuseram-se às tipificações clássicas; o real desafiou o ideal; o feio sobrepôs-se ao belo; o genérico rivalizou com o diferenciado. Mas, nem sempre a obra de arte que se dispôs a escapar ou ultrapassar a ânsia pelas generalizações foi bem recebida. A catastrófica primeira apresentação de *Seis personagens à procura de um autor* serve como exemplo. No entanto, como assevera Pirandello, se a arte for cópia do mundo, não é arte; se for cópia do ser humano, não é arte; se for “como se fala” no cotidiano, não é arte. Será o mundo, simplesmente, não havendo necessidade de ir ao teatro ou ler um livro para vê-lo, basta abrir a janela pela manhã e contemplá-lo.

É importante abrimos, aqui, um curto parêntese para confessar que, apesar da opinião rigorosa sobre a arte representativa e a constante fuga da obrigatoriedade mimética, a cada nova leitura, os dramas das personagens pirandellianas, seres que não nos representam, - segundo a intenção de seu autor-, vão nos comovendo, intrigando e provocando, cada vez mais intensamente, um forte sentimento de identificação.

Dando continuidade à sua audiência, o autor/narrador de *Personagens* recebe vários tipos, mas um deles desperta seu interesse. Trata-se de um senhor bem vestido, com um vigoroso bigode, mas desengonçado, moreno, calvo, com olhos escuros colados ao nariz. “Também vai querer que o pinte bonito!”, pensa o narrador. Leandro Scoto é seu nome e seu desejo é ser doutor em ciências físicas e matemáticas, se isso não desagradar ao autor/narrador. Ademais, doutor Leandro Scoto solicita, após ler uma passagem de um livro de teosofia que carregava consigo, ter uma vida imortalizada, mais verdadeira do que a real, como tiveram Hamlet, Julieta, D. Quixote, Don Abbondio, todos eles merecedores de uma vida indestrutível, independentes de seus autores.

Ao ser questionado pelo narrador sobre quais qualidades ele teria para ser imortalizado, Doutor Scoto responde:

Ah, não é orgulho, não é orgulho – apressa-se em responder [...] Desculpe-me, isso não depende de mim, mas do senhor. Posso perfeitamente ser um tolo, e daí? Considere, só para citar um exemplo, quem é D. Abbondio, meu Deus? Um padrego de vilarejo, uma alminha assustada, mas sim, senhor, que grande sorte ele teve! Vive eternamente! Pronto, faça-me cometer quem sabe uma enorme façanha: enfrentar a morte, suponhamos, para salvar um semelhante, ajudar um amigo para merecer sua gratidão, faça-me casar, sei lá, com a esperança de viver contente e em paz, mas não me abandone, por favor, sirva-se de mim, me dê uma vida! Acredite: sondando-me bem, o senhor achará matéria para uma obra-prima. (PIRANDELLO, 2008, p. 351-352).

Todavia, os enredos sugeridos pelo Doutor Leandro Scoto em nada se distanciavam das narrativas tradicionais que, para seu infortúnio, não interessavam ao autor/narrador. Talvez a resposta irônica e desinteressada no final da novela tenha ocorrido em função disso: “- Caro Doutor Leandro Scoto – digo -, ouça: quanto à obra-prima, retorne amanhã.” (PIRANDELLO, 2008, p. 352).

Várias questões levantadas em *A tragédia de um personagem* e *Personagens* são retomadas em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), a mais conhecida peça metateatral de Pirandello. No palco onde os atores de uma peça (*O jogo das partes*, de Pirandello) pretendem ensaiar, adentram seis personagens: o Pai, a Mãe, a Enteada, o Filho, o Rapazinho e a Menina. Essas seis criaturas lutam umas contra as outras e, principalmente, contra o diretor a quem recorrem para que seu drama seja representado.

Em função da profundidade e impenetrabilidade do sofrimento de todas essas criaturas – a dor e a vergonha da Mãe, o remorso do Pai, o desdém do Filho e a sede de vingança da Enteada -, os atores jamais conseguiriam alcançar a inspiração

necessária para representá-los. Em cena, na opinião de Pirandello, tudo pareceria falso. A culminância da tragédia dos seis personagens ocorre no ato final, momento em que acontece uma fusão entre dois contextos até então separados: a história já pronta das seis personagens, sobre a qual o leitor ou espectador só tomou conhecimento em função das digressões das personagens; e o momento presente da encenação, no teatro. Enquanto o Pai, a Mãe, a Enteada, o Filho e o Diretor discutem, no palco, a Menina se afoga em uma banheira, no jardim. O Rapazinho, que assistiu a morte da irmã, dispara um tiro contra si mesmo. A primeira atriz, aflita, constata que o menino está morto. O primeiro ator, por outro lado, duvida que seja verdade: “Qual morto, qual nada! Ficção! Ficção! Não acredite!”¹⁴¹. O Pai, em meio à agitação dos atores, grita: “Realidade, senhores! Realidade!” (PIRANDELLO, 2009, p. 238). E desaparecerá por entre as cortinas. O Diretor, exausto, vocifera:

Ficção! Realidade! Vão para o inferno todos vocês! Luzes! Luzes! (*De repente, o palco todo e toda a sala do teatro fulgurarão com vivíssima luz. O diretor retomará o fôlego como que liberto de um pesadelo, e todos se olharão nos olhos, suspensos e desnorreados.*) (PIRANDELLO, 2009, p. 238).

Em seguida, apesar de todo o trágico espetáculo que havia presenciado, o Diretor retorna à trivialidade de suas preocupações corriqueiras, ignorando completamente a exacerbação do drama das personagens:

Ah, nunca tinha me acontecido uma coisa semelhante! Fizeram-me perder um dia inteiro (*Olhará para o relógio.*) Vão, vão embora! O que mais querem fazer agora? Tarde demais para retomar o ensaio. Até a noite! [...] Hei, eletricista, apague tudo! (PIRANDELLO, 2009, p. 239).

Os limites entre ficção e realidade em *Seis personagens à procura de um autor* são de difícil compreensão para o público, até então acostumado a ver nos palcos a representação de cenas triviais, enredos comuns e desenlaces previsíveis. A proposta de Pirandello com essa obra, em sentido contrário, é confundir, colocando em cena duas categorias de personagens: as que representam os atores da peça que está sendo ensaiada, mais próximos da realidade; e as que surgem como ideias ou esquemas mentais. Não obstante o desejo de diferenciar perfeitamente os dois grupos, ambos necessitam que os atores os representem, fato

¹⁴¹PIRANDELLO, L. **Pirandello: no teatro no teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 2009, p. 238.

que confunde o espectador que não consegue compreender o jogo cênico com clareza.

A morte das duas personagens, ao final, ratifica a sensação de incerteza e incredulidade: como podem ter morrido, se não passavam de ideias abstratas? O desenlace caótico de *Seis personagens* faz brotar uma série de dúvidas para as quais não há resposta: quem é mais real? Os atores que emprestam seu corpo para as personagens? Ou as personagens que já nascem prontas e com seu destino traçado? A risada sarcástica da Enteada, que corre por entre as cadeiras da plateia, ao final da encenação, reforça a dúvida.

No ensaio *Como e por que escrevi os Seis personagens*, publicado em 1925, Pirandello relata que sua serva Fantasia havia conduzido, até ele, as seis criaturas concluídas, em seu estado puro, enquanto ideias, sem a pretensão de imitar qualquer realidade que não seja a sua. Tampouco têm a necessidade de um ser humano que lhes sirva de modelo. A esse respeito, vejamos o que nos diz a personagem o Pai:

O PAI (digno, mas sem soberba): Uma personagem, senhor, pode sempre perguntar a um homem quem ele é. Porque uma personagem tem, verdadeiramente, uma vida sua, assinalada por caracteres próprios, em virtude dos quais é sempre “alguém”. Enquanto que um homem – não me refiro ao senhor agora – um homem, assim, genericamente, pode não ser. (PIRANDELLO, 1981, p. 444).

Voltando ao início da peça e à estruturação cênica proposta, a representação inicia ao som das marteladas de trabalhadores que dão a entender que o palco ainda não está pronto para o espetáculo. Em seguida, surgem os atores e, finalmente, o Diretor. A primeira-atriz, a quem ele se dirige contrariado em função do costumeiro atraso, chega depois: “A senhora deve ter jurado que sempre se faria esperar.” (PIRANDELLO, 2009, p. 185). Levando-se em conta que *Seis personagens* é uma peça metateatral, repleta de críticas contumazes à indústria do teatro, é possível supor que, além do comentário irônico sobre a falta de pontualidade da “estrela” da peça, a descrição de suas vestes e maneiras também sugere uma sutil antipatia de Pirandello em relação ao “vedetismo” de alguns atores: “Está toda vestida de branco, com um chapelão audacioso na cabeça e um gracioso cachorrinho nos braços.” (PIRANDELLO, 2009, p. 185).

Além dela, o primeiro ator, outra personagem “vedete”, reclama por ter de usar um gorro de cozinheiro na cabeça, para ele ridículo. O Diretor responde:

[...] E o que é que o senhor quer que eu faça se não nos vem, da França, uma boa comédia e se estamos reduzidos a pôr em cena peças de Pirandello, que só os “iniciados” entendem, feitas, de propósito, de tal modo que não satisfaçam nem aos atores, nem aos críticos nem ao público? ... (Os atores riem). (PIRANDELLO, 1981, p. 356).

Adiante, ainda nervoso em função da relutância do ator em seguir o roteiro, o Diretor ironiza a extremada “necessidade de representação” do teatro tradicional:

O chapéu de cozinheiro, sim senhor! E bata os ovos! O senhor acha que, por estar batendo estes ovos, não terá depois outra coisa para fazer? Pois vá esperando! Terá de representar a casca destes ovos que está batendo! (PIRANDELLO, 2009, p. 186-187).

Após as zombarias e risos dos outros atores, o primeiro ator e o Diretor seguem discutindo sobre a cena que será representada, até que um ator (representando o porteiro) adentra o teatro, passando por entre as cadeiras, para anunciar ao Diretor da companhia a chegada de seis personagens. A indicação cênica sobre o surgimento dessas criaturas é a seguinte:

Quem quiser tentar uma transposição cênica desta peça, precisa empenhar-se, com todos os meios, para conseguir o máximo efeito a fim de que estas seis personagens não se confundam com os atores da companhia. (PIRANDELLO, 2009, p. 187).

Para atingir o efeito esperado, além da luz especial sobre as seis personagens, a didascália sugere que elas usem máscaras de papel que as diferenciem dos atores. Observa-se, dessa forma, a exigência, por parte de Pirandello dramaturgo, de separar totalmente os atores e as personagens, as quais devem aparecer como

realidades criadas, elaborações imutáveis da fantasia e, portanto, mais reais e consistentes do que a volúvel naturalidade dos atores. As máscaras ajudarão a dar a impressão da figura construída por arte e imutavelmente fixada cada uma na expressão de seu próprio sentimento fundamental, que é o remorso para o Pai, a vingança, para a Enteada, o desdém para o Filho, a dor para a mãe, que terá lágrimas fixas de cera na lividez das olheiras e ao longo das faces. (PIRANDELLO, 2009, p. 188).

Sábato Magaldi, em pequeno ensaio intitulado *O Cenário do avesso* (1977), afirma que Pirandello utilizou-se desses artifícios para explorar a relação personagem-intérprete, ou dramaturgo-ator. Quando escreveu *Seis personagens*, segundo Magaldi (1977, p. 74), ele ainda via o texto literário como o valor definitivo,

que a presença do intérprete só poderia deturpar. Usando outros termos, a personagem teria uma essência que não poderia ser decodificada pelo ator. Esse radicalismo teórico está relacionado ao conceito de incomunicabilidade evidente em toda a obra de Pirandello: da mesma forma que o ser humano não se revela totalmente a outro, a personagem não se desnuda para o intérprete, sempre incapaz de captar aquilo que o autor imaginou quando a criou. Esse conflito se torna claro em alguns momentos da peça, como se Pirandello quisesse mostrar a “impraticabilidade da passagem da obra ao público por intermédio do ator.” (MAGALDI, 1977, p. 78-79). O exemplo citado por Magaldi é o trecho em que a Enteada não se reconhece na atuação da primeira atriz:

A ENTEADA: (*divertida*) O quê? Como? Eu, aquela ali? (*ri*) [apontando para a primeira atriz]
[...] Não me referi à senhora, acredite! Dizia por mim mesma, que não me vejo, em absoluto, na senhora... é isso. Não sei... não se parece em nada comigo. (PIRANDELLO, 1981, p. 405-407).

O Pai ratifica a colocação da Enteada em um diálogo com o Diretor:

O PAI: Sim, é isso: veja, senhor. A nossa expressão...
O DIRETOR: ...mas que expressão é essa! Pensam que a tem em vocês mesmos, a expressão? Qual nada!
O PAI: Como? Não temos a nossa expressão?...
O DIRETOR: Qual nada! Aqui ela se torna matéria à qual dão corpo e aspecto, voz e gesto, os atores que, não o esqueça, têm sabido dar expressão a matéria bem mais alta. A de vocês é tão pequena que, caso se mantenha em cena, o mérito – pode crer – caberá inteiramente aos meus atores.
O PAI: Não me atrevo a contradizê-lo. Creia, porém, que é um sofrimento horrível para nós que somos assim como nos vê, com este corpo, com este aspecto...
O DIRETOR: (cortando impaciente)
Isso se arranja com a caracterização, dá-se um jeito com a maquiagem, meu caro senhor [...]
O PAI: Sim, mas a voz, o gesto...
O DIRETOR: Oh, em conclusão: aqui o senhor, tal como é, não pode ser! Aqui está o ator que o representa, e basta! (PIRANDELLO, 1981, p. 405-406).

Apesar da defesa do Diretor em favor dos intérpretes e das tentativas de enaltecer sua função no processo teatral, o Pai continua argumentando:

O PAI: Eh! Quero dizer... a representação que fará, mesmo pondo em prática todos os recursos de caracterização para ficar parecido comigo... [...] dificilmente poderá ser uma representação de mim, como realmente sou. Será, antes [...], mais exatamente, como lhe parece que sou, como o senhor me sente – se é que me sente – e não como eu me sinto, dentro de mim. (PIRANDELLO, 1981, p. 407).

Em *Seis personagens à procura de um autor*, os diálogos entre o Diretor, a Enteada e o Pai ilustram perfeitamente o interesse de Pirandello em romper com a mimesis para desvelar os mecanismos da máquina teatral diante do público. Seguindo a mesma linha de pensamento, as personagens duvidam da capacidade dos atores de as representarem fidedignamente e conferem à atuação um caráter caricato e inadequado. Elas mesmas desejam representar seus papéis, como é possível observar no primeiro diálogo entre o Pai e o Diretor:

O PAI: Estamos aqui à procura de um autor.
 O DIRETOR: (*entre espantado e irritado*)
 De um autor? Que autor?
 O PAI: Qualquer um, senhor.
 [...]
 O DIRETOR: os senhores querem fazer graça?...
 O PAI: Em absoluto! Que está dizendo, senhor? Ao contrário, trazemo-lhes um drama doloroso.
 A ENTEADA: E podemos fazer a sua fortuna!
 O DIRETOR: Façam-me o favor de ir embora! Não temos tempo a perder com loucos.
 O PAI (*ofendido, mas melífluo*): Oh, senhor, sabe muito bem que a vida é cheia de infinitos absurdos, os quais, descaradamente, nem ao menos têm necessidade de parecer verossímeis. E sabe por que, senhor? Porque esses absurdos são verdadeiros. [...] Digo que, ao pensarmos nesses absurdos verdadeiros, que nem mesmo verossímeis nos parecem, vemos que a loucura consiste, justamente, no oposto: em criar verossimilhanças que pareçam verdadeiras. E essa loucura [...] é a única razão de ser da profissão dos senhores.
 O DIRETOR: [...] Acha que a nossa é uma profissão de loucos?...
 O PAI: Hum! Fazer com que pareça verdadeiro o que não o é, sem necessidade... só por prazer. O ofício dos senhores não consiste em dar vida, na cena, a personagens imaginárias?
 O DIRETOR: Pois eu lhe peço o favor de acreditar, meu caro senhor, que a profissão de ator é uma nobilíssima profissão! E, se hoje em dia os senhores teatrólogos modernos só nos dão peças cretinas para representar, e fantoches em vez de homens, saiba que nos gloriamos de ter dado vida, aqui, sobre essas tábuas, a obras imortais!
 O PAI: É isso mesmo! [...] Dar vida a seres vivos, mais vivos que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez, porém mais verdadeiros. Somos da mesma opinião.
 [...]
 O DIRETOR: E o senhor, com essas outras pessoas em volta, nasceu personagem?
 O PAI: Exatamente. E vivos, como nos vê.
 (O diretor e os atores desatam a rir, como se tratasse de uma brincadeira.)
 (PIRANDELLO, 1981, p.361-364).

Nas palavras do Pai encontra-se a síntese do que as personagens representam na obra de Pirandello: sua realidade pode ser menos real, mas é certamente mais verdadeira. Em outras palavras, a personagem é dotada de uma verdade que o homem não possui. Desse modo, Pirandello é um autor que radicaliza e cria, em toda sua obra, uma espécie de alegoria negativa da

impossibilidade de comunicação do indivíduo que vive em uma sociedade fundamentalmente ilusória e carente, a sociedade moderna. Verdade? Somente a personagem possui.

Durante o século XIX, segundo José Ortega Y Gasset, toda a arte era realista, cópia da vida. Talvez seja por isso, afirma o crítico espanhol, que

tenha sido tão popular: está feita para a massa indiferenciada na proporção em que não é arte, mas sim extrato da vida. Lembre-se de que em todas as épocas em que existiram dois diferentes tipos de arte, um para minorias e outro para a maioria, esta última foi sempre realista. (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 29).

Pirandello frustra o leitor ávido por encontrar no teatro e na literatura a representação da vidinha miúda e perfeitamente compreensível. Seu teatro é “sobre” a representação, não “de” ou “para” a representação, sendo que o discurso se volta a ele mesmo, exclusivamente. Entretanto, ao mesmo tempo em que nega a realidade da vida, exterior ao texto, Pirandello exacerba, especialmente nas narrativas, a ideia da impossibilidade da representação utilizando-se de personagens camponeses, funcionários públicos medíocres, ociosos, pessoas comuns e, até mesmo, com alguma deformidade física. Tal aproximação com a vida como ela é representa justamente a negação dessa vida proposta por Pirandello. Em outras palavras: para fugir do homem comum e da tentativa de representá-lo, a estratégia é justamente colocá-lo em cena para menosprezá-lo, ridicularizá-lo, desumanizá-lo.

De maneira globalizante, a morte do homem enquanto sujeito autônomo é fortemente assinalada na obra de Pirandello. Todavia, é por intermédio de personagens provincianas e tacanhas que tal morte é reforçada, de forma particularizada. Nesse sentido, a proposta do escritor é global e particular ao mesmo tempo, pois tende a certa universalidade, sendo testemunho de uma sociedade em específico: a da Sicília. Mesmo afirmando que o valor de Pirandello é mais cultural do que estético, Gramsci compreendeu bem essa característica do discurso pirandelliano. Para o filósofo italiano, Pirandello

é criticamente um “aldeão” siciliano que adquiriu certas características nacionais e outras europeias, mas que sente em si mesmo esses três elementos de civilização como justapostos e contraditórios. Dessa experiência, veio-lhe a atitude de observar as contradições na

personalidade dos outros e, posteriormente, também aquela de ver o drama da vida como o drama dessas contradições.¹⁴²

Não é possível determinar uma gramática ou um sistema discursivo da modernidade, mas se pode encontrar certa lógica no teatro e na literatura modernos com base nas palavras de Baudelaire: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”.¹⁴³ Nesse sentido, a forma pirandelliana de captar o transitório consiste na insistência em abordar o descentramento do Eu e da obra, o que ocorre mediante a desarmonia e o mal-estar presentes em muitos de seus textos, onde nenhuma relação é duradoura ou permanente. Pelo contrário, tudo é transitório, temporário e, muitas vezes, sem sentido.

É justamente a busca do sentido da vida que move Pirandello em uma época em que, segundo Weber, citado por Berman, os homens não passam de “especialistas sem espírito, sensualistas sem coração; e essa nulidade caiu na armadilha de julgar que atingiu um nível de desenvolvimento jamais sonhado antes pela espécie humana”.¹⁴⁴ Wladimir Kryszynski, em *Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità* (1988, p. 33), assinala que a inquietude de Pirandello se insere no quadro de um gosto artístico que, no início do século XX, era comum a alguns grandes criadores, como Joyce, H. James, V. Woolf, Musil, entre outros, os quais sinalizavam para a morte do homem liberal.

Segundo Kryszynski, o escritor austríaco Robert Musil foi, sem dúvida, o criador e o analista mais sutil e o que melhor articulou esse processo, especialmente em *Uomo senza qualità*. Nesse romance, Musil diagnostica uma misteriosa doença da época: a vida europeia não coincidia com a ideologia europeia. O professor Walter Moser, da Universidade de Otawa, é citado por Kryszynski como o mais pontual examinador da questão da morte do homem liberal na obra de Musil. De acordo com Moser,¹⁴⁵:

¹⁴²GRAMSCI, A. **Literatura e vida nacional**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968, p. 58.

¹⁴³BAUDELAIRE, C. Opintordavida moderna. In: COELHO, T.(Org.). **A modernidade de Baudelaire**. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 174.

¹⁴⁴BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 26.

¹⁴⁵KRYZYSKI, W. **Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità**. Tradução de Corrado Donati. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 34, tradução nossa.

Musil trata repetidamente da experiência que priva o indivíduo das qualidades em virtude das quais pode edificar-se em sua função de sujeito: racionalidade, autonomia, responsabilidade, estabilidade [...]. A perda de seus atributos de homem liberal se intensifica até o anulamento: o indivíduo [é] subitamente reduzido à sua tarefa elementar: proteger a estirpe. (Tradução nossa).¹⁴⁶

Para o professor polonês Wladimir Kryszynski, essa fórmula pode definir perfeitamente o universo da dissolução do Eu de Pirandello, pois, em toda sua obra, são encontrados discursos e temáticas que correspondem à perda daquilo que Musil chama “função do eu” e “conceito de eu”. Nesse sentido, a poética pirandelliana multiplica as perspectivas, aproximando-se do que assegurava Nietzsche:

O mundo é cognoscível; mas este é interpretável de modos diversos, e não existe nele um sentido, mas inumeráveis sentidos. “Perspectivismo”. São os nossos desejos que interpretam o mundo: os nossos instintos com seus prós e contras.¹⁴⁷

No âmbito do pensamento filosófico, existem importantes coincidências entre Nietzsche e Pirandello: este, se autodefinia um escritor de natureza filosófica; aquele, acreditava ser um louco, um poeta. O posicionamento de ambos, segundo Rössner, representa um importante momento na cultura ocidental, demarcado pelo frutífero diálogo entre literatura e filosofia. Esse dialogismo se reflete em duas preocupações centrais para o filósofo tedesco e o escritor italiano: a refutação da lógica e a abolição dos conceitos de verdade objetiva e do Eu indivisível. Dessa forma, Nietzsche e Pirandello, cada um a seu modo, representaram os extremos do ceticismo radical baseado na dúvida que, depois de Descartes, caracterizou o pensamento ocidental.

¹⁴⁶“Musil affronta a più riprese l’esperienza che priva l’individuo delle qualità in virtù delle quali può erigersi nella funzione di soggetto: razionalità, autonomia, responsabilità, stabilità [...] La perdita dei suoi attributi di uomo liberale si intensifica fino al loro annullamento: l’individuo [è] di colpo ridotto al suo compito elementare: proteggere la stirpe. “

¹⁴⁷NIETZSCHE, F. **Fragments póstumos (1855/1886). Textos didáticos**, Campinas: Unicamp, n. 22, abr. 1996, p. 16-17.

9 HOMENS ESTRANHOS: A FANTASIA *UMORISTICA* DE PIRANDELLO

Retomando as palavras do próprio Pirandello em *L'umorismo* encontramos a chave interpretativa para algumas narrativas curtas que integram a coletânea *Novelle per un anno* que apresentam características de um gênero que teve seu ápice no século XIX: o gênero fantástico:

Todo verdadeiro humorista não é somente poeta, senão também crítico, mas – repare-se - um crítico *suigeneris*, um crítico fantástico: e digo fantástico não apenas no sentido de extravagante ou de caprichoso, mas [também] no sentido estético da palavra. (PIRANDELLO, 2009, p. 153).

Fantástico, esteticamente falando, designa um gênero literário com características específicas, mesmo que definir uma obra como fantástica não seja tarefa tão simples em função das tantas oscilações que o termo suscita. Romance gótico, narrativa fantástica e Realismo mágico, para exemplificar, são três modalidades discursivas que dialogam entre si e dificultam, de certa forma, o estabelecimento das delimitações específicas de cada uma. Grosso modo, a narrativa fantástica se caracteriza pela fusão e, ao mesmo tempo, oposição entre o real e o imaginário, o inusitado e o sobrenatural, oscilação que provoca ambiguidades e incertezas em relação àquilo que está sendo narrado. O real, destarte, é o ponto de partida para a narrativa fantástica. No caso do romance gótico, não há essa indecisão entre a realidade objetivamente compreensível e o que está além da racionalidade, sendo que todos os elementos estão explícitos no texto. O realismo mágico, por outro lado, caracteriza-se pela naturalização do sobrenatural.

Tzvedan Todorov (1939-2017), o autor de *Introdução à literatura fantástica*,¹⁴⁸ publicado em 1970, foi um dos estudiosos que melhor sistematizou o estudo crítico do gênero, servindo como ponto de referência para vários outros estudos que o procederam. É importante destacar, todavia, que Charles Nodier (1780- 1844), Guy de Maupassant (1850-1893) e Pierre Georges-Castex (1915-1995), para citar somente alguns, foram de extrema importância para a consolidação dos estudos dessa modalidade literária, cujo ápice se deu no século XIX.

¹⁴⁸TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Pulo: Perspectiva, 2017.

Para Silvia Zangrandi, toda e qualquer definição do fantástico encontra-se atrelada ao conceito de ambiguidade. Além disso, ao tentar elaborar uma definição precisa do termo, corre-se o risco de cair na tautologia, pois, de acordo com Borges, citado por ela, “toda a literatura é fantástica”. A via para chegar a uma definição seria, portanto, a oposição entre a literatura fantástica e a realística. Entretanto, a superficialidade do vocábulo “realista” impede que tal formulação seja eficiente. Os limites entre ficção e realidade, destarte, são tênues. De acordo com Lazzarin, também citado por Zangrandi, se diz fantástico o texto no qual surge um objeto ou ser sobrenatural, cuja aparição gera a oposição entre o mundo das nossas certezas e o mundo do impossível. (ZANGRANDI, 2011, p. 25, tradução nossa).

Em *Cose dell'altro mondo, percorsi nella letteratura fantastica italiana* (2011), Silvia Zangrandi observa que, na Itália, o florescimento da literatura fantástica ocorreu no século XX. Na primeira metade do século XIX, quando na Alemanha, na Inglaterra e na França o fantástico nascia e produzia muitos frutos, a península italiana permanecia impermeável. Isso se deveu ao fato de que, em terras italianas, o Romantismo de caráter cristão e racional, contrário aos excessos, às extravagâncias e à obscuridade, impunha uma barreira quase intransponível. Nas últimas décadas dos novecentos, todavia, a relação dos escritores italianos com a literatura fantástica se transforma. Não é a Itália que muda de posicionamento, mas é o fantástico que assume características mais favoráveis à sua aceitação, como, por exemplo, a mudança de perspectiva em relação ao confronto entre o mundo real e a dimensão fantástica, mágica ou sobrenatural.

Nos oitocentos, a realidade como a conhecemos rivalizava com um mundo obscuro, demoníaco e aterrorizante, contra o qual as personagens tentavam opor uma barreira racional. O mundo da fantasia, destarte, era racionalmente inaceitável. No século XX, ao contrário, a irracionalidade é entendida como uma característica do mundo moderno, onde não há mais necessidade de demônios fictícios para atormentar o homem, pois o inconsciente do ser humano, por si só, já é capaz de fornecer matéria suficiente para alimentar a fantasia.

Alforriado dos vínculos representativos, racionalistas e miméticos do positivismo, o fantástico serviu como instrumento para sondar a *psique* do homem e abordar temas relacionados à ânsia moderna, provenientes da perda da harmonia entre o sujeito com ele mesmo e com o mundo. Abaladas as certezas, o ser humano é invadido por uma quantidade inesgotável de perguntas para as quais não encontra

respostas. Sob esse ponto de vista, as narrativas fantásticas revelavam a inexistência de verdades, mas uma série infinita de “possíveis” certezas. As psicopatologias e o inconsciente servem como tema para as narrativas que pretendem denunciar os mistérios da alma e da mente humanas. Nesse sentido, a intencionalidade dos textos fantásticos não é aterrorizar o leitor, mas deixá-lo atônito diante da absurdidade das situações narradas que, apesar dos disparates que apresentam, não eliminam possíveis explicações. O resultado é a hesitação diante de acontecimentos não explicados, mas não inexplicáveis.

No início dos anos 1900, a Itália não apresentou nenhuma novidade no âmbito da literatura fantástica, limitando-se a render homenagem aos consagrados escritores europeus do século passado. Um exemplo é Federigo Tozzi (1883-1920), autor do conto-monólogo *Parole di un morto*, publicado postumamente em 1921. No referido conto, o narrador recém morto fala consigo mesmo, misturando antigas recordações ao que está acontecendo no momento de seu sepultamento. A maior parte do conto é dedicada à descrição dos sentimentos que assolam o pobre defunto, prestes a ser aprisionado, para sempre, nas profundezas da terra. Segundo Zangrandi, esse é um tema comum na literatura gótica dos anos 1800, retomado por Tozzi. Ademais, alçapões que se abrem e portas que levam a lugares secretos, ambientações frequentes na literatura fantástica dos oitocentos, ressurgem em Guido Gozzano (1883-1916), mais especificamente em *Novella romantica* (1905), narrativa em que um jovem esposo, após um ano do inexplicável desaparecimento da esposa Sofia, retorna ao local da tragédia, justamente no dia do aniversário de casamento do casal.

Segundo Silvia Zangrandi (2011, p. 32, tradução nossa), é por intermédio de Pirandello que a narrativa fantástica respirará novos ares na Itália, em função do uso intelectual do fantástico desenvolvido pelo escritor siciliano. Enquanto nos anos 1800 o advento extraordinário permitia que o leitor se orientasse dentro da estrutura interna da narrativa, normalmente plana, nos 900 o texto se abre a perspectivas complexas e a planos de leitura diferenciados. No caso de Pirandello, a multiplicação de perspectivas e a ambivalência aplicadas às narrativas fantásticas ratificam a ideia de fragmentação da realidade desenvolvida por ele durante toda a sua carreira de escritor e dramaturgo.

Passemos, então, à análise de algumas narrativas pirandellianas que, a nosso ver, dialogam com as especificações do gênero fantástico explicitadas até

aqui. Iniciamos com alguns contos nos quais o sentimento de estranhamento ou a oscilação ocorre em decorrência da interseção entre o sonho e a realidade, ou melhor, da ausência de limites entre ambos. *La realtà del sogno* (1914) é um pequeno conto em que os mecanismos do inconsciente são explorados por intermédio da protagonista, uma jovem que, durante toda a vida, desenvolveu um verdadeiro terror dos homens, influenciada pelo ciúme exagerado do pai. Mesmo depois de casada, após seis anos de libertação do aprisionamento paterno, a moça ainda se sentia profundamente embaraçada na presença masculina. Houve um dia, no entanto, em que ela e o marido receberam, em casa, um jovem jornalista que pensava que o excesso de pudor das mulheres estava relacionado aos desejos reprimidos.

Três dias após a discussão, a revelação ocorreu num sonho que começou como um desafio: a moça deveria provar ao jornalista que não se deixava dominar por pensamentos sensuais e que conseguia permanecer indiferente a quaisquer carícias. Entretanto, não é exatamente isso que ocorre. Por intermédio do sonho, a jovem deixa aflorar toda a sensualidade e o erotismo contidos durante anos nos braços do fascinante jornalista. Ao acordar, sobressaltada, foi acometida por um misto de vergonha de si mesma e ojeriza ao marido alheio que, em seis anos de casamento, jamais a fez sentir todas aquelas sensações maravilhosas vividas no sonho.

Até esse ponto, a narrativa fluía no sentido de atribuir ao sonho o poder de revelar e, ao mesmo tempo, satisfazer os desejos da jovem senhora. A expectativa do leitor era que, ao despertar, a esposa retomasse a vida normalmente. Entretanto, ela parece ter ficado aprisionada ao sonho e às sensações que sentiu, não conseguindo transpor a barreira entre a realidade da vida e a realidade do inconsciente. Sobrepõe-se, destarte, o nível onírico ao realista. Para ela, havia traído, de fato, o marido, e não sentia nenhum remorso. Pelo contrário, sentia raiva dele por ter insistido em trazer homens para dentro de casa.

No dia seguinte, o confronto com o jornalista foi inevitável. Ao ouvir a batida da porta, a moça se esconde do marido e do “amante”, o que não a protege de ter uma forte crise nervosa ao lembrar e desejar as mãos do jornalista novamente tocando seu corpo. Para ela, o sonho tinha adquirido um senso de realidade tão intenso que se tornou impossível não desejar vivê-lo, ardentemente, mais uma vez.

[...] o marido tentou erguê-la; o amigo se apressou em ajudá-lo. Melhor se nunca o tivesse feito! Sentindo-se tocada por aquelas mãos, o corpo dela, mergulhado na inconsciência e no absoluto domínio dos sentidos ainda vivos, começou a tremer por inteiro, um tremor voluptuoso; e, sob os olhos do marido, agarrou-se àquele homem, exigindo-lhe ansiosamente, com uma urgência medonha, as carícias frenéticas do sonho. (PIRANDELLO, 2008, p. 486).

A perplexidade e a inocência do amigo eram tão visíveis que o marido não ousou suspeitar de sua culpa. Há, portanto, duas realidades distintas ao final de *A realidade do sonho*: a primeira é a dos dois homens, os quais permanecem no plano objetivo; a segunda é a da moça, aprisionada ao plando onírico ou inconsciente, para ela mais real e significativo do que a realidade.

É importante salientar que os contos fantásticos de Pirandello não só desafiam a racionalidade, mas também evidenciam a fragilidade do ser humano. Enquanto no fantástico do século XIX o evento estranho ou sobrenatural era o centro da narrativa ou o elemento mais importante, no caso de Pirandello o que mais importa é a reação, seja ou não de incredulidade, das personagens frente a esses eventos, estratégia que coloca em segundo plano o fato em si, para dar ênfase ao que o antecedeu e às possíveis consequências na vida da personagem. Em *A realidade do sonho*, além do caráter estranho de uma história em que o sonho se sobrepõe à realidade, é possível afirmar que o mais importante foi a revelação da verdadeira personalidade da jovem, sufocada por preceitos morais apreendidos durante toda a vida. Nesse sentido, retomamos novamente a teoria do *umorismo* de Pirandello para afirmar que seus contos fantásticos são ambientes fecundos para que sejam desvendados os mecanismos sociais que impedem o homem de ser e ver quem realmente é. A raiva da jovem esposa, reprimida durante tantos anos pelo pai, explodiu contra o marido, pois ela não poupou nenhum detalhe ao relatar o sonho que tivera: “Para o outro, não havia de fato a traição; mas a traição ocorrera e permanecia ali, ali, para ela, no seu corpo que gozara, uma realidade. De quem seria a culpa? E o que ele [o marido] poderia fazer?” (PIRANDELLO, 2008, p. 487).

Una giornata, última novela escrita por Pirandello e publicada em 1935, no *Corriere della sera*, é uma mistura de sonho, pesadelo e realidade que intriga desde a primeira linha até o final. Vejamos como começa esta interessante novela:

Arrancado do sono, talvez por engano, e jogado para fora do trem em uma estação. À noite, sem nada comigo. Não consigo recuperar-me do espanto. Mas o que mais me impressiona é que não tenho sinais de nenhuma

violência sofrida; não só isso, não tenho sequer uma imagem, nem mesmo a sombra confusa de uma memória. Eu me encontro no chão, sozinho, na escuridão de uma estação deserta, e não sei a quem recorrer para saber o que aconteceu, onde estou.¹⁴⁹

Sem preâmbulos ou qualquer outra informação introdutória, já nas primeiras linhas do conto somos arremessados, assim como o protagonista, na ambiguidade de uma situação inusitada. A dúvida incômoda é: trata-se de um sonho? Ou o protagonista estava, realmente, viajando de trem? Será ele um passageiro inoportuno e desmemoriado que foi deixado em uma estação qualquer? A única certeza é que nem mesmo o narrador protagonista sabe, ao certo, em quais circunstâncias foi parar naquela estação. Excetuando-se a falta de memória, a qual não esclarece o que ocorreu antes da intempestiva chegada do protagonista à estação de trem, a narrativa parece seguir certa linearidade, pois, assim que o narrador se dá conta de que não sabe quem é, tampouco como foi parar ali, vê o “lanterninha”, funcionário encarregado de fechar a porta do trem. Entretanto, só pensa em fazer uma reclamação quando ele e seu trêmulo feixe de luz já tinham desaparecido na escuridão da noite. Mas reclamar de que, exatamente? É nesse momento que o narrador duvidoso introduz, na narrativa, a atmosfera de incerteza que o acompanhará até o final do conto: será sonho ou realidade?

Com infinita consternação, percebo que não tenho nenhuma ideia de como me meti em uma viagem de trem. Não me lembro de onde partiu, para onde foi; e se, realmente parti, se levava alguma coisa comigo. Parece que nada. No vazio dessa horrível incerteza, subitamente sou tomado pelo medo daquele lanterninha que se retirou rapidamente, sem fazer caso da minha expulsão do trem. É normal que, nesta estação, se desça assim? Na escuridão, não consigo discernir o nome da estação. A cidade, certamente, me é desconhecida. Sob os primeiros raios do amanhecer, parece deserta. Na imensa praça em frente à estação, há uma luz acesa. Me aproximo, paro, e não ousa levantar os olhos, aterrorizado pelo eco dos meus passos no silêncio; olho para as minhas mãos, as observo de todos os ângulos, as fecho, as reabro [...], também para sentir como são feitas, porque não posso mais estar certo nem mesmo disto: que eu realmente exista e que tudo isso seja verdadeiro.¹⁵⁰

¹⁴⁹

PIRANDELLO, L. **Una giornata.** Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/novelle/15_211.htm. Acesso em: 18 out. 2017, tradução nossa. “Strappato dal sonno, forse per sbaglio, e buttato fuori dal treno in una stazione di passaggio. Di notte; senza nulla con me. Non riesco a riavermi dallo sbalordimento. Ma ciò che più mi impressiona è che non mi trovo addosso alcun segno della violenza patita; non solo, ma che non ne ho neppure un’immagine, neppure l’ombra confusa d’un ricordo. Mi trovo a terra, solo, nella tenebra d’una stazione deserta; e non so a chi rivolgermi per sapere che m’è accaduto, dove sono.”

¹⁵⁰ Ibid. “Con infinito sgomento m’accorgo di non aver più idea d’essermi messo in viaggio su un treno. Non ricordo più affatto di dove sia partito, dove diretto; e se veramente, partendo, avessi con me qualche cosa. Mi pare nulla. Nel vuoto di questa orribile incertezza, subitamente mi prende il terrore di quello spettrale lanternino cieco che s’è subito ritirato, senza fare alcun caso della mia espulsione dal

Nesse ponto, a dúvida do protagonista se torna ainda mais radical: não sabe nem mesmo se existe. Pouco a pouco, embrenhando-se no centro da cidade, percebe que as outras pessoas, ao passarem umas pelas outras, ignoram-se de forma natural. Sentindo-se como uma criança inexperiente em meio à multidão, é arrastado, mas sem violência, por aquela massa de estranhos: “Será possível que eu, tão crescido, permaneça sempre como uma criança, sem nunca ter feito nada?”, questiona-se. “Terei, talvez, trabalhado num sonho, não sei como. Mas certamente trabalhei, trabalhei sempre, e muito.” Mais uma vez, a oscilação entre o sonho e a realidade arrebatada o protagonista que continua sua caminhada pela cidade e observa que muitas pessoas o cumprimentam, mesmo que ele não reconheça nenhuma delas. “Teria sido por engano?”

Ansioso por alguma pista sobre si mesmo, encontra uma velha carteira de couro em um dos bolsos. Nela, entre alguns pedaços de papel ilegíveis, está a foto de uma bela jovem, com roupa de banho, que parece sorrir para ele. Talvez essa seja uma recordação, ainda nebulosa, que veio à mente do protagonista. Todavia, ele não conseguia lembrar quem era aquela jovem. Além da fotografia, ainda havia, na carteira, uma velha nota de dinheiro de alto valor, mas fora de circulação há muito tempo. Nesse momento do trecho, levantamos outra hipótese sobre o protagonista: teria ele morrido e a viagem de trem estaria representando justamente a morte? O trem, nas narrativas de Pirandello, normalmente tem um forte significado simbólico, relacionado a transformações radicais ou à morte. No primeiro caso, Belluca é um exemplo perfeito, pois, após ouvir o apito do trem, essa personagem muda radicalmente a própria vida. Mattia Pascal, da mesma forma, decide mudar de identidade em uma viagem de trem.

Nesse sentido, a dúvida que se instala no leitor sobre a verdadeira situação do protagonista de *Una giornata* é uma das características das narrativas fantásticas que provoca um forte sentimento de angústia: será ele um fantasma? É um sonho? Ou se trata, simplesmente, do relato de alguém que perdeu a memória? A única

treno. È dunque forse la cosa più normale che a questa stazione si scenda così? Nel bujo, non riesco a discernerne il nome. La città mi è però certamente ignota. Sotto i primi squallidi barlumi dell'alba, sembra deserta. Nella vasta piazza livida davanti alla stazione c'è un fanale ancora acceso. Mi ci appresso; mi fermo e, non osando alzar gli occhi, atterrito come sono dall'eco che hanno fatto i miei passi nel silenzio, mi guardo le mani, me le osservo per un verso e per l'altro, le chiudo, le riapro, mi tasto con esse, mi cerco addosso, anche per sentire come son fatto, perché non posso più esser certo nemmeno di questo: ch'io realmente esista e che tutto questo sia vero.” Acesso em 18 set. 2017, tradução nossa.

informação que temos é que o protagonista, um sujeito sem lembranças, não se insere em uma dimensão temporal normal, onde existe o passado, o presente e o futuro, mas se encontra em uma dimensão atemporal, a qual provoca, certamente, a desorientação vivenciada por ele. Entretanto os outros, não sabemos se vivos ou mortos, o reconhecem. Ao sair de uma tratoria, onde não encontrou nenhum alimento do seu gosto, um carro com motorista o esperava para conduzi-lo a uma belíssima casa: “São meus esses móveis?”, questiona-se. “Sinto-me um estranho, um intruso.”

Dando continuidade ao relato do retorno a casa, o protagonista encontra, no quarto, a mesma jovem da fotografia, viva, com os dois braços estendidos em sua direção. “É um sonho?”, interroga-se. Na manhã seguinte, ela não estava mais lá. A casa, antes aconchegante, estava gelada como um túmulo e com cheiro de mofo. Ele, o narrador, queria fugir dali, pois não acreditava que aquela fosse a sua residência. Para ele, aquilo tudo era um terrível pesadelo: “Certo, sonhei um dos sonhos mais absurdos!” Nesse momento da narração, parece que o mistério foi desvendado: tudo não passou de um sonho e a narrativa de Pirandello migra do gênero fantástico puro para o estranho, pois havia uma explicação para a sequência de acontecimentos: o narrador estava sonhando.

Todavia, para obter a prova de que tudo foi um terrível pesadelo, o protagonista vai até o espelho e a imagem que vê refletida é a de um velho, não a sua. Pelo menos não aquela que ele imaginava ter. Como podia ter envelhecido assim tão rápido? Para aumentar ainda mais seu espanto, anunciaram a chegada dos filhos, os quais ele sequer sabia que existiam. Mas quando nasceram? Ontem ele ainda era muito jovem. E entram os filhos e também os netos, todos desconhecidos:

Sentado, os observo, os escuto, e parece que, em sonho, estão fazendo uma brincadeira comigo. Minha vida já acabou? E enquanto os observo, assim curvados diante de mim, [...] vejo surgirem em suas cabeças, exatamente sob meus olhos, e crescerem, crescerem em quantidade, em quantidade, cabelos brancos. – Viram, se não é uma brincadeira? Também vocês, os cabelos brancos?¹⁵¹

¹⁵¹PIRANDELLO, L. **Una giornata.** Disponível em http://www.classicitaliani.it/pirandel/novelle/15_211.htm. Acesso em 18 set. 2017, tradução nossa. “Seduto, li guardo, li ascolto; e mi sembra che mi stiano facendo in sogno uno scherzo. Già finita la mia vita? E mentre sto a osservarli, così tutti curvi attorno a me, maliziosamente, quasi non dovessi accorgermene, vedo spuntare nelle loro teste, proprio sotto i miei occhi, e crescere, crescere non pochi, non pochi capelli bianchi. – Vedete, se non è uno scherzo? Già anche voi, i capelli bianchi.”

A partir desse momento, o tempo, antes arrastado, corre vertiginosamente e faz envelhecerem, diante dos olhos do protagonista, os filhos e os netos. Ele, abismado, não consegue mais ficar em pé, limitando-se a olhar, com compaixão, para seus velhos filhinhos. O final fantástico de *Una giornata* é tão intrigante quanto seu início, pois não somos capazes de afirmar se era um sonho, se eram alucinações de um velho em seu leito de morte ou se era um evento sobrenatural inexplicável. Permanecemos no vazio das perguntas sem respostas, tão caras a Pirandello. Logicamente, há uma chave de leitura básica para o conto: somos todos vítimas da inexorável passagem do tempo, que vai se tornando irremediavelmente mais acelerada com o passar dos anos. Tal interpretação ganha força ao lembrarmos que *Una giornata* foi a última novela de Pirandello, escrita um ano antes de sua morte. Nesses termos, o trem que não espera e que nos lança em lugares inesperados é uma metáfora para a vida, sempre em movimento, com pressa, transformando tudo e desfigurando todos. É também símbolo da morte que, apesar de toda a arrogância e de todos os esforços do homem para tentar comandar o espaço e o tempo, também não espera e leva quando e para onde bem entende. Existe, ainda, outra interpretação para *Una giornata* que relaciona o despejo inicial do protagonista na estação ao nascimento, evento em que o ser humano é introduzido abruptamente em um mundo obscuro sobre o qual não tem nenhum conhecimento. Nesse sentido, temas como o nascimento, a vida, as relações familiares, o tempo e a morte são abordados nesse e em tantos outros contos fantásticos de Pirandello que, além de despertar estranhamento ou medo, provocam profundas reflexões sobre o papel do homem neste mundo.

De acordo com Italo Calvino, a narrativa fantástica é uma das produções mais características do século XIX e uma das mais significativas também no XX. Isso se deve ao fato de que o conto fantástico diz muito sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva. O sobrenatural dos anos 1900, segundo Calvino, aparece carregado de sentidos, como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido, do que se distanciou de nossa racionalidade.

Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de outro modo, como elementos da cor da época. É no terreno específico da especulação filosófica, entre os séculos XVIII e XIX, que o conto fantástico nasce: seu tema é a relação entre a

realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção da realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda. O problema da realidade daquilo que se vê – coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora – é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidade inconciliáveis. (CALVINO, 2004, p. 9-10).

Calvino (2004, p. 10-11) afirma que é com o Romantismo alemão que o conto fantástico nasceu, no início do século XIX. Todavia, o romance gótico inglês, ainda no XVIII, já havia explorado um vasto repertório de temas e ambientes (sobretudo macabros) de onde beberiam os escritores românticos. Ademais, a França havia deixado uma herança ao conto fantástico, especialmente por intermédio da figura de Voltaire e seus contos filosóficos, mistura de literatura com preceitos filosóficos, onde tudo mirava a um final. Assim como o conto filosófico francês foi a expressão paradoxal da razão iluminista, o conto fantástico, na Alemanha, nasce como o “sonho de olhos abertos do idealismo alemão” (CALVINO, 2004, p.11), cuja intenção era representar a realidade do mundo interior e da subjetividade da mente, conferindo a ela uma dignidade equivalente a das narrativas do mundo realista. O conto fantástico, destarte, é também filosófico, pois investiga o ser humano em suas limitações, crenças, medos e desejos.

É possível caracterizar de diferentes formas a evolução da arte e da literatura modernas, sendo bastante recorrente a ideia de que a linguagem, nesse período, foi severamente golpeada por certo número de conceitos negativos: negação da representação, da mimesis, da verossimilhança, do homem como centro gravitacional das narrativas e da lógica. Inserido nesse contexto, o universo ficcional de Pirandello é caracterizado pelos enredos inconclusos, a insanidade das personagens, a transgressão à verossimilhança e os constantes malogros de suas criaturas, em textos que negam a referencialidade e reforçam a tese da morte da marmórea obra de arte da antiguidade, em nome de uma produção artística fragmentada e repleta de vazios.

Segundo Calvino, o fator comum entre os escritores do fantástico do século XIX era colocar, em primeiro plano, uma sugestão visual para que, a partir dela, fosse possível (ou não) acreditar naquilo que se via: crer ou não nas aparições fantasmagóricas, “perceber por trás da aparência cotidiana um outro mundo, encantador ou infernal” (CALVINO, 2004, p. 13). Partindo daí, não é tarefa de

grande complexidade relacionar o *umorismo* de Pirandello àquilo que Calvino define como um dos objetivos da narrativa fantástica: ver por detrás da aparência, duvidar das imagens aparentemente inverossímeis. Para ratificar o ponto, Pirandello afirma, em *L'Umorismo*, que existe um além em tudo que nos rodeia, pois a realidade não se limita à materialidade objetiva. Nesse sentido, a literatura fantástica, em Pirandello, é uma complementação da *umorística*, sendo que o advertimento do contrário, primeira fase da reflexão crítica, está intimamente relacionada à hesitação, primeiro sentimento que surge diante de uma situação estranha ou incompreensível. Ambos os sentimentos, hesitação e advertimento, caminham juntos nos contos fantásticos pirandellianos.

Em boa parte da literatura fantástica anterior ao século XX, a narrativa iniciava sob uma perspectiva perfeitamente realista que se alterava em função do evento sobrenatural ou estranho que era introduzido. O equilíbrio inicial, portanto, era rompido para que, ao final, fosse novamente restabelecido. Em algumas narrativas dos anos 1900, entretanto, o elemento estranho não é apresentado de maneira gradual, mas introduzido no início da narração. *A metamorfose*, de Kafka, é um exemplo perfeito: “Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregório Samsa deu por si, na cama, transformado num gigantesco inseto”.¹⁵² Essa estratégia discursiva exige um envolvimento maior do leitor, certa responsabilidade compartilhada com o narrador no sentido de acreditar na verossimilhança interna do universo ficcional. Além disso, em algumas narrativas fantásticas do início do século XX, dentre as quais inserimos as de Pirandello, os finais não retomam a harmonia inicial. Pelo contrário, mantêm o leitor aprisionado no limbo de dúvidas e incertezas perpétuas, não havendo um desenlace. O final de *A realidade do sonho* é um bom exemplo dessa estratégia narrativa tão frequentemente empregada por Pirandello. Após contar ao marido sobre a traição, a protagonista conclui: “De quem seria a culpa? E o que ele poderia fazer? (PIRANDELLO, 2008, p. 487).

Em alguns contos de nosso autor é possível observar significativas rupturas, como a destruição dos referentes e dos limites entre ficção e realidade, o perspectivismo, a interseção entre o mundo do sonho e o mundo real, a potencialização dos heróis problemáticos, características que inserem o siciliano no grupo de escritores que, especialmente nos primórdios do século XX, romperam

¹⁵²

com a desgastada fórmula de narrativa que pretendia ser um extrato da vida. Pirandello é um dos importantes escritores em cuja obra se pode identificar com eficácia parte da dinâmica estrutural da modernidade: a desarticulação da exigência mimética.

Nesse sentido, as personagens estranhas e sem qualidades, figuras tão recorrentes na obra de Pirandello, encontram-se inseridas, não de maneira confortável, nessa galeria de sujeitos que não se encaixam na realidade, tampouco logram êxito no sonho ou na ficção. Motivado por uma insistente desconfiança em relação ao real, a proposta de desestabilização do conceito de realidade é levada ao extremo em Pirandello, sendo a narrativa fantástica uma estratégia determinante que lança sutis, e nem sempre ingênuos, questionamentos acerca da realidade.

Em *Advertência sobre os escrúpulos da fantasia*, ensaio que já citamos neste trabalho, Pirandello adverte que a vida pode ser muito mais absurda do que a arte. Dessa forma, ao pensarmos nas tantas incoerências de que a vida é feita, arriscamos dizer que, ao narrar histórias fantásticas, o autor siciliano nada mais faz do que exacerbar, na arte, os disparates da vida. Sua maneira de representar o real é justamente enfatizando sua inconsistência e instabilidade, estratégia perceptível na insanidade das personagens, nas incoerências, nos finais infelizes ou inconclusivos e, sobremaneira, nos contos fantásticos.

Na introdução de *Luigi Pirandello: kaos e outros contos sicilianos*, coletânea de pequenas narrativas ambientadas na Sicília onde nasceu Pirandello, Fulvia Moretto afirma que

O universo dos contos pirandellianos é um mundo fechado e desapiadado. Os personagens esbarram no absurdo sem explicação, que o agnosticismo do autor torna ainda mais inexplicável, na linha de um pessimismo sem refrigério [...] A realidade sempre dolorosa pode decorrer, algumas vezes, das próprias falhas e limites da condição humana, como no caso do herói trágico, mas no mais das vezes ela decorre de uma fatalidade em que não entra nem a vontade nem o erro humano do personagem, e ele se torna então um joguete na grotesca incoerência de um destino que não compreende.¹⁵³

Outra personagem fantástica de Pirandello é o protagonista de *O Sopro* (1931). Narrado por um narrador autodiegético, propositadamente anônimo, o conto trata da história de um sujeito que descobre ser a encarnação da morte. A trama,

¹⁵³ PIRANDELLO, L. **Kaos e outros contos sicilianos**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 10.

linear na maior parte do conto e privada de descrições minuciosas dos ambientes, inicia com uma trivial assertiva do narrador:

Certas notícias chegam tão inesperadamente que se fica assombrado, e do assombro, parece não se encontrar meios de sair senão recorrendo às frases mais banais ou às considerações mais óbvias. Por exemplo, quando o jovem Calvetti, secretário do meu amigo Bernabò, me anunciou a morte repentina do pai do Massari, na casa de quem pouco antes Bernabò e eu tínhamos almoçado, ocorreu-me dizer: - Ah, a vida é assim! Basta um sopro para levá-la embora. E juntei o polegar e o indicador de uma mão para soprá-los, como para fazer voar uma pluma que segurasse entre os dois dedos. (PIANTOLA, 2006, p. 126).¹⁵⁴

Soprou inocentemente, por brincadeira, no rosto de Calvetti, que levou a mão ao peito e morreu algum tempo depois. Incrédulo com tamanha coincidência, o narrador não podia acreditar que teria sido ele o causador da morte. Ao saber da notícia pelo amigo Bernabò, só conseguia repetir a frase: “A vida é assim! Basta um sopro para levá-la embora.” (PIANTOLA, 2006, p. 127). Para provar a inocência a si mesmo, o protagonista executa o mesmo movimento de juntar os dedos e sopra em Bernabò, que cai, convulsivo, exatamente como fez Calvetti. Nesse ponto, a narrativa salta abruptamente do realismo para o fantástico, fato que intensifica o conflito na trama: o narrador, minutos antes de chamar um médico para socorrer o amigo, reconsidera a possibilidade de que tenha sido ele o causador dos dois ataques, e não mera coincidência.

Inicialmente, a incredulidade diante da inexplicabilidade de um evento assim extraordinário leva à negação do fato: a irmã do morto, desfalecida nos braços do narrador, não acreditava que o irmão estivesse morto. Foi necessário que um médico confirmasse o óbito. Para o protagonista do conto, no qual já era possível vislumbrar a eclosão do mal e, por conseguinte, a confirmação do caráter deletério da raça humana que ele representava, o presunçoso médico era a personificação perfeita dos limites da ciência frente aos grandes mistérios da vida:

O médico era um daqueles jovens calvos que carregam quase com fúria rancorosa sua calvície precoce [...]. Com os olhos de esmalte armados com fortes lentes para míopes [...] fitava com tal comiseração zombeteira a ignorância daquela pobre irmã e falava da morte com tal familiaridade desenvolta, como se, lidando continuamente com essa, nenhum dos seus casos pudesse ser duvidoso ou obscuro. (PIANTOLA, 2006, p. 129).

¹⁵⁴PIANTOLA, D. **No limiar do abismo: modernidade e declínio da subjetividade na narrativa de Luigi Pirandello**. 2006. 199 f. Dissertação (Mestrado em Teoria literária) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

O conflito se intensifica no momento em que o protagonista, incomodado diante da arrogância do médico e ansioso em mostrar-lhe seu poder inaudito, sugere, zombeteiramente, que o jovem junte os dedos e sopre para saber se ele também tinha o poder de matar soprando:

Veja – e mostrei-lhe os dedos – assim! O senhor que sabe tanto sobre a vida e a morte: sopra sobre eles e veja se consegue me fazer morrer. [O médico] afastou-se para perscrutar-se não estava lidando com um louco. Mas eu me aproximei novamente: - Basta um sopro, acredite! [...] Não o faço sobre vocês porque ali já tem um, e dois com Calvetti, por hoje! Mas preciso fugir, fugir logo, fugir! (PIANTOLA, 2006 p. 130).

O evento extraordinário é duvidoso inclusive para o narrador, o qual não acredita completamente no seu poder de matar. Ademais, até aqui assistimos ao embate entre o “grande eu” e o “pequeno eu” do protagonista narrador, dividido entre soprar ou não, estratégia narrativa que introduz, no texto, a ambivalência tão cara a Pirandello. Entretanto, à medida que ele, absorvido por certa histeria, segue soprando e matando indiscriminadamente, o conto migra para outra esfera interpretativa que induz, inevitavelmente, à reflexão crítica (ou *umorística*) acerca do caráter maléfico e destrutivo do protagonista.

Eu abria passagem na multidão e com os dois dedos sobre a boca soprava, soprava sobre todos aqueles rostos esquivos, sem escolher e sem me voltar para trás para confirmar se realmente aqueles meus sopros produziam o efeito já duas vezes experimentado. Se o produziam, quem teria podido atribuí-lo a mim? Não era livre para colocar aqueles dois dedos sobre a boca e soprá-los para meu inocente prazer? (PIANTOLA, 2006, p. 130).

Ainda em dúvida se era ele mesmo o responsável pelas mortes, nosso narrador parou de soprar por um período e a mortandade cessou. Entretanto, receoso de ter perdido o juízo ao achar que seria ele o assassino de todas aquelas pessoas, deixou-se dominar pela diabólica tentação de soprar novamente para ter certeza de que o sopro não passava de uma brincadeira e de que, se as pessoas morriam, não era por culpa dele. Além disso, a ideia de possuir um poder assim tão extraordinário o seduzia fortemente. Nesse ponto, o “pequeno eu” do protagonista fala mais alto e ele sopra novamente, como um cientista que realiza um odioso experimento, levando à morte uma criança que sofria do “Mal de Pot”, uma terrível doença que impediria o pobre menino de andar, falar ou realizar qualquer outra

tarifa sozinho. Era a prova de que precisava: ele era a morte, podia matar a humanidade inteira simplesmente soprando. Para ele, não obstante, a morte daquele menino gravemente adoentado era um presente, uma dádiva que somente ele poderia conceder, perspectiva que retira da morte seu caráter exclusivamente negativo, mas, por outro lado (bem ao modo relativista de Pirandello), imputa a ela certa peculiaridade redentora, ao mesmo tempo em que contradiz as delimitações entre o bem e o mal.

A personagem principal de *O Sopro*, apesar de seu poder extraordinário, pode ser depreendida como o fantoche de um inexplicável destino que não compreende, pois, durante todo o conto, se mostra duvidoso não só entre a racionalidade e a fantasia, mas também sobre a própria identidade. Tal incompreensão acerca do sentido daquele poder inaudito que o engrandecia, mas que também o assombrava, levou o atormentado protagonista a soprara própria imagem refletida em um espelho,

talvez para provar a inocência daquele ato, mostrando que o fazia, sim, também sobre mim mesmo, do único modo como era possível. [...] Vislumbrei-me apenas por um instante no espelho, com olhos que eu mesmo não sabia como olhar, assim enterrados como estavam na cara de morto, depois, como se tivesse sido tragado pelo vazio, ou tomado por uma vertigem, não me vi mais. Toquei o espelho, estava ali diante de mim, via-o e eu não estava lá. (PIANTOLA, 2006, p. 136).

A interessante interlocução com o espelho nos faz pensar na questão do espelhamento, tão apreciada por Pirandello, cuja obra é embasada na impossibilidade de conciliar imagem e essência, ser e parecer. Vale observar, no excerto acima, que o próprio narrador não se reconhece na imagem projetada no espelho, mas foi por intermédio dela que seu desaparecimento foi consumado. Paradoxalmente, é dessa forma que ele retoma sua verdadeira identidade, adequando-se e fundindo-se completamente às forças inexplicáveis do universo, que não necessitam de um corpo físico para existirem. Esse ser sem nome virou ar e misturou-se à atmosfera. Estavaliberto, agora, daquele corpo mortal e frágil, mas nem por isso livre da força destrutiva que o caracterizava.

Ao final do conto, somos surpreendidos por uma significativa mudança lexical, introduzida, inicialmente, por uma migração espacial. Durante todo o conto, a cidade fria, agitada, incômoda e barulhenta era a ambientação perfeita para os assassinatos cometidos pelo protagonista:

Já havia anoitecido, e a rua estava aglomerada. As casas estremeciam ao brilho das lâmpadas que se acendiam, e toda a gente corria para proteger o rosto das cintilações de luzes coloridas que surgiam de toda parte, faróis, brilhos de vitrines, sinais luminosos, em uma confusão incitada por obscuras desconfianças. (PIANTOLA, 2006, p. 130).

No entanto, após suicidar-se diante do espelho, a personagem migra para outra dimensão, sendo que o vocabulário escolhido por Pirandello para representar esse deslocamento também é alterado por intermédio da utilização de um léxico bucólico e primaveril que contrasta com toda a estrutura e a atmosfera anteriores do conto.

[...] e liberto por fim também do espaço estreito das casas da cidade horrenda, senti-me no ar do campo, também eu, ar. Tudo era dourado de Sol. Não tinha corpo, não tinha sombra; o verde era tão fresco e novo que parecia ter acabado de brotar da minha necessidade urgente de um alívio, e era tão meu, que me sentia tocar a cada fio de grama movido pela batida de um inseto que lhe pousava; eu experimentava voar como um voo quase de papel, destacado, de duas borboletas brancas em amor". (PIANTOLA, 2006, p. 137).

Envolvidos por essa atmosfera de paz e contemplação, somos induzidos a pensar que o protagonista estava livre, finalmente, de sua terrível maldição. Ademais, parece que a mudança de cenário (ou dimensão) ratifica a desconstrução da força negativa que caracterizou a personagem durante toda a narrativa. Entretanto, somos novamente tomados pela incerteza:

Mais adiante, sobre um banco sombreado por aloendros, sentava-se uma juvenzinha com um vestido de véu azul-celeste, com um grande chapéu de palha enfeitado com rosinhas; movia os cílios, pensava, sorrindo com um sorriso que a tornava distante, como uma imagem de minha juventude. Talvez não fosse nada além de uma imagem da vida, que ficara ali, sozinha sobre a Terra. Um sopro e desaparece! Enternecido até a angústia de tanta doçura, eu permanecia ali invisível, segurando minhas mãos e prendendo a respiração, a admirá-la de longe. E o meu olhar era o próprio ar que a acariciava sem que ela se sentisse tocar. (PIANTOLA, 2006, p. 136-137).

Dará ele cabo da vida daquela jovem e desavisada moça? Conseguirá não soprar? O autor não responde, deixando as conclusões a cargo do leitor. O tom perscrutador, portanto, percorre o conto do início ao fim, ora por parte do próprio protagonista, ora por parte do leitor. Em *O sopro*, vemos um Pirandello que retoma uma antítese frequente em seus textos: cidade X natureza. Esta, sinônimo de harmonia, purificação e, ao mesmo tempo, estagnação (no caso das novelas

ambientadas na Sicília rural); aquela, de desconcerto, angústia e agitação. Não obstante, parece que o ambiente campestre não foi suficientemente capaz de absorver a força destrutiva do protagonista de *O sopro*, constatação que nos leva a crer que o lirismo presente nas últimas falas do sujeito que soprava, a linguagem doce, gentil e a utilização de diminutivos (jovenzinha, florzinha), nada mais são do que uma estratégia humorística, bem ao estilo pirandelliano, que parece ter como objetivo ironizar a situação narrada e debochar do leitor.

Mal da lua, publicado no jornal *Corriere della Sera*, em 1913, também tem como ambientação o interior da Sicília, repleto de lendas e superstições. Nesse conto, Pirandello retoma uma das figuras folclóricas ou mitológicas mais temidas na literatura e no cinema de horror: o homem lobo ou lobisomem. Ambientada na abafada Sicília rural do mês de agosto, a novela parece ter, inicialmente, um caráter naturalista, com a descrição do ambiente e das personagens. Todavia, o narrador amplia o significado do que é descrito para acentuar a intensidade da dor humana que a novela traduz. A narração, efetuada por um narrador heterodiegético, inicia com a apresentação dos dois protagonistas: Batá e Sidora. Ele, taciturno, está sentado em um feixe de palha; ela, preocupada, se encontra na soleira da porta, também sentada. Vez ou outra a jovem esposa, casada há apenas vinte dias, levanta os olhos para fitar o marido, absorto em seus próprios pensamentos. O espaço descrito por Pirandello, uma pequena casinha na campanha siciliana, é carregado por uma atmosfera sombria, pesada e abafada que combina perfeitamente com os protagonistas.

Batá sofre de licantropia, fato desconhecido pela esposa. A revelação ocorrida já no início da narrativa dá início ao conflito que será acentuado com as investidas do lobisomem contra a porta da casa. Sidora sai correndo noite adentro em direção à casa da mãe, onde chega já ao amanhecer. Ao ouvirem o relato da pobre moça, as mulheres da vila são tomadas pelo terror supersticioso do mal da Lua.

Junto com o pôr do sol, Batá se apresenta na vila, carregando consigo duas mulas, uma para ele e outra para a esposa. Nesse ponto da narrativa, o evento maravilhoso que, inicialmente, havia apavorado a jovem esposa, adquire outro significado, pois a mãe, disposta a tudo para que a filha mantivesse o casamento, sugere que Saro a acompanhe até a casa de Sidora e Batá para protegê-las nas primeiras noites de Lua cheia. Sidora viu, na desgraça do marido, a possibilidade de

estar perto do amado primo, e não conseguia pensar em outra coisa durante os vinte e nove dias que se seguiram.

Um ponto interessante em *Mal da Lua* é a harmonia perfeita entre o relato aparentemente verista, o qual compreende a descrição do arcaico mundo rural da Sicília, influenciado por fenômenos naturais como as fases da Lua, as estações do ano, o pôr dosol, referências temporais bem delimitadas, e o evento extraordinário maravilhoso, colocado em segundo plano. Ao que parece, não é a licantropia o ponto-chave do conto, mas tudo que ocorre em função da terrível maldição. Na aparente clareza de um enredo constituído por temporalidade, ambientação, leis de causa e efeito e caracterização das personagens bem definidas, se insere uma sombra ambígua que emerge de acordo com a perspectiva segundo a qual visualizamos os protagonistas.

No decorrer do trecho, as personagens passam por uma espécie de metamorfose que vai além da transformação de Batá, mas abrange a visível troca de papéis entre os cônjuges. Se no início a vítima parecia ser Sidora, a moça que foi obrigada pela mãe a casar-se com um homem odioso, ao final essa perspectiva se inverte e o sofrido passa a ser Batá. Abre-se, desta forma, uma problemática bem mais ampla que extrapola os limites do gênero fantástico, característico do conto, para abranger uma questão caríssima a Pirandello: a crise existencial do homem. Uma dúvida *umorística* surge nesse momento: quem é o monstro e quem é a vítima em *Mal da Lua*? Será monstro Batá quando aparece com o rosto “pálido, opaco, terroso, os olhos embaçados e velados, vendo-se neles, atrás da loucura, um medo quase infantil, ainda consciente, infinito?” (PIRANDELLO, 1994, p. 15). Ou será Sidora quando estende os braços para o primo Saro, sorridente e provocante? O “monstro” assustador, Batá, se mostra sempre preocupado e angustiado com a segurança da esposa, já que, para ele mesmo, não há outra saída além de proteger aqueles que o cercam e aceitar sua terrível maldição. Ela, por outro lado, só consegue pensar em realizar seus desejos por Saro.

Até mesmo as duas personagens secundárias do conto sofrem substancial mutação no decorrer da narrativa: a mãe de Sidora, inicialmente prudente e preocupada com o bem-estar da filha, não hesita diante da possibilidade de manter o vantajoso casamento, apesar da terrível condição do genro, não impedindo que Sidora se aproxime de seu amado Saro. Pelo contrário, é ela quem tem a ideia de levar o rapaz para a casa de Batá e Sidora como forma de recompensa à filha pela

tortura de estar casada com um lobisomem. Saro, da mesma forma, é apresentado como um irresponsável no início do conto. Ao final, todavia, o jovem demonstra um comportamento exemplar e moralmente superior em relação à Sidora e à tia. Nem mesmo a Lua, admirada por toda a humanidade pela sua grandeza, seu esplendor e sua magia, escapa da ironia pirandelliana ao final do conto: “[...] a Lua, que se do outro lado fazia tanto mal ao marido, do lado de cá parecia rir, feliz e impetuosamente, da fracassada vingança da mulher.” (PIRANDELLO, 1994, p. 22).

O sentimento de piedade que nos arrebatava em relação a Batá ao tomarmos conhecimento de sua desgraça é uma característica do *umorismo* perfeitamente exemplificada em *Mal da Lua*, pois é necessário ir além da aparência, transpor o medo do evento sobrenatural para compreender que a maior vítima é o próprio Batá, personagem/metáfora da condição do homem, continuamente ameaçado pela fragilidade da própria personalidade.

Assim como fez em *Mal da Lua*, em *O filho trocado* Pirandello retoma as superstições e o folclore de sua terra natal. Na curta novela, publicada em 1902, o leitor é inserido na narrativa por um narrador homodiegético que se encontra em um pequeno vilarejo no interior da Sicília onde, durante a noite, uma tragédia havia acontecido: Sara Longo teve o filho de apenas três meses roubado durante o sono. A desgraça era ainda maior, pois no lugar do menino bonito, branco e louro como ouro, “as Mulheres” haviam deixado outro, muito feio, preto como um fígado. Ao ouvir o relato do ocorrido pelas vizinhas, o narrador duvidoso não podia acreditar naquela história absurda:

- Roubado? E quem roubou?
 - As “Mulheres”!
 - As mulheres? Que mulheres?
- Explicaram-me que as “Mulheres” eram espíritos da noite, bruxas do ar. Espantado e indignado, perguntei:
- Como assim? E a mãe acredita nisso? (PIRANDELLO, 2008, p. 465).

Indignadas, as senhoras agridem verbalmente o cético narrador, dizendo-lhe que elas mesmas ouviram o choro da senhora Longo e que correram para socorrê-la. Lá chegando, viram o pequeno monstinho no chão, aos pés da cama, e a mãe desesperada que arrancava os cabelos. Interessante observar que, com frequência, Pirandello introduz personagens racionais em seus contos fantásticos que incitam à dúvida, reforçam a ambiguidade presente nos contos e, destarte, confundem ainda

mais o leitor que ainda não decidiu se acredita ou não no teor fantástico da narrativa. Em *O Sopro*, a figura do cético é representada pelo jovem médico; no caso de *O filho trocado*, pelo próprio narrador. Todavia, no segundo caso o ceticismo não se sustenta, pois aquele que narra passa a duvidar de sua convicção:

Ora, será que um bebê tão pequeno poderia, depois de cair da cama por um descuido da mãe, ir parar tão longe e com os pezinhos virados para a cabeceira do leito, ou seja, ao contrário da posição em que deveria estar? Portanto, era claro que as “Mulheres” haviam entrado na casa durante a noite e trocado o filho da senhora Longo, tomando para si o menino bonito e deixando-lhe um feio, só por desfeita. (PIRANDELLO, 2008, p. 466).

O que não está claro, na passagem, é se o narrador acredita que as “Mulheres” são seres sobrenaturais ou pessoas normais. Adiante, após ouvir mais alguns relatos de outras façanhas das “Mulheres”, somos levados a crer que ele está quase convencido sobre a natureza fantástica desses “seres dos ares”, como eram chamadas. Todavia, ele pode estar simplesmente ironizando e zombando da superstição daquelas pessoas: “Diante de prova tão sólida, convencido da inutilidade de tentar demover aquelas mulheres de sua superstição, pensei na sorte daquele menino que podia virar uma vítima do episódio.” (PIRANDELLO, 2008, p. 466).

A oscilação entre crer ou duvidar do caráter mágico do evento, por parte do narrador, ratifica a intenção de Pirandello em colocar em dúvida a realidade tal qual ela se apresenta. Havia um fato: duas crianças foram trocadas. A explicação poderia ser dada de acordo com duas perspectivas: uma sobrenatural, outra realística. Havia um grupo de pessoas que acreditavam na primeira hipótese; mas também há duas personagens que pensam o contrário: o narrador e o marido da senhora Longo, marinheiro que, ao retornar para casa depois de uma longa viagem, encontra a esposa desfigurada e, junto dela, aquela criatura feia e doente. Para ele, o filho havia morrido e a esposa, perturbada psicologicamente, tinha pegado algum órfão no asilo e colocado em seu lugar.

Sobre o destino do menino feio, de acordo com a crença popular era preciso que Sara Longo cuidasse dele para que seu verdadeiro filho crescesse com saúde. As informações sobre o crescimento do menino eram dadas por Vanna Scoma, uma espécie de bruxa que mantinha contatos paranormais com as “Mulheres” e que despertava, no narrador, um estranho sentimento de admiração:

Eu me senti imediatamente tomado de um espanto cheio de admiração pela sabedoria dessa bruxa que, para ser justa por inteiro, usara tanto da crueldade quanto da caridade, punindo com a sua superstição aquela mãe e obrigando-a a superar, por amor do filho distante, a repugnância que sentia por este outro, bem como o asco de lhe dar o peito para alimentá-lo; mas sem tirar de todo a esperança de um dia poder reaver o seu menino, que nesse meio-tempo outros olhos que não os seus continuavam a ver, saudável e bonito como era.(PIRANDELLO, 2008, p. 467).

O conto *O filho trocado* passou por uma feliz transposição para o teatro, entre 1930 e 1932, sendo rebatizado como *A fábula do filho trocado* e encenado, pela primeira vez, em 1934. O que permaneceu, em ambos, foi o sentimento de consternação que o enredo suscita. Já sabemos que o episódio estranho em si (bruxas que trocam crianças para punir suas mães) não é o elemento principal para Pirandello, mas a forma como as personagens agem diante dele. O fato de uma mulher viver aprisionada a uma superstição (precisava cuidar do feio para que seu filho crescesse com saúde) para obter um pouco de consolo origina um profundo sentimento de comiseração e tristeza que invadem o leitor, apiedado diante da simplicidade e da ingenuidade dessa criatura indefesa diante dos mistérios da vida.

Quase no final da narrativa, parece que o narrador está convencido sobre a veracidade do evento sobrenatural que havia presenciado, pois limita-se a narrar os fatos, sem duvidar deles: “Eu não disse que aquela bruxa, por mais sabida que fosse, não era uma bruxa.” (PIRANDELLO, 2008, p. 467). Nesse sentido, podemos dizer que o conto se encaixa naquele gênero de narrativas que Todorov denomina maravilhoso, pois ninguém chama a polícia para investigar o desaparecimento do filho da senhora Longo. Pelo contrário, a família se resigna e não busca explicações além daquelas encontradas no folclore e nas superstições locais.

O contraste entre o racional e o irracional que experimentamos ao ler alguns contos de Pirandello nos leva a procurar respostas para esses fenômenos na ciência, na religião, na filosofia ou na psicologia. Por outro lado, nos encanta permanecer no mistério, no vago, na magia e até mesmo o temor pelos antagonistas metafísicos que assombram as personagens: maldições, a morte, o medo, a Lua e o destino. Pirandello conheceu ainda menino o mundo fantástico das histórias contadas pela velha serva Maria Stella, repletas de superstições, lendas e muito da cultura popular do povo da Sicília. Entretanto, essas memórias infantis adquiriram outra configuração na medida em que a reflexão humorística passou a operar sobre elas.

Houve um período na vida de Pirandello em que ele se interessou pelas ciências exotéricas, uma época em que o contraste entre ciência e espiritualidade perturbou o jovem escritor: que lugar ocupa o homem em meio a isso tudo que não se pode explicar? Crente na impossibilidade de encontrar respostas no mundo físico, o siciliano se volta para o espírito na busca de um pouco de entendimento e paz. Em uma entrevista concedida a Ivan Pupo, em 1922, Pirandello expõe sua posição:

Para mim tudo é espírito, e cada um de nós o possui, dado que é ativo; os materialistas que o negam e aceitam a matéria não percebem que com isso afirmam sempre uma força que é, em nós, ativa e que não se manifesta senão pela sua atividade. Que esta força se chame espírito ou matéria, pouco importa.¹⁵⁵ (Tradução nossa).

Podemos entender que a reflexão humorística empreendida por Pirandello por intermédio de suas narrativas fantásticas tem bases filosóficas e também espirituais. Não basta contar histórias fantásticas, é necessário refletir sobre aquilo que é contado, mostrar o outro lado do grotesco, do assustador, do louco, e isso só é possível sob o olhar do *umorista*, o crítico fantástico de Pirandello, o qual intenta, através da atitude reflexiva, retirar essas pobres almas do purgatório. Nos contos que citamos aqui, todas as personagens, entre fantásticas e inverossímeis, são prisioneiras de algum tipo de desgraça e parecem imortalizar as tristezas e a solidão de Pirandello, um espírito solitário que vagava entre as máquinas e as construções modernas.

Realidade e ficção, em Luigi Pirandello, estão separadas por uma linha bastante tênue, que ora as aproxima, ora as afasta, fato que causou-lhe alguns problemas. *Advertência sobre os escrúpulos da fantasia*, ensaio publicado pela primeira vez em 22 de junho de 1921, no jornal romano *L'Idée nationale*, e incluído nas edições posteriores de *O falecido Mattia Pascal*, foi escrito por Pirandello em resposta às acusações de inverossimilhança proferidas pela plateia e os críticos que compareceram ao teatro na estreia da peça *Seis personagens à procura de um autor*. Nesse texto, o dramaturgo siciliano realiza uma interessante análise daquilo que pode ser considerado verossímil na vida e na arte. Dois exemplos esclarecem satisfatoriamente o ponto. Conta-nos Pirandello que

¹⁵⁵PUPO, I. **Interviste a Pirandello**. Catanzaro: Rubbettino, 2002. "Per me tutto è spirito, ed ognuno di noi lo possiede in quanto che esso è attivo; i materialisti che lo negano ed ammettono la materia non si accorgono che con questo affermano sempre una forza che è in noi attiva e che non si manifesta che per la sua attività. Che questa forza si chiami spirito o materia poco importa."

Posto na encruzilhada entre o amor da esposa e o de uma moça solteira de 20 anos, o senhor Alberto Heintz, de Buffalo, nos Estados Unidos, acha de bom aviso convidar uma e outra para um encontro, a fim de tomarem, juntamente com ele, uma decisão. As duas mulheres e o senhor Heintz apresentam-se [...] no lugar aprazado; discutem longamente e, no fim, chegam a um acordo. (PIRANDELLO, 1981, p. 313).

Ficou acordado que, naquele mesmo dia, cada um dos três deveria se suicidar. A senhora Heintz volta para casa, desfecha contra si um tiro de revólver e morre. O senhor Heintz e sua jovem amante, então livres do empecilho que representava a senhora Heintz, resolvem ficar juntos. Infelizmente, a autoridade judiciária manda prendê-los. Essa matéria foi lida nos jornais de Nova York de 25 de janeiro de 1921.

O *Corriere della Sera*, conhecido jornal de Milão, aos 27 dias do mês de março de 1920, publicava a seguinte matéria: “A HOMENAGEM DE UM VIVO A SEU PRÓPRIO TÚMULO”. (PIRANDELLO, 1981, p. 287). A notícia referia ao suposto suicídio do senhor Ambrogio Casati, eletricitista, cujo corpo fora retirado de um canal e reconhecido pela esposa e por aquele que, mais tarde, viria a ser seu próximo marido. Entretanto, o cadáver encontrado não era do senhor Casati, pois esse estava preso por um crime contra a propriedade e vivia, de longa data, separado da mulher. Após sete meses de luto, a senhora Casati casa novamente com Maioli, sem encontrar qualquer dificuldade. Seu primeiro marido estava morto. Ao término da pena, senhor Casati retorna e, para sua surpresa e de todos, descobre que estava civilmente morto. Pirandello, após relatar o fato em *Advertência sobre os escrúpulos da fantasia*, assim escreve:

Não posso supor que o senhor Ambrogio Casati, eletricitista, lesse o meu romance e levasse as flores à sua sepultura por imitação do falecido Mattia Pascal. A vida, entretanto, com seu imperturbável desprezo de toda verossimilhança, pode achar um padre e um prefeito que uniram em casamento o senhor Maioli e a senhora Tedeschi, sem preocupar-se de conhecer um elemento de fato, do qual talvez fosse fácil ter notícia, ou seja, que o marido, senhor Casati, estava na prisão e não debaixo da terra. (PIRANDELLO, 1981, p. 288-289).

Pirandello, profundamente contrariado com a estúpida obrigatoriedade da obra de arte em parecer verossímil, sustenta a seguinte ideia:

As absurdidades da vida não precisam parecer verossímeis, porque são verdadeiras; ao contrário daquelas da arte, que, para parecerem verdadeiras, precisam ser verossímeis. E, então, verossímeis, não são mais absurdidades. Um caso da vida pode ser absurdo; uma obra de arte, se é obra de arte, não. Decorre, daí, que tachar uma obra de arte de

absurdidade e inverossimilhança, em nome da vida, é um disparate. Em nome da arte, sim; em nome da vida, não. (PIRANDELLO, 1981, p. 282).

Questionamo-nos, então, alinhados ao pensamento de Luigi Pirandello: será que somente a vida está autorizada a ser inverossímil? Sabemos que a literatura cria seu próprio universo semanticamente autônomo, sua objetividade própria, mesmo que essa realidade criada não deixe de ter relação com a realidade da vida objetiva. É a atitude seletiva do escritor em face da realidade do texto que irá criar um real possível internamente (a verossimilhança interna). Nada disso impede que a vida copie esse universo, como pudemos constatar nos relatos de Pirandello. Isto posto, surge outra questão interessante: o que imita o quê? A arte imita o mundo, ou seria o contrário?

Em *O demônio da teoria*, mais especificamente no capítulo *O mundo*, Compagnon parte do princípio de que “ler com vistas à realidade [...] é enganar-se sobre a literatura”.¹⁵⁶ Para fortalecer seu argumento, o crítico cita Philippe Sollers que, em 1965, denunciava o pretensioso Realismo “que consiste em acreditar que uma escritura deve exprimir alguma coisa que não é dada nesta escritura, alguma coisa sobre a qual a unanimidade pode se fazer imediatamente”. (COMPAGNON, 2010, p. 97). A impossibilidade de consonância interpretativa subjaz ao fato de ser a própria realidade uma convenção, um acordo entre indivíduos e seus respectivos grupos, sendo, portanto, relativa. Ainda na parte inicial de *O mundo*, ao tratar do tema da referencialidade na literatura e buscando suporte na linguística, Compagnon cita Ferdinand de Saussure, para quem o exterior referencial da linguagem não importa:

Em Saussure, a ideia do arbitrário do signo implica a autonomia relativa da língua em relação à realidade e supõe que a significação seja diferencial (resultado da diferenciação entre os signos) e não referencial (relação entre as palavras e as coisas). (COMPAGNON, 2010, p. 99).

O russo Roman Jakobson, um dos maiores linguistas do século XX, compartilha desse posicionamento. Para ele, na “arte da linguagem”, a literatura, a função poética prevalece consideravelmente em relação às funções referenciais e denotativas. Já para Roland Barthes, também citado por Compagnon,

¹⁵⁶ COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 97.

A função da narrativa não é a de “representar”, mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser de ordem mimética. [...] “O que se passa” na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, *nada*; “o que acontece”, é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada. (COMPAGNON, 2010, p. 101).

Todavia, as colocações de Barthes parecem um tanto radicais, especialmente ao afirmar que aquilo que se passa na narrativa não é “nada” além da própria linguagem. Segundo Compagnon, para que a “aventura” da linguagem exista, ela necessita referir-se a alguma coisa que existe no mundo real. Nesse sentido, torna-se impossível dissociar literatura e mundo, pois

Na ficção se realizam os mesmos atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, ordens são dadas. Mas são atos fictícios, concebidos e combinados pelo autor para compor um único ato de linguagem real: o poema. A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o funcionamento dos atos de linguagem fictícios é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura. (COMPAGNON, 2010, p. 135).

Assim, por mais que a composição ficcional não seja o mundo real, com ele estabelece constante comunicação. O mundo ficcional é, então, um mundo em potência materializado através da linguagem. O livro é, sem dúvida, um mundo. Mas o mundo também é um livro, repleto de infinitas possibilidades, que nem sempre segue ordens ou funciona de acordo com as leis do universo. Como esperar, então, que a literatura represente um utópico mundo perfeito e totalmente verossímil?

Na introdução de *Luigi Pirandello, racconti fantastici*, coletânea de narrativas fantásticas, o organizador Gabriele Pedullà apresenta uma interessante introdução, intitulada *Pirandello, o la tentazione del fantastico*.¹⁵⁷ Nesse texto introdutório, o escritor e professor da Università Degli Studi Roma Tre propõe o seguinte questionamento: “Luigi Pirandello, um dos mestres da narrativa fantástica nos novecentos?”¹⁵⁸ A pergunta é capciosa, pois a ideia ainda luta para afirmar-se. Mas, a julgar pela quantidade e pela qualidade de textos do escritor siciliano, tal afirmação não seria de todo equivocada, principalmente pelo número: em um arco de quarenta anos, entre 1897 e 1936, Pirandello publicou muitos contos que podem ser inscritos na narrativa fantástico-maravilhosa, dispersos nas edições de *Novelle per un anno*.

¹⁵⁷PIRANDELLO, L. **Luigi Pirandello. Racconti fantastici**. A cura di Gabriele Pedullà. Torino: Einaudi, 2010.

¹⁵⁸PEDULLÀ, G. Pirandello, o la tentazione del fantastico. In: **Luigi Pirandello. Racconti fantastici**. A cura di Gabriele Pedullà. Torino: Einaudi, 2010, p. 5, tradução nossa.

Até o momento, assinala Pedullà (2010, p. 5-6, tradução nossa), descobrir o valor de Pirandello fantástico é um prazer para os poucos curiosos que têm disposição para ler os quinze volumes das novelas pirandellianas, o que não significa que ele seja ignorado nas antologias italianas de narrativas fantásticas. Pirandello é incluído, mas sempre como se os fantasmas melancólicos de seus contos pertencessem a uma veia extravagante e bizarra, distanciada de sua verdadeira pesquisa literária, ou como a homenagem de um mestre da Literatura a um gênero que não o caracteriza verdadeiramente.

Para Pedullà (2010, p. 5, tradução nossa), republicar os contos fantásticos de Pirandello em um único volume significa sublinhar a importância do gênero para o conjunto de sua obra e para a Literatura italiana em sua totalidade, sendo que, até a primeira metade do século XX, somente Massimo Bontempelli e Tommaso Landolfi souberam escrever melhor do que ele nesse campo. Segundo o professor, a produção de narrativas fantásticas de Pirandello perdurou por praticamente toda a sua vida, com exceção de uma pausa ocorrida entre os anos 1918 e 1930. Depois desses doze anos de interrupção, o retorno foi surpreendente. Foi nesse período que alguns de seus mais belos contos foram produzidos, como *O sopro* (1931), *Un'idea* (1934) e *Una giornata* (1935).

Ao retomar as características da narrativa fantástica, especialmente aquelas citadas por Todorov, como a presença de eventos inexplicáveis ou fenômenos sobrenaturais que, inicialmente, provocam a hesitação no leitor, mas que também podem, posteriormente, ser explicados racionalmente, Pedullà (2010, p. 9-10, tradução nossa) acrescenta uma peculiaridade aos contos de Pirandello, um dos aspectos que os tornam preciosos: a capacidade de assustar e fazer rir ao mesmo tempo. Às temáticas tradicionais das narrativas fantásticas são mescladas figuras pertencentes ao universo siciliano que servem de base para as reflexões humorísticas, as quais remetem a um doloroso sentimento de impotência diante dos mistérios da vida. Além disso, se nos anos 1800 era simples reconhecer um conto fantástico em função da presença de vampiros, casas mal-assombradas, lobisomens, um repertório tradicional de seres extraordinários, no século XX temos um fantástico sem eventos sobrenaturais. O medo permanece, o leitor continua desconfortável, mas sem identificar exatamente o porquê. Tudo pode começar por uma simples inversão das leis de causa e efeito, por exemplo, ou pela intromissão de algum elemento inesperado com o qual o leitor não sabe lidar, e que, de maneira

mais profunda, ativa sentimentos desconfortáveis relacionados a alguma experiência vivida. Nesse sentido, o fantástico de Pirandello pode ser entendido como uma vitrine ou um espelho onde se encontram expostos todos os temores existenciais que assombram o ser humano mais do que bruxas ou fantasmas.

Segundo Pedullà (2010, p. 12-13, tradução nossa), Pirandello foi um dos raros escritores italianos do gênero fantástico que não se deixou influenciar por Hoffmann ou Poe, como o fizeram os *scapigliati* milaneses ou os veristas sicilianos, imitadores dos modelos estrangeiros. Entre Pirandello e esses dois grupos de escritores, Pedullà estabelece uma importante distinção: enquanto aqueles pretendiam experimentar o gênero fantástico como demonstração de sua capacidade para o entretenimento, Pirandello atribuía ao fantástico uma especial função de crítica à literatura de seu tempo e à representação superficial da realidade social e psicológica oferecida pelos romancistas do fim do século XIX, mais especificamente os naturalistas. Contrariando as narrativas fiéis ao Positivismo do final dos anos 1800, Pirandello apresenta uma ideia de narrativa que se concentra no invisível, no obscuro, no inconsciente e nas revelações do espírito que contradizem a lógica. Enquanto os veristas, inspirados no Naturalismo de Zola, seguiam rígidas cadeias de causa e efeito que conduziam a explicações racionais e inquestionáveis, Pirandello coloca em cena um mundo de incertezas, capaz de apavorar continuamente. Nada é como parece, nem será como já foi anteriormente.

De acordo com Pedullà (2010, p. 13, tradução nossa), a instabilidade do universo dá origem, em Pirandello, a dois sentimentos diferentes, mas não excludentes: ou faz rir, ou assusta. Nesses termos, o fantástico e o *umoristico* caminham juntos em boa parte dos contos reunidos em *Novelle per un anno*, mesmo que somente o segundo tenha sido explicado sistematicamente pelo autor siciliano em ensaios teóricos. Ao gênero fantástico, Pirandello não dedicou nenhum texto crítico ou reflexão explícita, a não ser uma pequena referência ao fantástico em *L'Umoreismo*: “Todo humorista é um crítico *sui generis*, um crítico fantástico”. Talvez seja por isso (PEDULLÀ, 2010, p. 14, tradução nossa) que os contos fantásticos não tenham sido tão claramente estudados dentro das características do gênero e não ocupem, em termos de importância, o mesmo posto dos textos *umoristici*. Todavia, contos fantásticos e *umoristici* são duas vias distintas para chegar ao mesmo resultado: a contestação radical às verdades da geração anterior a Pirandello, com

sua fé inabalável em uma realidade clara, solidamente estabelecida. Nada pode ser mais falso do que tal certeza, afirma Pirandello.

De acordo com Pedullà (2010, p. 14, tradução nossa), tudo que Pirandello escreveu em *L'Umorismo* se adapta perfeitamente à postura do leitor em relação ao fantástico, quando a sensação de mal-estar não depende exclusivamente da ameaça que ronda o protagonista, mas do desconcerto em função do modo como, pouco a pouco, o próprio leitor vê vacilarem as leis do universo com as quais está habituado a conviver.

Não há escolha: para olhar além da máscara é preciso aprender a fazer rir ou provocar medo. Enquanto aliado natural do *umorismo*, o fantástico se coloca no centro do projeto literário de Pirandello: contra as formas vazias, em nome de uma arte que saiba colher e reproduzir o fluxo contínuo da vida, como demonstram as tantas novelas nas quais a queda das certezas explode em uma risada ou em um sorriso de cumplicidade, ao invés de assustar o leitor. [...] O procedimento é simples: alguma coisa inesperada contradiz o sistema de verdades indiscutíveis [...] e essa negação de tudo que havíamos aceitado até agora, sem problema, provoca um estranho desconcerto, não raro com efeitos cômicos (sobretudo quando o narrador observa a situação de longe ou a apresenta sob a perspectiva de um espectador interno que não é o protagonista). A explosão do fantástico nas nossas vidas, nesses casos, não faz nada além de amplificar o ridículo da constante presunção dos homens em embelezar o universo a sua volta de uma vez por todas. (PEDULLÀ, 2010, p. 16, tradução nossa).

O incessante e frustrado desejo do ser humano em conhecer e dominar os mistérios do universo adquire, em Pirandello, um caráter risível e, ao mesmo tempo, tragicamente amargo e doloroso. Em sua última década, o escritor siciliano parece aproximar-se mais intimamente de temas sobrenaturais e místicos, por intermédio de uma linguagem simbólica e onírica que vai se distanciando cada vez mais da objetividade do mundo material. A busca pelas verdades universais, como a morte, impulsiona Pirandello a adentrar o universo do sonho e do além-vida, sendo que os cenários escolhidos são as estações de trem vazias, as cidades escuras, os becos, os cemitérios, entre-lugares isolados onde suas personagens sombras ou fantasmas, sempre deslocadas, encontram-se confortáveis.

10 CONCLUSÃO

Eu não tenho nada a dizer
Ter qualquer coisa a dizer
no mundo, a si mesmo, para as pessoas,
o quê? Eu não sei realmente
porque eu não tenho nada a dizer.

No entanto, entre tantas pessoas,
entre tantos colegas cultos
eu desafio a encontrar quem negue
que tenha esta ou aquela opinião.

Os amigos discutem sobre arte,
sobre Deus, sobre política, sobre os outros:
e há quem me acredite o mais astuto
porque me coloco um pouco afastado:

alguém gostaria de ouvir
de mim qualquer coisa mais.
“Não tem nada a acrescentar, tu?”
“Eu, não, não tenho nada a dizer.

E eu sou o único no mundo
que não tem nada a dizer.
(Marino Moretti)

Io non ho nulla da dire, poema de Marino Moretti (1885-1979), publicado em 1911, poderiaperfeitamente ter sido escrito por Marta Ajala, Mattia Pascal, Vitangelo Moscarda. Talvez Henrique IV, Belluca ou Batà. Até mesmo por Luigi Pirandello. Serafino Gubbio, com certeza, escreveria dessa forma. A imagem fatigada do sujeito cansado, mudo, desenganado, indeciso, incapaz de encontrar respostas poderia resumir o sentimento de nosso autor e de suas criações. Eles não têm mais nada a dizer, pois sofrem de um terrível mal que arrebatou o homem moderno: o excesso de imagens vazias e a ausência de palavrasgenuínas. Partindo dessa constatação, como exprimir opiniões sobre uma realidade que se transforma o tempo todo? Mattia Pascal profetizava, enquanto pensava em escrever um livro: que sentido há em escrever livros, nos dias atuais? Quem se interessa em conhecer histórias desses “homens minhoca” que giram, o tempo todo, como um piãozinho enlouquecido? Talvez tenha sido em função desse sentimento negativo em relação à vida que nosso autor tenha escrito tanto, perscrutado tanto, indagado tanto. Aturdido pelo vazio que, paradoxalmente, o preenchia, Pirandello entregou-se às palavras. Jamais à representação do homem, afirmava. É preciso enfatizar essa questão em respeito à vontade de nosso autor.

No entanto, foi justamente a ideia sempre presente de se desvencilhar da obrigatoriedade de “representar” a realidade, de retirar de suas personagens a responsabilidade de “representar” o ser humano o que aproximou Pirandello mais profundamente desse homem que ele pretendia “não representar”. O real é uma ilusão, dizia ele, mas a cada nova leitura vamos nos reconhecendo cada vez mais profundamente no sofrimento, nas vicissitudes e nas incertezas das personagens que, segundo ele, não nos “representam”. No decorrer da leitura, os dramas das personagens pirandellianas se tornam os nossos dramas; suas tristezas, as nossas também. Nesse sentido, a identificação é inevitável, assim como o espelhamento. Apesar de todas as tentativas de burlar ou ludibriar a realidade, foi sempre o homem a razão, o motivo e a inspiração de Pirandello. Mais especificamente um homem: o próprio Pirandello, sujeito que esteve lá, sempre à espreita, infiltrando-se, misturando-se, camuflando-se, dialogando com o leitor e com ele mesmo. Quando Mattia Pascal ordena que Adriano Meis se jogue da ponte, é Pirandello quem sugere a si mesmo que dê cabo da própria vida, infernal, naquele momento, em função da doença da esposa. Nos momentos em que Vitangelo Moscarda duvidava da própria imagem, era Pirandello quem se perguntava como a esposa podia achar que ele seria capaz de trai-la? O Pirandello de Antonietta não era o mesmo Pirandello do próprio Pirandello. Era outro.

Em Marta Ajala, lá está o Pirandello descrente que o futuro seja algo que possa ser previsto com exatidão. Basta uma inundação, um abalo mental ou uma carta em mãos erradas e o destino muda seus caminhos, altera suas rotas. O desejo de Belluca de tomar um trem e nunca mais voltar é o mesmo de Pirandello, um eterno viajante sem bagagem. Em Mattia Pascal, Pirandello infeliz no casamento, aquele mesmo que pensou em suicídio em vários momentos difíceis da vida, está lá, tentando alterar o inalterável. Serafino Gubbio nos remete ao Pirandello atordoado com a maquinaria moderna, com os apitos dos trens, com a turbamulta das cidades grandes, com o cinema engolindo seu amado teatro. Em Batá encontramos Pirandello menino, assustado com as histórias de terror narradas pela serva Maria Estela. O “homem do sopro”, para complementar nossa lista de “cem mil” Pirandellos, imortaliza artisticamente o desejo de nosso autor de acabar com o sofrimento. Não o dos outros, mas o seu próprio. Ah, como seria belo poder soprar e acabar com a humanidade inteira. E, junto com ela, todas as hesitações, os medos e as aflições.

O falecido Mattia Pascal, romance publicado em 1904, é reconhecidamente autobiográfico. Todavia, o sujeito Pirandello se infiltra de forma insistente em praticamente todas as suas histórias, mesmo que pretenda ocultar-se. Chegar a essa constatação só é possível quando tomamos sua obra como um todo, um emaranhado de fios cujos nós só podem ser desfeitos se conhecermos, pelo menos, uma pequena parte de todas as tipologias textuais desenvolvidas por ele, incluindo sua biografia. Por esse motivo, procuramos introduzir, em nossa pesquisa, um pouco das novelas, dos romances, das peças, dos ensaios críticos e das narrativas fantásticas. Estas, por sinal, pouco exploradas pelos estudiosos que se dedicam à produção de Pirandello.

É visível, percorrendo esses textos, que, paulatinamente, a caracterização - ou a presença do ser humano - vai se tornando cada vez mais complexa e problemática. Iniciando por *L'esclusa*, passando por *Il fu Mattia Pascal*, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* e, finalmente, *Uno, nessuno e centomila*, levando em conta somente os romances, acompanhamos um Pirandello que, em suas obras mais densas, entra em conflito com a realidade, com o homem, com a representação e, de forma lógica, com a escola verista, sua base contextual e teórica.

As personagens naturalistas (ou veristas), determinadas pelo meio e o cenário histórico e social - estruturas contra as quais lutavam e eram vencidas-, logravam êxito, pelo menos, ao manter as próprias identidades. As criaturas de Pirandello, em sentido contrário, são absorvidas, aniquiladas pela conjuntura que, sem dó nem piedade, as joga de um lado para o outro, retirando delas quaisquer resquícios de hombridade ou coerência. São eternas perdedoras, deslocadas, em constante conflito com o universo que as domina e com o qual jamais conseguem se reconciliar. Essa constante recusa ao modelo naturalista levou nosso autor a desbravar caminhos tortuosos.

Sabemos que Pirandello pretendia fugir da arte simbólica ou puramente representativa. Mesmo em seu texto mais verista, *A esclusa*, a desarticulação da referencialidade naturalista se faz presente por intermédio de um “efeito sem causa” e uma “causa sem efeito”. Todavia, é a teoria do *umorismo* que confere a esse romance a posição de texto-chave, antes mesmo de *O falecido Mattia Pascal*, para compreendermos toda a obra de nosso autor. O relativismo, a superficialidade da aparência, a personagem impotente diante das circunstâncias da vida e a luta

ineficiente contra o destino são marcas no romance que “simbolizam” o homem moderno, apesar das veementes assertivas de Pirandello afirmando que desejava fazer o contrário: “desrealizar” seus textos.

A negação do homem como centro gravitacional das narrativas, ou como objeto de representação, só fez aproximá-lo ainda mais de Pirandello. Até mesmo na mais peremptória rejeição a esse homem, materializada nas personagens autorreflexivas, a negação só faz confirmar a sua presença. Uma presença na ausência, uma presença na negação. Mas, na verdade, parece que o desejo de Pirandello não era fugir de qualquer homem. Era fugir de si mesmo. Ele é o infeliz protagonista por excelência em seus romances, contos e novelas.

Ao iniciarmos essa breve, mas nem por isso superficial incursão pelo fantástico universo de Pirandello, nosso intuito era descobrir as estratégias utilizadas por ele para burlar a representação da vida como ela é. Não obstante, no decorrer da pesquisa, e com base nas colocações de Leone De Castris, constatamos que, ao enfatizar o caráter desconexo, inverossímil, fragmentado e ilusório do real, Pirandello o estava representando da forma mais eficaz. Ser realista é ser contraditório, afirma o crítico italiano. Para tanto, Pirandello tentou destruir os cômodos mitos, as instituições perfeitas e o frágil otimismo pequeno-burguês.

Para examinarmos as obras de Pirandello, foi imprescindível considerar o contexto histórico e espacial na qual elas se inserem: os limites entre dois séculos e as fronteiras entre dois mundos (a Sicília e o resto da Itália). Partindo dessa premissa, a interseção entre o Naturalismo e a Modernidade representou somente um dentre os tantos elementos dissonantes que influenciaram sua obra, testemunha do relativismo instaurado com a queda dos valores absolutos. Essa nova maneira de pensar influenciou o mundo, de maneira geral, e especialmente alguns artistas que passaram a ver o homem como um indivíduo que experimentava um profundo e incurável estado de angústia. A elaboração dos conceitos de personalidade individual passa a estar condicionada ao olhar da alteridade. O homem é tantos quantos o observam.

Partindo desse argumento, o paradoxal tormento de nosso autor era justamente buscar alguma coerência, acreditar em alguma verdade. Todavia, sua arte enfatiza a descrença e a destruição. Em *A excluída*, o primeiro romance, os ideais veristas são desconstruídos em função de um fato que não era um fato, o qual desencadeou uma série de eventos que não seguiam as leis de causa e efeito.

Vemos aí, portanto, a destruição do Verismo e da crença em um destino favorável. Em *O falecido Mattia Pascal*, a possibilidade de o sujeito deliberar sobre a própria vida encontra obstáculos na ausência de um papel, um registro civil. A anulação do livre arbítrio, desta forma, está ricamente representada no romance que narra a história de Mattia Pascal. Em *Cadernos de Serafino Gubbio operador* assistimos à completa destruição do homem como sujeito liberal e autônomo, ao mesmo tempo em que testemunhamos as máquinas sorverem completamente sua energia vital. *Um, nenhum e cem mil*, o último romance, agrega todas as características destrutivas presentes em toda a produção de Pirandello, por intermédio da exacerbação de todas as perdas e negações encontradas aqui e ali nos textos que o antecederam. Podemos afirmar, destarte, que esse é o romance-triunfo do social sobre a individualidade.

De acordo com Leone De Castris, qualquer um que se disponha a analisar os romances e contos de nosso autor, isento de qualquer juízo ideológico, critério de valoração ou modelo formal, encontrará, neles, o real significado de uma experiência fundamental para a história dos intelectuais italianos dos novecentos: a revolução copernicana do romance, caracterizada, em Pirandello, pela formalização da impossibilidade do tempo objetivo e da dinâmica psicológica convencional (referência ao modelo naturalista). A irregularidade no desencadeamento dos fatos, a imprevisibilidade dos desenlaces e as frequentes indecisões das personagens são o reflexo do reino da vida, banal, angustiante e sem sentido, cujo protagonista é o homem “fuori di chiave”, termo empregado por nosso autor para definir o sujeito moderno: um eterno desafinado, forasteiro na vida. Na estrutura romanesca, em especial, a junção desses elementos sinaliza para a impossibilidade do romance nos moldes naturalistas, segundo Leone De Castris, por confirmar a inviabilidade de qualquer projeto que pretenda encontrar razões ou atribuir algum sentido à vida. Mattia Pascal experimenta, de forma dolorosa, a inexequibilidade de uma forma alternativa de vida alheia às leis sociais, com a mesma intensidade com que se choca com a solidão cósmica e com o sentimento de pequenez que arrebatou o ser humano após a descoberta de Copérnico.

É justamente a partir desse conjunto de tensões existenciais e da crise da narrativa tradicional que se fundamenta a estrutura basilar da linguagem pirandelliana, rica em monólogos interiores, digressões, elucubrações, questionamentos. Mas é a teoria do *Umorismo* o método empregado por nosso autor

para contradizer enfaticamente o romance tradicional e a literatura como falsa harmonização da consciência coletiva, tendo em mente que não se pode mais falar em coletividade: a sociedade se fragmentou e o homem foi reduzido e um caleidoscópio de imagens. É por intermédio da reflexão crítica que Pirandello expõe a problemática da relação entre a arte e a realidade; entre o falso absolutismo dos ideais e certezas pré-concebidas e o relativismo. Os devaneios filosóficos, nesse sentido, não são fruto de um esquema pensado e articulado friamente, mas a consequência natural de uma série de problemas existenciais sobre os quais o homem não tem mais nada a fazer além de vivenciá-los aflitivamente.

Para Leone De Castris, a relação entre pensamento e arte, em Pirandello, é funcional, jamais opositiva. São duas faces de uma mesma moeda: a condição mais autêntica de seu sentimento de vida, sua humanidade, sua constante tensão meditativa, sobre a qual incidem, irremediavelmente, razões históricas, biográficas e culturais. Há quem diga que Pirandello parecia divertir-se ao atormentar seus leitores lançando questões metafísicas em seus textos. Todavia, aquilo que nos arrebatava é o oposto da brincadeira: é a trágica seriedade de um escritor que percebeu e viveu plenamente o sentimento de inquietação que caracterizava o seu tempo. No panorama medíocre da cultura burguesa da Itália pós-*Risorgimento*, assevera Leone De Castris, Pirandello surge como um “anacrônico apóstolo da pureza”, movido por uma ingênua e absoluta ânsia em desvendar os porquês da realidade e da sociedade que o levou ao âmago da degradação, da violência e da corrupção que destruíam sua terra natal. Desse sentimento de derrota e desolação nasce a arte *umorística*, reflexo da crise da condição humana que arrebatou e, ao mesmo tempo, inspirou nosso autor. Pirandello viveu essa crise de maneira obstinada, consciente da impossibilidade de encontrar as respostas que buscava.

Lá onde a arte em geral representa uma realidade pacificada, concordante, uma realidade animada e dominada por valores e ideais, o humorismo nasce para representar uma realidade contraditória, complexa, uma imagem polivalente do real. Este é, então, a arte dos períodos históricos da decadência, quando a imagem externa, aparentemente ordenada e objetiva do mundo, esconde um contraste irremediável, uma desagregação de suas linhas e de seus elementos constitutivos. É precisamente agora que a arte *umorística*, sempre possível, se torna necessária: uma arte descritiva não poderia produzir nada além de uma imagem falsa do real, porque naquele momento histórico, a vida é falsificação, hipócrita aparência; uma arte que, ao contrário, queira ser realista, isto é, conhecimento e não evasão, só pode ser *umorística*, de decomposição até o amargo fim, corrosiva e questionadora. Exatamente através da decomposição da realidade aparente, através da deformação paródica e da desmistificação das

estruturas lógicas, morais, sociais de seu tempo, o humorista consegue captar, com olhar aterrorizado, a condição trágica do homem. É este o autêntico significado da fórmula pirandelliana “arte espelho para a vida”, oposta à “arte espelho da vida”. (LEONE DE CASTRIS, 1971, p. 17-18, tradução nossa).

Partindo da esclarecedora acepção de Leone De Castris, é possível afirmar que Pirandello foi extremamente realista, mesmo que ele buscasse o contrário. Ser realista, nesses termos, é ser contraditório, controverso, múltiplo, humorista.

No que diz respeito à desumanização, partindo dos postulados de Ortega Y Gasset, foi possível observar, na produção de Pirandello, uma gradativa reificação da personagem, compreendida, nesse caso, como a perda de alguns dos aspectos que caracterizavam o homem liberal, como o livre arbítrio, a totalidade, a coerência, a capacidade de discernimento, a sensatez. Todavia, o termo desumanização no sentido de fuga da personagem imitativa, elaborado pelo crítico espanhol, só foi concretizado nas peças metateatrais. O que encontramos em Pirandello romancista ou contista, pelo contrário, é uma riquíssima concentração não de “tipos” humanos, mas de sofredores, vítimas, mártires que, cada um a seu modo e por diferentes motivos, não fazem outra coisa além de “representar” o homem, constatação que confere ao conjunto de sua obra um caráter extremamente humanizador.

“E assim dizendo, sairá de cena.”
(Pirandello)

REFERÊNCIAS

ALONGE, R. **Luigi Pirandello**. Roma: Editore Laterza, 2010.

_____. **Pirandello: il meglio del teatro**, Milano: Mondadori, 1993.

ANDRADE, A. P. **Os Malavoglia: o narrador e sua criação**. 2006. 115 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

AUERBACH, E. **Mimesis**. Tradução de Suzi Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal. Charles Baudelaire**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 93. Disponível em: <http://bedigital.soaresbasto.pt/cops-master/ebooks/Charles%20Baudelaire/As%20Flores%20do%20Mal%20%284%29/As%20Flores%20do%20Mal%20-%20Charles%20Baudelaire.pdf>.

_____. O pintor da vida moderna. In: COELHO, T.(Org.). **A modernidade de Baudelaire**. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BELLEMIN-NÖEL, J. **Psicanálise e literatura**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Tradução de Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. São Paulo: Abril, 1975. Disponível em: https://cei1011.files.wordpress.com/2010/08/benjamin_a-obra-de-arte-na-epoca.pdf.

_____. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 3 ed. Tradução de Sergio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDINI, A. F. **Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

BONGHI, G. Biografia di Luigi Pirandello. In: **Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/bonghiG/bonghi_bio_Pirandello.htm.

_____. **Introduzione generale alla poetica di Luigi Pirandello**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Bonghi_poetica_Pirandello.htm.

_____. **Progetto Luigi Pirandello**. Disponível em <http://www.classicitaliani.it/index070.htm>.

BONINO, G. D. **Guido Davico Bonino e “La letteratura fantastica italiana”**. Disponível em <https://michelenigro.wordpress.com/2011/10/31/guido-davico-bonino-e-%E2%80%99Cla-letteratura-fantastica-italiana%E2%80%9D/>.

BONTEMPELLI, M. **Realismo magico e altri scritti sull'arte**. Milano: Abscondita, 2006.

BOSI, A. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. **Céus, infernos**. Entrevista a Augusto Massi. In: Novos Estudos n. 21 – julho de 1998, pp. 100-115.

_____. Dossiê Universidade e cultura brasileiras. In: **O Estado de São Paulo**, 26 de dezembro de 1992.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

CALVINO, I. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. 7 ed. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

CESERANI, R. **Il fantástico**. Bologna: Il Mulino, 1996.

COLERIDGE, S. T. **Biographia Literaria**. Roma: Editori Riuniti, 1991.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CONTARINI, S. **La letteraturafantastica**. Disponível em <http://www.oilproject.org/lezione/letteratura-fantastica-ottocento-frankestein-mary-shelley-scapiagliatura-dossi-tarchetti-21509.html>.

DALCASTAGNÈ, R. **Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso**. Disponível em: http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3_di_logos_latinoamerica_nos/5aregina-unb-personagens.pdf.

D'AMICO, M. L. **Album Pirandello**. Milano: Mondadori, 1992.

_____. **Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello**. Bologna: Mulino, 1990.

D'ANCONA, A. **Studi di critica e Storia Letteraria**. Bolonha: Zanichello Editori, 1880.

DEBENEDETTI, G. **Il personaggio uomo**. Milano: Garzanti, 1988.

_____. **Saggi critici. Seconda serie.** Venezia: Marsilio, 1990.

DE CASTRIS, A. L. **Storia di Pirandello. Biblioteca Universal.** Bari: Laterza edizione, 1971.

DE SÁ, M. C. **Da literatura fantástica (teorias e contos).** 2003. 141 p. Dissertação (Mestrado em Letras-Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

DOSTOIÉVSKI, F. **Notas do subsolo.** Tradução de Maria Aparecida Soares. São Paulo: L&PM Pocket, 2008.

ECO, U. **A definição da arte.** Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1995.

_____. **Sobre os espelhos.** Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FORSTER, E. M. **Aspects of the novel.** New York: Rosetta Books, 2002.

FOUCAULT, M. **A história da loucura na Idade Clássica.** Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

GANERI, M. **Pirandello romanziere.** Catanzaro: Rubbettino Editore, 2001.

GIUDICE, G. **Luigi Pirandello.** Torino:Utet, 1963.

GRAMSCI, A. **Literatura e vida nacional.** Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

HAUSER, A. **Historia social de la literatura y el arte III – naturalismo e impresionismo bajo el signo del cine.** Madri: Ediciones Guadarrama, 1969.

HEISENBERG, W. **A Imagem da Natureza na Física Moderna.** Lisboa: Ed.do Brasil, 1980.

KAFKA, F. **A metamorfose.** Disponível em:<http://docente.ifrn.edu.br/paulomartins/livros-classicos-de-literatura/a-metamorfose-de-franz-kafka-pdf/view>.

KRYSINSKI, V. **Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità.** Tradução de Corrado Donati. Napoli: Edizione Scientifiche Italiane, 1988.

LEONE DE CASTRIS, A. **Il decadentismo italiano: Svevo, Pirandello, D'Annunzio.**Bari: Laterza, 1976.

_____. **Storia di Pirandello.** Bari: Laterza, 1971.

LIMA, J. C. F. **Cultura, Imaginação Literária e Resistência em Alfredo Bosi.** 2012. 619 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

LUCIGNANI, L. Sei donne in cerca di Pirandello. In: **Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Lucignani_donne_Pirandello.htm.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Duas Cidades Ltda, 2000.

MACCHIA, G. **Pirandello o la stanza della tortura**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1992.

MAGALDI, S. **O cenário no avesso: Gide e Pirandello**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MACCHIA, G. **Pirandello o la stanza della tortura**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1992.

MAZZACURATI, G. **Il doppio mondo di Serafino Gubbio**. Disponível em: http://www.pirandelloweb.com/Intorno/giancarlo_mazzacurati_il_doppio_mondo_di_serafino_gubbio.htm Acesso em: 27 maio 2016.

_____. **Stagioni dell'apocalisse: Verga, Pirandello, Svevo**. Torino: Einaudi, 1998.

NARDELLI, F.V. **Pirandello. L'uomo segreto**. A cura di Marta Abba. Milano: Tascabili Bompiano, 1986.

NIETZSCHE, F. **Fragmentos póstumos (1855/1886). Textos didáticos**, Campinas: Unicamp, n. 22, abr. 1996.

NOBILI, C. S. **Pirandello: guida al fu Mattia Pascal**. Roma: Carocci editore, 2004.

NODIER, C. **Do fantástico em literatura**. Tradução de Maria Regina Borges Osório e Maria Lúcia Meregalli. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/30058/18643>.

ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2008.

PATRIZI, G. **Pirandello e l'Umorismo**. Roma: Lithos Editrice, 1997.

_____. **Prose contro il romanzo. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano**. Napoli: Liguori Editore, 1996.

PEDULLÀ, G. Pirandello, o la tentazione del fantastico. In: **Luigi Pirandello. Racconti fantastici**. A cura di Gabriele Pedullà. Torino: Einaudi, 2010

PIANTOLA, D. **No limiar do abismo: modernidade e declínio da subjetividade na narrativa de Luigi Pirandello**. 2006. 199 f. Dissertação (Mestrado em Teoria literária) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PIRANDELLO, L. **A Excluída**. Tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Abril Cultural, 1986.

_____. Arte e coscienza d'oggi. In **L'umorismo e altri saggi**. Firenze: GiuntiGruppoEditoriale, 1994.

_____. **Assim é (se lhe parece)**. Tradução de Sergio N. Melo. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

_____. **Cadernos de Serafino Gubbio operador**. Tradução de Sergio Mauro. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.

_____. **Come e perché ho scritto i Sei personaggi**. In: *Maschere nude*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2004. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/pira19_prefazione.htm

_____. **Come prima, meglio di prima**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/drammi/18_pira_come_prima_meglio.htm

_____. Cuaderno de Coazze. In: **Ensayos**. Tradução de José-Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama, 1968.

_____. Discorso al convegno "Volta" sul teatro drammatico. In: **Luigi Pirandello, Saggi, Poesie, Scritti vari**. Milano: Arnoldo Mondadori, 1960. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello_teatro%20drammatico.htm.

_____. Frammenti autobiografici. In: **Luigi Pirandello, Saggi, Poesie, Scritti vari**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1960. Disponível em http://www.classicitaliani.it/pirandel/frammenti_autobiografici.htm.

_____. **Illustratori, attori e traduttori**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello_arte_scienza.htm.

_____. Il treno ha fischiato. In: **Novelle per um anno**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1985. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/novelle/04_048.htm.

_____. **Kaos e outros contos sicilianos**. Tradução de Fulvia Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. La fanciulezza e le prime prove. In: **Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/bonghiG/bonghi_bio_Pirandello.htm.

_____. **La maschera dimenticata**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/novelle/06_081.htm . Acesso em 30 out. 2017.

_____. **L'Esclusa**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1987.

_____. **L'illustre estinto**. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/novelle/11_155.htm.

_____. **Luigi Pirandello: Lettere alla fidanzata Antonietta**. Disponível em: <http://www.agrigoierieoggi.it/luigi-pirandello-lettere-alla-fidanzata-antonietta/>.

_____. **Luigi Pirandello. Racconti fantastici**. A cura di Gabriele Pedullà. Torino: Einaudi, 2010.

_____. **L'umorismo**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2004.

_____. **L'umorismo**. Roma: Tascabili Economici Newton, 1993.

_____. **L'umorismo e altri saggi**. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1994.

_____. **L'Umorismo**. Parte seconda. In: **Luigi Pirandello, maschere nude**. Milano: Arnoldo Mondadori editore, 2004. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm

_____. **Maschere nude**. Milano: Arnoldo Mondadori editore, 2004.

_____. **Novelle per un anno**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1985. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/novelle/04_048.htm.

_____. **O Falecido Mattia Pascal**. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

_____. **O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor**. Tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

_____. **Os gigantes da montanha**. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005

_____. **Pirandello: do teatro no teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Prefazione a Sei personaggi in cerca d'autore. In: **Maschere nude**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2004. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/pira19_prefazione.htm.

_____. **Saggi e interventi**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006.

_____. **Saggi, Poesie, Scrittivarii**. 1 ed. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1960.

_____. **Saggi, poesie e scritti varii**. Vol.6, 2. ed. Milano: Mondadori Editore, 1965.

_____. **Scritti sul Teatro.** Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_scritti_teatro.htm#01.

_____. **Tutto per bene.** Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/novelle/02_024.htm.

_____. **Um, nenhum e cem mil.** Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Una giornata.** Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/novelle/15_211.htm.

_____. **40 novelas de Luigi Pirandello.** Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PUPINO, A. **Pirandello: maschere e fantasmi.** Roma: Salerno Editrice, 2000.

_____. **Pirandello o l'arte della dissonanza.** Roma: Salerno Editrice, 2008.

PISCHEDDA, B. **Conoscere i romanzi di Pirandello.** Milano: Rusconi, 1997.

PUPO, I. **Interviste a Pirandello.** Catanzaro: Rubbettino, 2002.

RIBEIRO, M. M. **A dramaturgia do último Pirandello: um teatro para Marta Abba.** 2008. 349 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade de Campinas, Campinas SP, 2008.

_____. **O confronto entre ator e personagem em Pirandello.** Revista Graphos, João Pessoa, v.12, n 1, p. 103- 117, jun., 2010. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9857>.

_____. **O jogo da personagem pirandelliana frente à realidade.** In: II Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes (Enletrarte). Signos em rotação: a literatura e outros sistemas de significação. 2., 2004, Campos. Anais eletrônicos... Campos: CEFET, 2004. Disponível em <http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/viewFile/1684/868>.

RÖSSNER, M. Nietzsche e Pirandello: paralleli e differenze. L'enigma Pirandello. **Atti del Congresso Internazionale di Ottawa.** Ottawa, 1988. Disponível em: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/6597/1/6597.pdf>.

SARRAUTE, N. **L'ère du soupçon.** Paris: Gallimard, 1956.

SCIASCIA, L. **Alfabeto Pirandello.** Roma: Adelphi edizioni, 1982.

_____. **Pirandello e il pirandellismo.** Palermo: Edizioni Salvatore Sciascia, 1953.

TILGHER, A. **Studi sul teatro contemporaneo.** Disponível em http://www.classicitaliani.it/novecent/Tilgher/tilgher_08.htm.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VERGA, G. **Os Malavoglia**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Abril, 2010.

VICENTINI, C. **L'estetica di Pirandello**. Milano: Mursia, 1970.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZANGRANDI, S. **Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento**. Torino: Edisco Editrice, 2011. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=L8TRAwAAQBAJ&hl=pt-R&printsec=frontcover&pg=GBS.PA1.w.0.0.0.3#v=onepage&q=letteratura%20fantastica%20e%20pirandello&f=false>.

ZOLA, E. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.