UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
ITALIANAS

RAFAEL RIDOLFI

VOZES DO ALÉM: OS NARRADORES BRÁS CUBAS E MATTIA PASCAL

São Paulo
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
ITALIANAS

RAFAEL RIDOLFI

VOZES DO ALÉM: OS NARRADORES BRÁS CUBAS E MATTIA PASCAL

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Roberta Barni

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

RR542v Ridolfi, Rafael
v Vozes do além: os narradores Brás Cubas e Mattia
 Pascal / Rafael Ridolfi ; orientadora Roberta Barni.
 - São Paulo, 2017.
 240 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua, Literatura e Cultura Italiana.

1. Pirandello. 2. Machado de Assis. 3. Narrador.
4. Romance. 5. Literatura. I. Barni, Roberta,
orient. II. Título.

RIDOLFI, R. **Vozes do além: os narradores Brás Cubas e Mattia Pascal**. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Aos meus alunos,

AGRADECIMENTOS

À professora Roberta Barni, por me ensinar a ser aluno e professor.

Às professoras Maria Celeste Tommasello Ramos e Maria Cecília Casini, pelas considerações pontuais e necessárias no momento da qualificação.

Às funcionárias da secretaria do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP.

Aos meus irmãos, André e Gabriela, por continuarmos fortes e unidos.

Aos meus amigos, por serem, também, minha família.

Ao Edgar Casado Barreta Souza, pelo empenho em transformar a escola em um ambiente acolhedor, respeitoso e eficiente.

À Ana Paula Illi, pelas risadas, pelos passeios e pelas festas na escola.

À Eliana Persechino Rodriguero, por ser uma coordenadora paciente.

Às professoras Amanda Santos Roberto de Moura, Andreia Soares, Claudete Maria Campana Santos, Cláudia Regina Moretti, Danielle Paladino, Lucimara Bauab Bochixio, Roberta Roque Baradel, Rosana Fischernes, Rosângela Costa, Roseli Garcia Pedretti, Taís Meneguelo Lobo Leuba Salum, pela parceria e, principalmente, pela união.

Aos meus alunos, por me tornarem uma pessoa melhor.

RESUMO

O objetivo principal da pesquisa é analisar os narradores-personagens dos romances *Memórias Póstumas de Brás*, de Machado de Assis, e *Il fu Mattia Pascal*, de Luigi Pirandello. Os tons empregados por esses narradores-personagens são afastados da idealização romântica e cedem espaço à forma livre de narrar, com predomínio da ironia e do humor, acrescidos de uma apreciação de caráter relativo da realidade. O conflito entre a impossibilidade de transformação do que fora vivido e o caráter fixo e imutável da morte são fatores que, somados, condenam os narradores-personagens em análise. Brás Cubas e Mattia, no momento em que narram, estão isolados da sociedade. É justamente desse isolamento que os romances extraem suas matérias-primas. Ambos os narradores começam suas narrativas a partir do momento em que são deslocados da comunidade e do meio no qual viviam: Brás Cubas morreu vítima de uma pneumonia e Mattia encontra-se recluso em uma biblioteca. Esses narradores-personagens, desprovidos de valores autênticos, rompem com o mundo em que estavam até então e, a partir dessa ruptura, procuram meios de “sobrevivência”, com a formulação de seus pensamentos e a narração da matéria vivida. Tendo como única companhia a interioridade de seu ser, confrontam os elementos que antes fundamentavam suas realidades.

Palavras-chave: Machado de Assis; Pirandello; narrador; romance; modernidade.

ABSTRACT

The main objective of this research is to analyse the character-narrators of the romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, by Machado de Assis, and *Il fu Mattia Mascal*, by Luigi Pirandello. The tones employed by these character-narrators are far from the romantic idealization and give up space to the free form of narrating, predominating irony and humour with an appreciation of reality relative character. The conflict between the impossibility of transformation of what was lived and the fixed and immutable death character are factors that all added, condemn the character-narrators that are being analyzed. Brás Cubas and Mattia, while narrating, are isolated from society. And it is from this isolation that the romance extracts its base. Both narrators start their narratives from the moment they are moved from community and from where they lived: Brás Cubas died of pneumonia and Mattia is reclused in a library. These character-narrators, deprived from the authentic values, break up with the world where they were and, from this rupture, they search for “surviving” means, with the formulation of their thinking and the narration of the lived matter. Having the interiority of their beings as their only company, they confront the elements that are the base of their realities.

RIASSUNTO

L'obiettivo principale della presente ricerca è quello di analizzare gli io narranti dei romanzi *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, di Machado de Assis, e *Il fu Mattia Pascal*, di Luigi Pirandello. I toni usati da loro sono allontanati dall'idealizzazione romantica e cedono spazio alla forma libera di raccontare, con predominio dell'ironia e dell'umorismo, oltre un apprezzamento di carattere relativo della realtà. Il conflitto tra l'impossibilità di trasformazione di ciò che fu vissuto e la caratteristica fissa e immutabile della morte sono elementi che, aggiunti, condannano gli io narranti in analisi. Brás Cubas e Mattia, nel momento in cui raccontano la loro storia, sono isolati dalla società. È proprio da questo isolamento che i romanzi estraggono la loro materia prima. Entrambi i narratori iniziano la loro narrativa dal momento in cui si spostano dalla comunità e dall'ambiente in cui vivevano: Brás Cubas è morto di polmonite e Mattia si ritrova recluso in una biblioteca. Questi io narranti, privi di valori autentici, rompono con il mondo in cui si trovavano fino a quel momento e, dalla rottura, cercano mezzi di "sopravvivenza", con la formulazione dei loro pensieri e la narrazione della materia vissuta. Avendo come unica compagnia l'interiorità del loro essere, confrontano gli elementi che prima basavano la loro realtà.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. O narrador	13
2. O narrador nos romances de Machado de Assis	43
2.1. O homem e a História	43
2.2. Os romances de Machado de Assis	48
3. O narrador nos romances de Luigi Pirandello	82
3.1. O homem e a História	82
3.2. Os romances de Pirandello	87
4. Vozes do Além: Brás Cubas e Mattia Pascal	120
4.1. Machado de Assis e Luigi Pirandello dentro (ou fora) das estéticas literárias	120
4.2. A voz de Brás Cubas	133
4.3. A voz de Mattia Pascal	157
4.4. A ironia machadiana e o humorismo pirandelliano	175
4.5. O ponto de vista da morte	196
4.6. Relatividade e volubilidade	214
CONSIDERAÇÕES FINAIS	234
BIBLIOGRAFIA	237

Introdução

Em minha dissertação de Mestrado, *Pirandello e a experiência com a modernidade: Uno, nessuno e centomila* (FFLCH-USP/2012), analisei o livro “Uno, nessuno e centomila” (1926), de Luigi Pirandello, como um romance-manifesto construído por um narrador-personagem imerso na experiência da modernidade. Nesse romance, Moscarda, narrador e protagonista, desenvolve uma espécie de teoria com ênfase nas relações humanas: cada pessoa o distingue de uma maneira. Após essa constatação, ele coloca em prática a destruição de suas próprias *personae* (concepções a seu respeito que se originam a partir das relações sociais).

Por isso, considere a tese defendida por Vitangelo Moscarda a partir da ideia que denominei como deslocamento da representação da unidade imaginária do sujeito. O suposto centro, aquilo que teoricamente o sustenta, é algo desarticulado, não sendo substituído pela unidade de uma só imagem, mas por uma pluralidade de centros de poder. A teoria de Moscarda tem como pressuposto a concepção de uma consciência que não basta a si mesma para desenhar uma imagem cabível no plano exterior (forma): determinado sujeito se conhece, sente-se e aprecia-se de uma maneira singular, que não corresponde, necessariamente, àquilo que outro sujeito pode conceber a seu respeito.

A tensão dramática do discurso de Moscarda provem da não coincidência entre *ser* e *parecer*. O homem do início do século XX não consegue mais apenas se sujeitar aos acontecimentos e simplesmente aceitar regras impostas pelas Instituições. Trata-se, agora, de um sujeito dominado pela crise e pela dúvida – alguém que tenta romper com aquilo que é pré-determinado e, concomitantemente, precisa lidar com o fracasso. Afinal, é praticamente impossível arrebentar as correntes que insistem em aprisioná-lo dentro de um sistema fortemente construído.

Tendo como ponto de partida essa ideia de “sujeição” do homem frente a seus pares e às instâncias burocráticas criadas pela sociedade, apresento minha tese de Doutorado. O objetivo principal da pesquisa é a análise dos narradores-personagens dos romances *Memórias Póstumas de Brás*, de Machado de Assis, e *Il fu Mattia Pascal*, de Luigi Pirandello. Os tons empregados por esses narradores-personagens são afastados da idealização romântica e procuram

abrir espaços para a forma livre de narrar, com predomínio de uma ironia elaborada e um humor como protagonista, ambos acrescidos da apreciação de caráter sardônico e pessimista da realidade.

Brás Cubas inicia a obra apresentando a forma como decidiu narrar suas memórias. Por se tratar não propriamente de *um autor defunto, mas um defunto autor* e sendo *mais galante e novo* começar pelo fim, o personagem principia a narração a partir da história de sua própria morte. O primeiro capítulo, *Óbito do autor*, após essa justificativa de começar a narrativa pelo fim, expõe a situação do narrador: Brás Cubas morreu em uma sexta-feira do mês de agosto, em 1869, vítima de pneumonia. Na verdade, fora vítima de *uma ideia grandiosa e útil*, o emplasto, detalhado no capítulo seguinte da obra.

Mattia Pascal também inicia sua narrativa pelo “fim”, em um momento no qual, segundo ele, já morreu duas vezes, sendo a primeira *per errore*. A segunda “morte” não é narrada de imediato: a partir das reticências e da expressão “sentirete”, dirigida ao leitor, o personagem deixa suspensa a causa de sua “morte” e apresenta outra premissa. Nessa segunda premissa, seguida por uma observação entre parênteses, “(filosófica)”, Mattia detalha o surgimento da ideia de escrever e o local, a biblioteca, no qual se encontra no momento em que narra. Por fim, o personagem salienta que sua atual condição, *così eccezionale*, já *fuori dela vita*, não é ancorada em qualquer obrigação ou escrúpulo.

Dessa forma, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Il fu Mattia Pascal*, a constituição dos pontos de vista *além-vida* expõe narrativas que oscilam entre a possibilidade de reformular as concepções daquilo que fora vivido e a incomunicabilidade perante o estado no qual se encontram: na solidão. Essa dualidade, elemento constituinte dos textos em análise, move a transformação contínua dos narradores e gera um ponto de vista instável e, conseqüentemente, não confiável. Estamos falando de dois narradores que expõem a impossibilidade de comunicação, a abstração das palavras, o deslocamento da unidade simbólica da individualidade e a decomposição da realidade.

Nesse contexto, não é possível apontar um sentido único de verdade. Esta se torna relativa: a ilusão de veracidade é substituída por perspectivas e pontos de vista instáveis. As dimensões que constituem o sujeito perdem o sentido em uma situação na qual esse mesmo sujeito não está solidamente ancorado. Brás Cubas e Mattia, no momento em que narram, têm uma experiência com o tempo

na qual presente e futuro já não comportam o sentido de algo que está por vir. Enquanto um está morto, o outro sabe o que lhe espera: isolado da sociedade, dentro de uma biblioteca, para ele, todos os dias serão os mesmos. Em comum, mais uma vez, a solidão.

A partir dessa fragmentação da realidade surge a trágica tomada de consciência dos indivíduos que, nos momentos das narrações, se revelam conscientes da condição imposta pela incomunicabilidade e pelo sentido incoerente da vida. O conflito entre a impossibilidade de transformação do que fora vivido e o caráter fixo e imutável das formas são fatores que, somados, condenam os narradores-personagens em análise.

Esses sujeitos procuram alcançar o mínimo de consistência da própria individualidade para, deste modo, atribuir um valor efetivo ao objeto narrado. No entanto, esse valor não é alcançado; afinal, os limites impostos à consciência não passam de ilusões criadas por eles mesmos. É justamente dessa tentativa de individualização que provem o ponto de vista dúbio e instável. O predomínio da ilusão faz com a concepção de si próprio seja fundamentada pelo desejo de *ser* e não pelo que *é* ou *fora* de fato.

Para compreender como esse processo ocorre nos romances e, simultaneamente, como essas experiências podem ser relacionadas e comparadas, o presente trabalho apresenta o seguinte percurso: no primeiro capítulo são expostas as referências em relação ao papel do narrador dentro de um romance; no segundo capítulo, a produção de Machado de Assis, com destaque para os romances; no terceiro capítulo, destaca-se a produção de Luigi Pirandello; e, por fim, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Il fu Mattia Pascal* são analisados a partir das perspectivas das construções da narrativa criadas pelos próprios narradores.

1. O narrador

O papel do narrador é a partir de uma (ou mais) experiência(s), tonar qualquer história atraente. Para Benjamin, essa experiência é a “fonte a que recorrem todos os narradores” (1994, p. 198). Não estamos lidando somente com algo pessoal, vivenciado pela própria pessoa, mas também de um material que pode ser colhido no outro, na coletividade na qual está inserido o narrador. É justamente essa capacidade de ouvir e saber contar que atribui ao narrador o conhecimento do mundo, da sociedade e da vida. Trata-se de uma espécie de trabalho manual cadenciado pelo ritmo de alguém que “escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las” (1994, p. 205).

Sherazade consegue escapar da morte graças a sua habilidade de narrar. “Era uma vez”... O temido rei, que assassinava todas as mulheres com quem se casava, permanecia atento às aventuras e peripécias que embalavam suas noites: Aladdin; Simbad, o marujo; Ali Babá e os quarenta ladrões são somente alguns dos nomes que se tornaram mundialmente conhecidos.

Sherazade desafia seu pai ao acreditar que é capaz de mudar as condições das mulheres do reino, que em menos de vinte e quatro horas se viam casadas e executadas na manhã seguinte. A solução encontrada por ela é convencer o rei por meio de suas histórias. Assim, dá início ao seu plano: antes de amanhecer o dia e ouvir a ordem para a sua execução, sua irmã menor entra no quarto e suplica-lhe que conte uma história. Com autorização do rei, atende ao pedido da irmã. Absorto pela narrativa, pede a ela que continue, concedendo-lhe mais um dia de vida.

Suas histórias tinham começo, meio e fim. No entanto, uma era imbricada na outra, atribuindo, assim, certa aparência de continuidade à narrativa. Sherazade, além da perspicácia, tinha boa memória. Unindo essas duas qualidades, contempla o cômico, o maravilhoso, a tragédia e os romances de histórias advindas da tradição oral do povo árabe para sua maneira peculiar de narrar.

Sherazade lera livros e escritos de toda a espécie; chegara mesmo a estudar as obras dos sábios e os tratados de medicina. Havia memorizado grande quantidade de poemas e narrativas, decorara os provérbios populares, as sentenças dos filósofos, as máximas dos reis. Não se contentava na verdade em ser

inteligente e culta; era-lhe ainda necessário ser instruída e letrada. Quanto aos livros, não os tinha apenas percorrido, mas sim estudado cuidadosamente (As mil e uma noites, 2000, p.40)

Apesar de não saber ao certo a data de origem dessa coleção de contos (acredita-se que tenha sido antes do século X), foi a partir do século XVIII, com a tradução do francês Antoine Galland, que a obra passou a ser conhecida em todos os continentes. *Mil e uma noites* não revela apenas a grandeza da cultura popular árabe, mas, especialmente, a força de um narrador (no caso, narradora) capaz de prender a atenção até mesmo do mais temido ouvinte. Histórias já conhecidas do povo recebem nova roupagem na maneira de contar de Sherazade.

Do outro lado do mundo, Marco Polo, após mais de vinte e quatro anos de viagens, reúne seus relatos em *Il Milione*, conhecido no Brasil como *O livro das Maravilhas*, ou também por *Descrição do Mundo* ou *As viagens de Marco Polo*. Sua narrativa em terceira pessoa engloba as experiências do mercador e explorador veneziano Marco Polo pelo Oriente, da Rota da Seda até a China. Apesar de não mencionar a famosa muralha, o uso da caligrafia ou o hábito de tomar chá, características tão marcantes da região, alguns fatores que colocam em dúvida a veracidade dessas viagens, desde o século XIII a obra encanta leitores com aventuras em lugares até então desconhecidos. Não existe um manuscrito único e oficial, mas acredita-se que, quando era prisioneiro da República de Gênova, Marco Polo tenha relatado oralmente suas memórias para Rustichello de Pisa.

Assim como para *Mil e uma noites*, não é possível datar especificamente a origem dessa obra. Como o manuscrito fora perdido, restando apenas cópias e traduções, nem mesmo se sabe ao certo qual o título oficial atribuído ao conjunto desses textos. Não poderíamos classificá-los somente como narrativas porque *Il Milione* (assim o chamaremos nesse trabalho) reúne descrições, relatos e histórias. O que importa aqui na reflexão sobre o papel do narrador é justamente o papel que *Il Milione* representa na História da Literatura Ocidental a partir da figura do narrador. Pelas linhas desses textos, independentemente de sua origem, o leitor teve acesso a algo que até então era cercado de mistérios e imaginação: o Oriente deixava de ser obscuro para se tornar palpável por meio

de descrições detalhadas e movimentos dinâmicos das histórias. E isso foi possível graças à narração de Marco Polo.

Mais um ponto em comum com *Mil e uma noites* e outras referências que serão citadas ao longo desse capítulo é a participação da memória e, respectivamente, da experiência. Sherazade e Marco Polo se tornam bons narradores porque foram capazes de reter na mente detalhes do que fora vivido e/ou ouvido. Antes de serem contadores de histórias, foram ouvintes e prestaram atenção em pontos que, talvez, outra pessoa (ou narrador) deixaria passar em branco. Soma-se a essa capacidade a habilidade em construir narrativas. A importância de Sherazade e Marco Polo como narradores e a sobrevivência da matéria narrada persistem tanto tempo porque conseguiram atribuir formas ao tão abstrato mundo das palavras. Unindo-se memória à habilidade de narrar nascem narrativas que se perpetuam como únicas e atraentes. O mesmo acontece no exemplo a seguir.

Séculos mais tarde, ainda utilizando o relato oral, os cordelistas brasileiros encantam os leitores com seus versos simples permeados de histórias que vão do cotidiano a romances impossíveis. Patativa do Assaré frequentou a escola durante quatro meses. Mesmo cego de um olho, enxergava perfeitamente a vida sofrida do povo do sertão. José Camelo de Melo Resende, marceneiro e carpinteiro, constrói em seus versos o *Romance do Pavão Misterioso*. A história de um amor impossível, tema recorrente desde a Antiguidade, é singular na narração das peripécias de Evangelista para conquistar a Condessa Creuza, jovem mais bonita da Grécia e trancada pelo pai no mais alto quarto de um sobrado. Ao longo da narrativa, o leitor torce paulatinamente para que o apaixonado consiga conquistar o amor. Sente-se a força do narrador na solução encontrada para alcançar a amada: um aeroplano, o pavão misterioso (que muito se assemelha a um helicóptero).

52

O grande artista Edmundo
Desenhou nova invenção
Fazendo um aeroplano
De pequena dimensão
Fabricado de alumínio
Com importante armação.

53

Movido a motor elétrico
 Depósito de gasolina
 Com locomoção macia
 Que não fazia buzina
 A obra mais importante
 Que fez em sua oficina.

54
 Tinha cauda como leque
 As asas como pavão
 Pescoço, cabeça e bico
 Lavanca, chave e botão
 Voava igualmente ao vento
 Para qualquer direção. (RESENDE, 2014, p.35)

Seria possível ainda citar inúmeros casos nos quais o narrador desempenhou um papel fundamental na construção de uma história. No entanto, devemos compreender qual o papel que desempenha esse elemento da narrativa. Didaticamente, aprendemos (e ensinamos) na escola que *personagens, enredo, tempo, espaço e narrador* são os elementos que, em conjunto com o conflito, sustentam a construção de uma narrativa. Em linhas gerais, vemos que personagens são aqueles que participam de uma história em um determinado tempo em algum(uns) lugar(es). O narrador é aquele que conta a história, participando dela (narração em primeira pessoa) ou não (em terceira pessoa).

A palavra *narrativa* será adotada de acordo com os paradigmas adotados por Gerard Genette (1979): em um primeiro sentido, o mais evidente e de uso comum, como discurso (oral ou escrito) que incorpora o acontecimento ou uma série de acontecimentos; o segundo, apesar de menos popular, é empregado por analistas e teóricos da literatura, “designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.” (1979, p.24); o terceiro sentido é também o mais antigo, no qual a narrativa “designa, ainda, um acontecimento já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o ato de narrar tomado em si mesmo (1979, p.24).

Genette também distingue *história* (conteúdo narrativo), *narrativa* (significante, enunciado ou texto narrativo em si) e *narração* (ato narrativo produtor). Ainda no âmbito da categorização, são delineadas as seguintes

categorias de narradores: *heterodiegético*, *homodiegético* e *autodiegético*. Aquele que relata uma história da qual não participa, sendo apenas observador dos fatos, é o narrador *heterodiegético*. O *homodiegético* participa da história, é um personagem coadjuvante que, no entanto, também é um observador da matéria narrada. Aquele que participa da história e narra sua experiência, ou seja, aparece como personagem central da trama, é o *autodiegético*. É nesse último que se enquadram Brás Cubas e Mattia Pascal, protagonistas e narradores de suas histórias.

Para ilustrar o papel desempenhado pelo narrador dentro da narrativa, é importante conhecer o leque de possibilidades técnicas. No artigo *O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico*¹ (2002), Norman Friedman procura resumir, delinear e exemplificar os princípios básicos das técnicas do narrador. Para esse autor, “a arte da literatura, por oposição às outras artes, é, em virtude de seu *médium* verbal, a um só tempo amaldiçoada e abençoada com uma capacidade fatal de falar” (2002, p. 168). Esse paradoxo é formado porque as palavras permitem, por exemplo, que as ideias ganhem forma; por outro lado, as palavras não são suficientes para corporificar imagens como a pintura é capaz. Desse modo, “o escritor fica continuamente abalado entre a dificuldade de mostrar o que uma coisa é e a facilidade de dizer como se sente a respeito dela” (2002, p.168).

Aquele que escreve escolhe minuciosamente as palavras que formarão seu texto e como será contada essa história. De acordo com Friedman, “o problema do ponto de vista na ficção se relaciona como parte de um todo” (2002, p.168). A relação entre os valores e atitudes de um autor e sua respectiva incorporação na obra tiveram e ainda têm importância decisiva.

Desde a Antiguidade clássica essa questão era assunto dos estudos dos pensadores. Nesse sentido, ainda persiste como importante referência de uma ordem estética a *Poética*, de Aristóteles que, em suma, estabelece sua categorização a partir do princípio de *mimeses*. Por esse ângulo, a “imitação” é diferenciada e classificada de acordo com o meio, o objeto e o modo de representação. O que interessa para esse trabalho é o modo, a discriminação

¹ A versão utilizada é a tradução de Fábio Fonseca de Melo, publicada na Revista USP n.53. No entanto, o artigo foi originalmente publicado em P. Stevick (org.), *The Theory of the Novel*, Nova York, Free Press, 1967.

entre o modo narrativo (quando o poeta assume diferentes personalidades) e o modo dramático (aquele no qual os atores agem sem a interferência da voz do narrador).

Para compreender esse fenômeno, Friedman se fundamenta em dois momentos distintos (e distantes) da História. Os parâmetros escolhidos são os postulados por Platão e Joyce.

Platão, primeiramente, fez uma distinção, ao discutir o “estilo” da poesia épica, entre “narração simples”, de um lado, e “imitação”, de outro. Quando o poeta fala na pessoa de outro, podemos dizer que ele assimila seu estilo à maneira de falar dessa pessoa; essa assimilação dele mesmo a outro, pelo uso da voz ou do gesto, é uma imitação da pessoa cujo caráter ele assume. Todavia, se o poeta em todo lugar aparece e nunca se oculta, então a imitação é abandonada e sua poesia se torna narração simples. Platão, em seguida, ilustra essa diferença “traduzindo” uma passagem da *Ilíada* do discurso direto para o indireto – essencialmente, colocando “ele disse que” ou “ele ordenou-lhe que” no lugar dos diálogos entre aspas – tornando, assim, uma passagem imitativa em narração simples. Ele vai adiante e observa que o extremo oposto – diálogos, apenas – se aproxima do estilo do drama, inteiramente imitativo (à exceção, poderíamos acrescentar, dos comentários do coro e das narrações dos mensageiros). Homero, é claro, mistura ambos – assim como a maioria de seus sucessores. Temos, por outro lado, a forma que usa somente a voz do poeta: por exemplo, o ditirambo (lírica). (FRIEDMAN, 2002, p.168)

No terceiro livro da *República*, Platão explica pela voz de Sócrates que teríamos as obras poéticas construídas por três modos distintos. Quando o poeta dá voz aos personagens, como na tragédia e na comédia, tem-se inteiramente uma imitação; com os ditirambos, temos os relatos do poeta; por fim, o estilo que une as duas, a epopeia. Nessa última, o poeta se mostra ao descrever e expor os personagens.

Em outro momento histórico, séculos depois, Joyce, na pessoa de Stephen, em *Retrato do Artista Quando Jovem*, aponta uma diferenciação na qual as formas lírica e dramática têm o épico como intermediário.

Neste ponto, ele (Joyce na pessoa de Stephen) fala da evolução da literatura do clamor lírico para as projeções dramáticas impessoalizadas: “A narrativa tampouco é meramente pessoal. A personalidade do artista passa para a própria narração, enchendo, enchendo de fora para dentro as pessoas e a ação

como um mar vital (...). A forma dramática é atingida quando a vitalidade que encheu e turbilhonou em volta de cada pessoa enche todas as pessoas com uma força tal que ele ou ela acaba assumindo uma vida estética própria e intangível”. Segue, então, a hoje famosa passagem sobre o desaparecimento do autor: “A personalidade do artista, no começo um grito, ou uma cadência, ou uma maneira (lírica), e depois um fluido e uma radiante narrativa [épica], acaba finalmente se clarificando fora da existência [drama], despersonalizando-se, por assim dizer”. (FRIEDMAN, 2002, p.169)

Friedman cita essa passagem de Joyce para marcar o modo como ponto de vista, ou seja, o narrador procura eliminar o autor na narrativa. Hoje, já no século XXI, ficou claro que autor e narrador são dois elementos completamente distintos. Ao criar uma história, o autor dá voz a um narrador, que não tem necessariamente valores e crenças em comum com este autor. A voz da narrativa é independente e criada para aquele caso em específico.

Entre o autor e o leitor (sempre virtual) situam-se o narrador e o seu destinatário (ou leitor ideal). Estes dois, absolutamente dóceis e silenciosos, nunca se exibem, cumprindo cada qual a sua missão: contar, inteirar-se. Se o silêncio se quebra e eles aparecem, deixam de ser o que são e adquirem outra identidade. São as célebres e burlescas intrusões do autor. (TACCA, 1983, p.64)

Tacca destaca que a figura que detém a informação sobre a história narrada, aquele que conta, é o *narrador*. O eixo do romance, a voz desse narrador, simboliza a única realidade do relato, tendo em vista que a voz do autor e do personagem podem não ser ouvidas. Tacca entra em conflito com a ideia de Forster, que em *Aspectos do romance*, equipara autor e narrador. Para Forster, existem duas espécies: *homo sapiens* e *homo fictus*. Este último é uma criação do romancista (e não do narrador) que pode reproduzir o *homo sapiens* com precisão ou exagerar e minimizar algumas de suas características ou ações. Para Tacca, essa é a função do narrador.

O narrador não tem uma personalidade, mas uma missão, talvez nada mais do que uma função: contar. Cumpre-a bem na medida em que não se afasta dela: na corporação dos relatores está-se sempre pronto para o declarar fora de ação. Maior esforço exige distinguir – quando coincidem – narrador e personagem. Ambas as figuras se contrapõem, embora não se confundam. Por isso é importante conservar intacta a imagem ideal do narrador.

Quem fala, em tais casos, é, naturalmente, o personagem, e o que diz relaciona-se com a sua personalidade. Mas o tom e execução do discurso são obra de um narrador. Trata-se de funções diferentes. (TACCA, 1983, p.65-66)

Tacca ainda afirma que o narrador é uma abstração cuja identidade está situada entre aquele que fala, o autor, e o outro que recebe, o leitor. Para sustentar sua ideia, recorre a distinção estabelecida por Platão e Aristóteles entre *diegesis* (relato) e *mimesis* (a imitação poética). O relato abrange aquilo que o autor diz em seu próprio nome, sendo ele o centro do que é dito. Em contrapartida, quando aparece a fala de outra personagem ou outra voz, no caso, o narrador, tem-se uma busca, que pode ou não ser fiel aos acontecimentos, que procura ser, no mínimo, verossímil.

É sabido que o verdadeiro estilo de um narrador não consiste tanto no que conta (os temas vão e veem), mas em como conta. Mas, assim como existe uma livre seleção quanto ao como contar, existe forçosamente uma decisão prévia quanto ao como saber. Dessa livre opção do narrador, da solução desse teorema essencial, surge aquilo que, no romance, se chama perspectiva. Com efeito, do como sabe o narrador nasce o ponto de vista, a visão que o mesmo adota (e dela, em grande medida, o como conta). (TACCA, 1983, p.67)

O narrador, em suma, é fictício. O presente trabalho, dessa forma, irá adiante centrar a análise nos discursos de Brás Cubas e Mattia Pascal, independente das identidades de Machado de Assis e Pirandello como homens. As biografias de ambos têm como função principal contextualizá-los em uma época, esta sim, presente nos romances.

Temos, nesses dois casos analisados, criações de perspectivas movimentadas de acordo com as visões de dois narradores. No que diz respeito a esse aspecto em outros textos, o ponto de vista pode ser caracterizado de diversos modos. De acordo com Tacca, por exemplo, pode ser onisciente (quando o narrador tem mais conhecimentos do que os personagens); equisciente (narrador e personagens sabem a mesma coisa) e deficiente (o personagem sabe mais que o narrador). Agora, sobre o ângulo do enfoque, o narrador pode se situar dentro ou fora da história contada.

Já Friedman é mais específico no âmbito das possibilidades do modo de narrar. Em seu artigo, ele também busca no passado teórico escritores que

pensaram sobre o ponto de vista na ficção. Nesse contexto, aparece Edith Wharton que, em 1925, destacou a importância da relação autor-narrador-tema dentro dos prefácios de Henry James. Entre 1907 e 1909, James revela que estava decidido a encontrar um foco em suas histórias. A solução com que se deparou foi “limitar o enquadramento da ação na consciência de um dos personagens da própria trama” (2002, p.169). Consequentemente, a figura do autor onisciente perde força e cede espaço para o ponto de vista de um personagem, que traduz o mundo de acordo com o que percebe. Esse narrador não precisa necessariamente ser um personagem, mas um narrador que se assume como tal.

Já que o problema do narrador é a transmissão apropriada de sua estória ao leitor, as questões devem ser algo como 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternado?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem, ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternado?). E, ademais, já que nossa principal distinção é entre o “contar” e “mostrar”, a sequência de nossas respostas deveria proceder gradualmente de um extremo a outro: da afirmação à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da ideia à imagem. (FRIEDMAN, 2002, p.171-172)

Para responder tais questionamentos, Friedman categoriza os pontos de vista que podem ser empregues na narrativa. É importante observarmos essas classificações pelo viés da escolha feita por um autor ao elaborar sua obra. Não se trata de algo arbitrário, mas escolhido de acordo com a forma que será dada ao texto. Ao escolher um narrador-personagem, por exemplo, como nos romances em análise nessa tese, o ponto de vista é limitado às vivências de Brás Cubas e Mattia Pascal, aos seus valores e, principalmente, àquilo que eles querem narrar ao leitor (e como querem). São construídos discursos nos quais predominam as pretensões dos narradores em questão. Personagens, espaços e, até mesmo, o tempo são subvertidos em interesses fundados na tentativa de

convencer o leitor. Por isso, as escolhas partem deles – e tais escolhas não são aleatórias.

É exatamente essa a perspectiva adotada nesse estudo: como Brás Cubas e Mattia Pascal constroem suas narrativas para que possam retomar a matéria vivida e, sobretudo, significá-la (ou negá-la) mesmo após o final do ciclo da vida. Esse é o pilar central que sustenta minha tese e será aprofundado no último capítulo. Por ora, é significativo conhecer o leque de opções do foco narrativo para, em seguida, compreender o porquê de determinada escolha ter sido feita para a construção dos discursos dos narradores-personagens em análise.

Especificando as categorias dos pontos de vista na ficção, conforme Friedman reconhece, o Autor Onisciente Intruso é aquele em que predomina a voz do autor, por isso, é frequente o uso de pronome pessoais como “eu” e “nós”. O autor aqui não é criador, mas sim uma criatura criada para dar voz ao texto. Palavra que merece destaque nesse contexto é *onisciente*. Para significá-la, cito Friedman (2002, p.173):

“Onisciência” significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado – e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver.

De modo semelhante, o leitor tem acesso a toda amplitude de tipos de informações possíveis, sendo elementos distintivos dessa categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente.

Dessa forma, no ponto de vista onisciente, o leitor alcança o máximo de informações possíveis, já que acompanha esse olhar interior e exterior de um narrador que sabe e clarifica o que pensa, sente ou apreende do mundo. No caso específico do Narrador Onisciente Intruso, a última palavra é empregada justamente para significar essa quase invasão, ou melhor, essa capacidade de se intrometer dentro da narrativa e revelar o que não é alcançado por todos.

Naquele dia, — já lá vão dez anos! — o Dr. Félix levantou-se tarde, abriu a janela e cumprimentou o sol. O dia estava esplêndido; uma fresca bafagem do mar vinha quebrar um pouco os ardores do estio; algumas raras nuvenzinhas brancas, finas e transparentes se destacavam no azul do céu. Chilreavam na chácara vizinha à casa do doutor algumas aves afeitas à vida semi-urbana, semi-silvestre que lhes pode oferecer uma chácara nas Laranjeiras. Parecia que toda a natureza colaborava na inauguração do ano. Aqueles para quem a idade já desfez o viço dos primeiros tempos, não se terão esquecido do fervor com que esse dia é saudado na meninice e na adolescência. Tudo nos parece melhor e mais belo, — fruto da nossa ilusão, — e alegres com vermos o ano que desponta, não reparamos que ele é também um passo para a morte. (ASSIS, 1962, p.115)

Logo no primeiro parágrafo de seu primeiro livro, *Ressurreição*, Machado de Assis emprega um narrador que não se contenta apenas em contar a história. Ele dialoga diretamente com o leitor e, mais do que isso, coloca-se no mesmo nível daquele que o lê. Os empregos do pronome pessoal “nos” e dos verbos na primeira pessoa do plural (“vemos” e “reparamos”) situam alguém que pretende estabelecer uma ligação direta com a pessoa que lê. Esse narrador onisciente intruso sabe a direção que a história seguirá, tem acesso contínuos às consciências e aos fatos (“já se vão dez anos”), entretanto, para prender a atenção do destinatário, aparece diretamente na narrativa.

“Mas a mulher dele? A mulher dele, amigo leitor, era uma moça relativamente feliz” (1962, p. 145). Esse leitor não é apenas um ouvinte, mas um “amigo” a quem ele quer contar uma história e, sobretudo, estimulá-lo e trazê-lo para dentro da narrativa, como se também fosse um observador espreitado aos acontecimentos. Suas intromissões não ficam apenas no plano dos comentários – elas rompem o limite dos fatos para que o narrador possa interagir diretamente com o leitor. É essa característica que não está presente no Narrador Onisciente Neutro. Não temos os traços autorais diretos. O que predomina nesse tipo de narração é a impessoalidade da terceira pessoa do discurso. Isso não significa que foram abolidas as exposições de opiniões. Muitas vezes, personagens incorporam valores, ideologias e discursos que antes apareciam na intromissão de um autor. Caso célebre que conhecemos desde a infância é a Emília, boneca de pano criada por Monteiro Lobato.

- Bem sei—disse a boneca.—Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais.

Quem escreve memórias arruma coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta ideia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar ideia de que está falando a verdade pura.

Dona Benta espantou-se de que uma simples bonequinha de pano andasse com ideias tão filosóficas.

- Acho graça nisso de você falar em verdade e mentira como se realmente soubesse o que é uma coisa e outra. Até Jesus Cristo não teve ânimo de dizer o que era a verdade. Quando Pôncio Pilatos lhe perguntou: “Que é a verdade?”, ele, que era Cristo, achou melhor calar-se. Não deu resposta.

- Pois eu sei!—gritou Emília.—Verdade é uma espécie de mentira bem pregada, das que ninguém desconfia. Só isso. (LOBATO, 2008, p.12-13)

Por meio da personagem, o autor se sente seguro para dar opiniões consideradas como disparates ou ultrajantes. No entanto, quem as fala é uma boneca de pano tagarela e desbocada. Dessa forma, qualquer significação atribuída ao que foi dito pode ser contestada. Esse trecho, de *Memória de Emília*, manifesta como o autor pode contar sua história da maneira que bem entender, não tendo a verdade como valor absoluto. A verdade, nesse caso e de acordo com que Emília expõe, não precisa necessariamente estar ligada ao que de fato aconteceu (e como aconteceu) – trata-se de algo circunstancial. O discurso criado pela boneca, por mais absurdo que possa parecer aos olhos de alguém que discorde dela, está impregnado de uma valia bem elaborada, ao ponto que ninguém possa contradizê-la, precisamente por sua elaboração, ou não se sinta confortável para tal. No caso do ponto de vista exposto por Emília, caso alguém queira ir contra, por ser o discurso de um personagem fictício, essas afirmações estão protegidas pela voz de uma boneca, ou seja, um personagem que não precisa ser levado à risca.

Uma figura emblemática nesse mesmo processo construtivo é Quincas Borba, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, sujeito que passa por diversas guinadas em relação à sua situação econômica: rico, mendigo e rico novamente. O papel desempenhado por esse personagem está intrinsecamente relacionado à sátira direcionada aos ismos oitocentistas: a criação do “Humanitismo”, uma caricatura da “religião da humanidade” dos positivistas e uma refutação da ontologia da dor (Schopenhauer). Ou seja, a ironia é estabelecida justamente

por pretender justificar a crueza da realidade e, de certa forma, tentar explicar as desgraças do mundo. Outro personagem que se encaixa dentro dessa perspectiva de uma voz que diz o indizível é José da Costa Marcondes Aires, que também será citado como exemplo na próxima categoria estabelecida por Friedman, o Eu como testemunho. Mas, além de alguém que presencia os fatos, esse narrador-personagem se sente à vontade para dar forma às suas memórias sem se preocupar com a opinião dos outros personagens. Em seu diário, vemos um narrador já acomodado na aposentadoria e no sossego da idade. Aprofundaremos esse aspecto do narrador no próximo capítulo (sobre os romances de Machado de Assis).

Voltando à categorização de Friedman e saindo do plano da onisciência, tem-se o “Eu” como testemunho. É nesse ponto que Friedman distingue claramente autor e narrador: “ao mover-se para a categoria ‘Eu’ como testemunha, ele [o narrador] entrega completamente seu trabalho ao outro” (2002, p.175). Friedman ainda ressalta: “muito embora o narrador seja uma criação do autor, a este último, de agora em diante, será negada qualquer voz direta nos procedimentos” (2002, p.175).

Enfim, casados. Venho agora da Prainha, aonde os fui embarcar para Petrópolis. O casamento foi ao meio-dia em ponto, na Matriz da Glória, poucas pessoas, muita comoção. Fidélia vestia escuro e afogado, as mangas presas nos pulsos por botões de granada, e o gesto grave. D. Carmo, austeramente posta, é verdade, ia cheia de riso, e o marido também. Tristão estava radiante. Ao subir a escadaria, troquei um olhar com a mana Rita, e creio que sorrimos; não sei se nela, mas em mim era a lembrança daquele dia do cemitério, e do que lhe ouvi sobre a viúva Noronha. Aí vínhamos nós com ela a outras núpcias. Tal era a vontade do Destino. Chamo-lhe assim, para dar um nome a que a leitura antiga me acostumou, e francamente gosto dele. Tem um ar fixo e definitivo. Ao cabo, rima com divino, e poupa-me a cogitações filosóficas. (ASSIS, 1962, p. 1191)

Escrito como um diário, *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis, engloba o círculo social do narrador José da Costa Marcondes Aires, diplomata aposentado e viúvo. O personagem de *Esaú e Jacó* (1904) é, no último romance de Machado, o narrador-testemunha que acompanha os dramas do casal Aguiar e seus sobrinhos postiços, Tristão e Fidélia.

Como a própria palavra *testemunha* revela, esse tipo de narrador está inserido na história como alguém que participa dela. Consequentemente, perde-se a onisciência e entra no primeiro plano a narração de um observador capaz de contar somente aquilo a que tem acesso. Friedman qualifica esse ponto de vista como *periferia nômade*. A *periferia*, no caso, deixa claro que esse narrador não é o personagem principal e seu ponto de vista pode ser deslocado, aproximado ou distanciado. Nem todas as tramas são desenroladas, já que a personagem é capaz de narrar somente aquilo que observou e ouviu ou, sobretudo em se tratando de um narrador machadiano, aquilo que interessa narrar. Alfredo Bosi e Roberto Schwarz, em uma mesa-redonda de 14 de novembro de 1980, clarificam essa particularidade quando Bosi diz: "Há interesses que são ocultos, por exemplo, no caso do *Memorial de Aires*; fica sempre aquela ambiguidade: por que o rapaz voltou? Será que por afeto aos padrinhos? Ou por que ele tinha interesses econômicos no Brasil?" Rebate Roberto Schwarz: "Justamente, não dá pra resolver!"²

Aires, no caso, apresenta a melancolia e a tristeza de um narrador que se encontra sozinho e no final da vida. Os fatos narrados são focalizados por esse prisma de um sujeito que divaga sobre a vida ao mesmo tempo em que tenta retratar episódios que testemunhou. Além da memória seletiva e da intenção do que pretende (e como) narrar, sua visão não alcança a totalidade daquilo que narra.

Ainda no plano da narração em primeira pessoa, tem-se aquele que narra sua própria história de vida. Por isso, o ponto de vista pode ser ampliado por esse Narrador-protagonista, participante principal da história.

Devido a seu papel subordinado na própria estória, o narrador-testemunha tem uma mobilidade muito maior e, por consequência, uma amplitude e variedade de fontes de informação bem maiores do que o próprio protagonista, que se encontra centralmente envolvido na ação. O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo. (FRIEDMAN, 2002, p.177)

² SCHWARZ, Roberto. Mesa-redonda. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. Coleção Escritores Brasileiros: Antologia e Estudos, 1.

Como Brás Cubas e Mattia Pascal, objetos de análise desse trabalho, se enquadram nesse perfil de narrador, daremos destaque a ele. Assim como o testemunha, esse tipo de narrador também está restrito ao seu ponto de vista, crença e valores. No entanto, todos os acontecimentos giram em torno de si e dizem respeito à sua figura. Esse tipo de narrador era pouco explorado até meados do século XIX. Quando eram empregados, funcionavam como uma espécie de contadores de histórias. Ou seja, o foco não era a subjetividade desses narradores, o que eles pensavam ou sentiam, mas o que tinham para contar.

O romance, gênero difundido pela burguesia, também viu seu apogeu alicerçado no narrador onisciente em terceira pessoa. Com esse modo de narrar, era admissível invadir os lugares e as mentes das personagens para descobrir seus segredos, angústias e planos. O leitor se posicionava ao lado desse narrador-observador e assumia o papel de todo-poderoso em relação aos acontecimentos. No entanto, esse tipo de narração entrou em crise no final do século XIX e início do século XX. A percepção e a captação da subjetividade ocupam o lugar antes dominado pelo ponto de vista onisciente, que se comportava quase como um Deus. A força da realidade acarreta um narrador que se conduz como testemunha daquilo que é vivido e compreendido.

A onisciência como recurso para retratar o mundo torna-se, nesse caso, símbolo da desvinculação entre o que é vivido e o real: a perspectiva sofre uma mudança, não estando mais por trás do personagem, mas próximo a ele. A ilusão cede espaço à visão de uma realidade mais palpável. O papel do narrador onisciente, aquele que confere a ordem ao mundo narrado, não é mais suficiente para o modo de retratar. Passa a ser função do narrador romper com a perspectiva que tudo alcança e sustentar uma posição na qual seu ponto de vista seja capaz de englobar aquilo que consegue apreender em sua totalidade.

(...) a narração ganha em vibração humana se o narrador, em lugar de se conceder a si próprio um ponto de vista privilegiado para a sua informação, se cingir àquela que podem ter os personagens; se, renunciando à visão onisciente, optar por ver o mundo com os olhos deles. As coisas, os fatos e os seres tomam, imediatamente, a forma e o sentido que têm para cada personagem, não para um juiz superior e distante. O narrador não decreta, mostra o mundo tal como o veem os seus heróis. Distribui, pois, um caudal de informação equivalente à destes:

renuncia àquilo a que James chamava a “majestade encoberta da irresponsável qualidade de autor”. Esta forma exige, naturalmente, uma maior participação do leitor, que deve estar alerta: o que se diz não é o que é, segundo Deus ou um espectador imparcial, mas aquilo que os personagens creem que é”. (TACCA, 1983, p.73)

Esse é ponto principal do narrador-personagem: não é retratada uma realidade, mas uma imagem de mundo concebida de acordo com um modo específico de apreensão, sugestionado por um modo de ver individual e, sobretudo, subjetivo. Pode-se compreender como ocorre esse processo no início do sétimo capítulo de *Il fu Mattia Pascal*:

Pensavo:

— « Riscatterò la Stia, e mi ritirerò là, in campagna, a fare il mugnaio. Si sta meglio vicini alla terra; e — sotto — fors'anche meglio.

« Ogni mestiere, in fondo, ha qualche sua consolazione. Ne ha finanche quello del becchino. Il mugnaio può consolarsi col frastuono delle macine e con lo spolvero che vola per aria e lo veste di farina.

« Son sicuro che, per ora, non si rompe nemmeno un sacco, là, nel molino. Ma appena lo riavrò io:

« — Signor Mattia, la nottola del palo! Signor Mattia, s'è rotta la bronzina! Signor Mattia, i denti del lubecchio!

« Come quando c'era la buon'anima della mamma, e Malagna amministrava.

« E mentr'io attenderò al molino, il fattore mi ruberà i frutti della campagna; e se mi porrò invece a badare a questa, il mugnaio mi ruberà la molenda. E di qua il mugnaio e di là il fattore faranno l'altalena, e io nel mezzo a godere.³ (PIRANDELLO, 1919, p.85)

Essa passagem retrata o momento no qual Mattia decide sair sem rumo para se distanciar de todos os problemas que cercavam sua vida. Ele, mentalmente, tece um diálogo consigo próprio. Por meio do fluxo de consciência, começa expondo uma nova possibilidade de vida e termina devaneando sobre a

³ Pensava: “Vou resgatar a Stia e retirar-me para lá, no campo; serei moleiro. A gente está melhor perto da terra; e melhor ainda, talvez, debaixo.

“Todo ofício, no fundo, tem seu consolo. Até o do coveiro. O moleiro pode consolar-se com o estrondo das mós e com o pó da moedura, que voa pelo ar e o veste de farinha.

“Tenho certeza de que, por enquanto, não se mói um só saco, lá, no moinho. Mas, assim que eu voltar a tê-lo:

“Senhor Mattia, a tranqueta do eixo! Senhor Mattia, partiu-se o mancal do cubo! Senhor Mattia, os dentes da segunda roda!”

“Como quando mamãe ainda vivia e Malagna administrava.

“E, enquanto eu estiver tomando conta do moinho, o feitor me roubará os frutos dos campos; e se, ao contrário, me puser a cuidar destes, o moleiro me roubará a moenda. E o moleiro de cá e o feitor de lá continuarão nessa gangorra e eu no meio, a gozar. (1972, p.85)

vida na terra, ofícios, passado e um novo futuro. O narrador não se vê obrigado a seguir uma ordem estabelecida. Na prática, sente-se confortável para estruturar sua narrativa de acordo com a desordem da própria condição na qual se encontra. É justamente essa característica que será analisada no capítulo comparativo entre as obras *Memórias Póstumas de Brás e Il fu Mattia Pascal*.

Por ora, para encerrar as definições de Friedman sobre o narrador, retomemos suas classificações. Temos ainda a Onisciência seletiva múltipla, a Onisciência seletiva, o modo dramático e o último, que ele nomeia como “A câmera”.

Quanto às Onisciências, nesses casos, a figura do narrador perde força e quem ocupa seu lugar é a mente (ou mentes) das personagens.

Neste ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes das personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção da cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens. (FRIEDMAN, 2002, p.177)

Para Friedman, *cena* engloba palavras e gestos que são dramatizados diretamente pelas personagens. Ou seja, nas Onisciências predomina o contato direto entre leitor-personagem como o que acontece, por exemplo, com o fluxo de consciência. Enquanto a Onisciência seletiva múltipla abrange mais de uma personagem, a Onisciência seletiva limita a mente de apenas um participante da história. Como exemplo da Onisciência seletiva múltipla, *Vida Seca*, de Graciliano Ramos constrói sua história por meio da mente das personagens. O ambiente seco e árido reflete na construção do texto, com frases curtas, e, sobretudo na mente das personagens, com pensamentos poucos profundos.

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. Um mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (RAMOS, 2002, p.127)

Baleia, a cachorra da família, é o único ser vivo que expressa algum sentimento na obra. Os outros membros da família, Fabiano, Sinhá Vitória e duas crianças (que não são nomeadas) são retirantes que deixam o sertão em busca de novas possibilidades. No meio desse processo de mudança, o leitor conhece a realidade de um Brasil de retirantes. Sem nenhum estudo, Fabiano tem dificuldade até mesmo para raciocinar e falar, questionando-se constantemente se seria um homem ou um animal. Sinhá Vitória, a esposa e mãe, é a mulher forte, que acompanha o marido e tem como maior sonho substituir a cama de vara por uma de couro. A simplicidade de seu desejo denota a simplicidade de seu ser.

Apesar da narração em terceira pessoa, o leitor tem a impressão de estar próximo do ponto de vista, como se colado à mente de quem é retratado. O discurso indireto livre empregado na narrativa constrói uma onisciência seletiva múltipla, percorrendo o pensamento das personagens.

Contemporânea a Graciliano, Clarice Lispector é o grande nome da Literatura Brasileira na construção de onisciências seletivas. Em *Perto do Coração Selvagem*, romance de estreia publicado em 1943, já encontramos um narrador acoplado à personagem.

A certeza de que dou para o mal, pensava Joana.
O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconsequências, de egoísmo e vitalidade. (LISPECTOR, 1980, p.17)

O pensamento de Joana não é acompanhado por nenhuma marcação que o separe do narrador. Com isso, o leitor tem acesso direto a Joana. O texto de Clarice é marcado pela intensa subjetividade de um fluxo de consciência que abrange as diversas sensações e os sentimentos da personagem. A onisciência seletiva, nesse caso, é concentrada em uma única figura.

As duas últimas categorias estabelecidas por Friedman eliminam por completo a figura do narrador. O Modo dramático é caracterizado pelo uso

exclusivo da cena. A diferença entre esse modo na ficção e uma peça dramática é que enquanto o primeiro é para ser lido, o segundo é para ser encenado. No entanto, em ambos o leitor (ou espectador) é conduzido pelas falas e ações das personagens.

Encontram-se na área de serviço. Cada um com seu pacote de lixo. É a primeira vez que se falam.

- Bom dia...
 - Bom dia.
 - A senhora é do 610.
 - E o senhor do 612
 - É.
 - Eu ainda não lhe conhecia pessoalmente...
 - Pois é...
 - Desculpe a minha indiscrição, mas tenho visto o seu lixo...
 - O meu quê?
 - O seu lixo.
 - Ah...
 - Reparei que nunca é muito. Sua família deve ser pequena...
 - Na verdade sou só eu.
 - Mmmm. Notei também que o senhor usa muito comida em lata.
 - É que eu tenho que fazer minha própria comida. E como não sei cozinhar...
 - Entendo.
 - A senhora também...
 - Me chame de você.
 - Você também perdoe a minha indiscrição, mas tenho visto alguns restos de comida em seu lixo. Champignons, coisas assim...
 - É que eu gosto muito de cozinhar. Fazer pratos diferentes. Mas, como moro sozinha, às vezes sobra...
 - A senhora... Você não tem família?
 - Tenho, mas não aqui.
 - No Espírito Santo.
 - Como é que você sabe?
 - Vejo uns envelopes no seu lixo. Do Espírito Santo.
- (VERÍSSIMO, 1981, p.74)

Em *O lixo*, de Luís Fernando Veríssimo, a única fala do narrador é uma descrição da cena, todo o texto que se segue é um diálogo entre duas pessoas que acabaram de se conhecer. Conhecemos a origem, os gostos e a rotina dos dois apenas pelo o que dito por eles. Assim como no teatro, são as falas que dão o tom à narrativa. No entanto, trata-se de um texto para ser lido.

Machado de Assis e Pirandello exploraram ao máximo esse tipo de construção textual. No autor italiano, por exemplo, é muito comum a intertextualidade entre seus romances e suas novelas ou peças teatrais. O

diálogo do modo dramático é empregado em seus textos narrativos com muita naturalidade. Em Machado, também temos esse tipo de construção textual. O capítulo *Fim de um diálogo*, de *Memórias Póstumas*, é constituído somente por diálogos.

- Sim, é amanhã. Você vai a bordo?
- Está douda? É impossível.
- Então, adeus!
- Adeus!
- Não se esqueça de Dona Plácida. Vá vê-la algumas vezes. Coitada! Foi ontem despedir-se de nós; chorou muito, disse que eu não a veria mais... É uma boa creatura, não é?
- Certamente.
- Se tivermos de escrever, ela receberá as cartas. Agora até daqui a...
- Talvez dous anos?
- Qual! ele diz que só até fazer as eleições.
- Sim? então até breve. Olhe que estão olhando para nós.
- Quem?
- Ali do sofá. Separemo-nos.
- Custa-me muito.
- Mas é preciso; adeus, Virgília!
- Até breve. Adeus! (ASSIS, 1962, p.611)

Por fim, a “câmera” é o retrato de uma cena selecionada e organizada de maneira tal como acontece. No entanto, Friedman ressalta que a extinção total do autor pode abolir a própria arte ficcional. Afinal, pressupõe-se que a arte de narrar vá além de uma mera exposição dos fatos ou de um retrato imóvel e sem vivacidade. O narrador, dentro dessas possibilidades de narrar, é a inteligência que move a estrutura e dá forma ao material que chega ao leitor.

Assim, a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema; da mesma forma como há coisas que não se consegue que sejam ditas em um soneto, cada uma das categorias que detalhamos possui uma amplitude provável de funções que consegue desenvolver dentro de seus limites. A questão da eficácia, portanto, diz respeito à adequação de uma dada técnica para se conseguir certos tipos de efeitos, pois cada tipo de estória requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão que a sustente. (FRIEDMAN, 2002, p.180)

No entanto, não é somente o modo câmera que “ameaça” a extinção do narrador. O romance moderno, com grande força no século XX, rompe com as estruturas conhecidas até então. A ordem (crono)lógica, a impressão de

continuidade, o espaço (ou ilusão de) são subvertidos em construções nas quais o senso comum não é absoluto. A aparência de uma realidade substitui o que era considerado real até então. Entra-se em um terreno desconhecido e imprevisível sem o intermédio de uma aparente reprodução fidedigna. Tudo é relativo e aparente. O fluxo de consciência, por exemplo, anula o intermediário e a própria personagem, em um intenso monólogo interior, e se apresenta diretamente ao leitor por meio da experiência psíquica.

A função do narrador de organizar o mundo narrado é suprimida. Nesse tipo de construção, a própria ordem do romance é aparente – sendo a ausência do organizador o modo mais coerente para concretizá-la. No entanto, o narrador ainda tenta manter seu respiro e se firmar como elemento da narrativa. Cabe a ele também romper a perspectiva predominante até então e embarcar na mente do personagem. Ainda é possível também que assuma um posto em que seu ponto de vista seja capaz de amenizar a distância em relação aos limites de certa interioridade. Limites cada vez mais instáveis.

Nessa linha de raciocínio, Theodor Adorno e Walter Benjamin postulam o fim da narrativa tal como era concebida. Ambos citam, por exemplo, a experiência com a guerra. Aqueles que vivenciariam essa experiência voltavam em silêncio e não trocavam palavras sobre o que fora presenciado no campo de batalha. Para esses autores, não era possível significar essa realidade em algo similar à contagem de histórias. Outro exemplo citado, ainda no âmbito da troca de experiência, é a realidade do mundo moderno, que extingue constantemente os momentos que proporcionam o hábito de trocar ideia, seja parar e ler um livro ou, até mesmo, conversas corriqueiras. De certa maneira, nessa nova situação, a realidade sufocava o homem.

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de “sentar-se e ler um bom livro” são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e

justamente é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice. (ADORNO, 2003, p.56)

Adorno questiona a posição do narrador ao proferir que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (2003, p.55). Para ele, “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (2003, p.56). Entende-se, portanto, que a matéria e a forma da narrativa não consentem mais um aspecto no qual a voz do narrador seja o meio ideal para transformar a arbitrariedade individualista em conteúdo narrado. Essa nova realidade não admite apenas o ato de contar algo. Por isso, é necessário se abdicar do realismo carregado da representação das coisas como “realmente são”.

A dimensão dessa crise da objetividade literária é exposta em textos que se aprofundavam no psicológico das personagens para dar corpo ao fluxo de consciência. Concomitantemente, a ciência, com a psicanálise, exibia respostas para o lado desconhecido da mente, o inconsciente, os sonhos e o imaginário. Como figura emblemática desse processo, Adorno cita Dostoiévski: enquanto críticos buscavam argumentos no círculo científico, o autor russo abordava a psicologia de caráter inteligível, não palpável, de aplicação nos sujeitos comuns.

Outro autor citado por Adorno nessa linha de raciocínio é Marcel Proust, com sua habilidade para desenvolver um narrador capaz de descrever, por exemplo, o ato de adormecer como se este instante fosse componente do mundo interior: “um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana se mobiliza para suspender” (ADORNO, 2003, p.59). A rigidez da distância estética ligada ao romance tradicional é violada por essa configuração de narrar, fator este que não aceita a contemplação e/ou a observação imparcial do leitor.

O encolhimento da distância estética e a consequente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir. (ADORNO, 2003, p.63)

Ainda no âmbito da fundamentação teórica, é possível inserir a perda do significado dos princípios da narrativa artesanal, como a memória coletiva e a

concomitante perpetuação do saber. Nessa linha de leitura aparece o texto de Benjamin, *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994), o qual afirma que a experiência coletiva de um narrador contar algo a um ouvinte sofreu transformações relacionadas às condições de sua realização na sociedade.

O narrador, fio condutor da narrativa, por não ter como objetivo apenas transmitir uma informação ou construir um relato, procura manter a tendência do trabalho artesanal: “ela [a narrativa] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (1994, p.204). Benjamin rotula esse narrador de duas maneiras: o “marinheiro comerciante”, aquele que chega de um lugar distante; e o camponês sedentário, símbolo de alguém que conhece bem a tradição na qual está inserido.

Para esse autor, a sociedade burguesa tem como premissa o esvaziamento da coletividade e o advento da individualidade. Logo, a tradição e a memória coletiva cedem espaço à investigação de um sujeito que procura um sentido dentro do universo – esse é o elemento característico dos romances em análise, Brás Cubas e Mattia Pascal.

Mesmo sendo de séculos distintos, ambos expõem que a busca pelo conhecimento coletivo da comunidade não pode mais ser retratada nessa circunstância na qual o homem prioriza a sua própria interioridade: “o romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (BENJAMIN, 1994, p.54).

A situação exterior aos romances, a História, está marcada pela força do capitalismo. A mudança das novas formas de produção inicia um caso paradoxal, que proporciona a difusão do romance, com a invenção da imprensa, e, simultaneamente, abafa a experiência, “fonte a que recorrem todos os narradores” (1994, p.198). Para Benjamin, a sociedade burguesa tem como característica imanente o enfraquecimento da noção de coletividade frente à individualidade. Nesse embate, tradição e memória são supridas pela demanda de um sujeito que procura um sentido dentro da realidade – essa é a matéria-prima do romance moderno. Ou seja, as vivências oriundas das experiências

coletivas já não são mais cabíveis em narrativas – o sujeito está concentrado em sua interioridade.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu uma rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (BENJAMIN, 1994, p.205)

Se antes o trabalho manual exigia paciência e tempo, a industrialização modifica o cenário e o modo de produção, centrados na divisão social do trabalho e de uma mão-de-obra que tem como missão produzir com velocidade um volume maior. Benjamin elucida que essas transformações no modo de produção são refletidas diretamente nas relações pessoais, transpostas no romance (tanto na forma quanto no conteúdo). Consequentemente, o romancista incorpora o sujeito dessa realidade: isolado, de conhecimento fragmentado e desprovido de experiências.

O romance aciona essa realidade e seus efeitos na transfiguração da estrutura que imperava na sociedade até então. Como Benjamin esclarece, as máquinas invadem as funções desempenhadas pelo homem, objetos controlam consciências e a velocidade do desenvolvimento não segue o ritmo (sendo mais veloz) da coletividade de um modo geral. Como não consegue acompanhar essa cadência, o romance busca a todo custo se firmar em algum ponto concreto.

As concepções de Adorno e Benjamin destoam da relação estabelecida por Lukács entre o real e o romance, capaz de representá-lo em sua totalidade.

Apesar de trazer esse sentimento de desintegração e dissolução provenientes de “um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial” (2003, p.8), para Lukács, o romance ainda tinha como intenção abranger a totalidade.

O romance, como gênero literário, aparece na História muito depois de outros gêneros (como o lírico ou o dramático). Na Idade Média, o termo era empregado para designar, na literatura, o uso da língua romana. Por isso, era

estigmatizado como “vulgar” e relacionado aos registros populares, sendo erudito o uso da língua latina. Foi pontualmente esse estigma que colaborou com a desvalorização do romance como gênero literário durante muitos séculos, mantendo-o na periferia das escolhas literárias.

Nesse âmbito, inserem-se os romances de cavalaria, com suas narrativas sobre as aventuras e conquistas dos cavaleiros medievais, e os romances de cunhos pastoril e sentimental do período do Renascimento. No Barroco, aparecem concomitantemente as histórias inverossímeis e o romance picaresco. A figura de Pícaro é emblemática para a construção do que seria a ironia romântica: de origem humilde e sem profissão, esse personagem se empenha na realização de artimanhas para garantir a sobrevivência. Veremos adiante, no último capítulo, que essa situação de contrários é que sustenta, de distintas maneiras, a ironia e o humorismo.

Mas, tratando-se do romance enquanto gênero, é com a obra *D. Quixote*, de Cervantes, que se inicia o reconhecimento e o respeito como objeto literário. *D. Quixote* demarca o nascimento da narrativa moderna, marcada pela crítica de costumes. Desmembrado em duas partes, publicadas separadamente em 1605 e 1615, a obra é uma paródia dos romances de cavalaria, famosos no período em questão. O protagonista, crédulo na autenticidade desses romances, opta por se tornar um cavaleiro como aqueles que lia nas histórias. A relevância de *D. Quixote* na literatura mundial é incontestável e, atualmente, ainda é afirmado pelo cunho inovador na história literária. Parte dessa inovação é remetida à caracterização do gênero e do reconhecimento da valorização do uso de uma língua moderna europeia, o espanhol, em um texto literário.

Il primo romanzo in senso proprio è l'incommensurabile Don Chisciotte della Mancia, che secondo Dostoevskij sarebbe stato sufficiente, da solo, a giustificare l'umanità agli occhi di Dio; sul suo modello, secoli più tardi il Romanticismo inventa e codifica il romanzo quale espressione per eccellenza della modernità. Nel Don Chisciotte l'epos e la fede nell'epos verificano la propria fine e la propria illusione, senza smettere di avventurarsi per le dissestate strade del mondo come se esse fossero selve incantate, dense di poesia e di significato. Il romanzo nasce con questa disillusione e con questa disincantata e paradossale resistenza; è l'epopea del disincanto e conserva e profonde, almeno agli inizi, nella lucida scoperta e nella narrazione del

trionfo della prosa l'eco e il riverbero della poesia dell'epopea.⁴
(MAGRIS, 2009, p.870)

Desde *D. Quixote* é possível apontar o romance como gênero literário que singulariza a mudança da sociedade e o rompimento das estruturas dentro de uma concepção dos gêneros fechada. Em poucas palavras, justamente por seu caráter mutável, podemos relacioná-lo à forma literária apropriada para representar a realidade em constante transformação. Assim como a instabilidade e o esvaziamento de valores latentes na passagem do século XIX para o século XX, a categorização da arte e de seus gêneros componentes também têm suas estruturas abaladas.

Em 1916, é publicado a *Teoria do Romance*, de Georg Lukács. Inicialmente, texto que aborda o gênero dentro desses parâmetros de desintegração e dissolução dominantes na Europa da Primeira Guerra Mundial. Segundo o próprio autor, o livro “suruiu, pois, sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial” (2003, p. 8). No prefácio escrito em 1962, Lukács elucida o que o motivou nesse estudo:

(...) buscava uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias – dialética esta que aspira a uma vinculação entre categoria e história ainda mais estreita do que aquela por ele [no prefácio Lukács se refere a ele mesmo pela terceira pessoa] encontrada no próprio Hegel; buscava apreender intelectualmente uma permanência na mudança, uma transformação interna dentro da validade da essência. Seu método, no entanto, permanece muitas vezes extremamente abstrato, precisamente em contextos de grande relevância, desvinculado das realidades histórico-sociais concretas. (2003, p.13)

Norteadado pela reflexão sobre a dialética mutável da essência da categorização estética, Georg Lukács invoca as epopeias da Antiguidade

⁴ O primeiro romance em sentido próprio é o incomensurável *Dom Quixote*, que, segundo Dostoiévski, seria suficiente, sozinho, para justificar a humanidade aos olhos de Deus; a partir de seu modelo, séculos mais tarde, o romantismo inventa e codifica o romance como expressão por excelência da modernidade. Em *Dom Quixote* o epos e a confiança no epos testam o próprio fim e a própria ilusão, sem deixar de aventurar-se pelas estradas esburacadas do mundo, como se este fosse floresta encantada, cheias de poesia e de significado. O romance nasce com essa desilusão e com essa desencantada e paradoxal resistência; é a epopeia do desencanto e conserva e esbanja, ao menos no início, na lúcida descoberta e na narração do triunfo da prosa, o eco e a ressonância da poesia e da epopeia. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

clássica para dissertar sobre a construção do romance. Para o autor, a técnica do helenismo baseava-se em buscar todas as explicações no mito. Era uma situação na qual as respostas surgiam antes mesmo de a pergunta ser decretada. É precisamente essa conjuntura que distingue o grego do sujeito moderno: é inconcebível, para este último, viver em um mundo no qual aceita somente respostas, sem qualquer pergunta.

Nesse âmbito, distingue epopeia e romance pelos dados históricos-filosóficos. Lukács é conhecido principalmente por afirmar que o romance é a epopeia de uma época na qual a vida tornou-se problemática e, especialmente, sem respostas. Mesmo assim, tem por finalidade alcançar a totalidade. De acordo com ele, o romance almeja descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. Os heróis desse romance procuram algo. Havendo essa busca, é pressuposto que os objetivos não podem ser entregues de imediato. Caso sejam postos de maneira psicologicamente imediata e consciente, isso não constitui a prudência manifesta de contextos verdadeiramente existentes.

Lucács também destaca que existem duas naturezas, delineadas com o intuito de mostrar a composição das personagens. A primeira natureza, designada como conformidade a leis, não é outra coisa senão a objetivação histórico-filosófica da alienação do homem em relação às suas estruturas. A segunda natureza é relacionada aos estados de ânimo. Assim como a primeira, é acentuada como um tipo de sumula das necessidades que ora são conhecidas ou alheias aos sentidos.

Nella Teoria del romanzo – capolavoro saggistico ancora fondamentale per capire cos'è accaduto negli ultimi due secoli alla vita e al racconto della vita – Lukács mostra come il romanzo si muova in un mondo in cui, a differenza che nell'universo dell'epica, il senso non è più dato, immanente alle cose ancorché latente, ma deve essere costruito – quando non si mostri invece, come accadrà progressivamente, l'impossibilità di costruirlo.⁵ (MAGRI, 2009, p.876)

⁵ Na Teoria do romance – obra-prima ensaística ainda fundamental para entender o que ocorreu à vida e à narrativa da vida nos últimos dois séculos –, Lukács mostra como o romance move-se em um mundo no qual, à diferença do universo da épica, o sentido não é mais dado, imanente às coisas, ainda que latente, mas deve ser construído – quando não se mostra a impossibilidade de construí-lo, como ocorrerá progressivamente. (2009, p.894)

O romance é constituído por elementos direcionados às inquietações e aspirações do herói, à busca do protagonista. É na subjetividade desse herói que se concentra o núcleo que influencia suas ações – é na afinidade desse sujeito com o mundo e o concomitante desejo de liberdade. Logo, enquanto na epopeia a consciência do homem em conflito com o mundo simplesmente não existe (ambos formam uma totalidade), no romance, herói e mundo encontram-se em constante atrito.

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência. A segurança interior do mundo épico exclui a aventura, nesse sentido próprio: os heróis da epopeia percorrem uma série variegada de aventuras, mas, que vão superá-las, tanto interna quanto externamente, isso nunca é posto em dúvida; os deuses que presidem o mundo têm sempre de triunfar sobre os demônios (as divindades dos obstáculos, denomina-as a mitologia indiana). (LUKÁCS, 2003, p.91)

Assim, o épico se baseia nas ações grandiosas que o conciliam com o mundo, já no romance, o sujeito lida com as consequências de suas ações, em uma situação em que busca na exterioridade o eficaz valor de seu ser próprio, ao qual cobiça densamente. O propósito principal é reencontrar-se consigo, não com o objetivo de se fazer completo, mas, de extrapolar e abranger a satisfação sucedida daquilo que foi vivido. Esse herói está em constante construção e, quando pretende lidar com a realidade que o cerca, entra em um processo de amadurecimento.

Portanto, o protagonista do romance está em busca de algo. Como não vive em um mundo que apresenta somente respostas, esse sujeito se depara com objetivos que devem ser alcançados, conhecidos ou alheios a seus sentidos. Diferentemente do herói épico, preocupado com o destino da comunidade, no romance essa figura está voltada às suas inquietações e anseios. Isso é fruto da própria realidade na qual está inserido. O herói épico vive em um mundo acabado e definido; já o protagonista do romance está diante de uma realidade diluída e em constante transformação. Enquanto forma, o romance tenta se manter organizado (ponto conflitante com as ideias de Adorno e Benjamim, que viam essa “organização” também como algo impossível de ser

alcançado). É justamente essa realidade concebida como unitária que não pode mais ser transposta para os romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Il fu Mattia Pascal*.

A composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada. As relações que mantêm a coesão dos componentes abstratos são, em pureza abstrata, formais: eis por que o princípio unificador último tem de ser a ética da subjetividade criadora que se torna nítida no conteúdo. Mas como tem de superar-se a si própria, a fim de que se realize a objetividade normativa do criador épico, e como nunca ela é capaz de penetrar inteiramente os objetos de sua configuração, nem portanto de despojar-se completamente de sua subjetividade e aparecer como o sentido imanente do mundo objetivo, ela própria necessita de uma nova autocorreção ética, mais uma vez determinada pelo conteúdo, a fim de alcançar o tato criador do equilíbrio. (LUKÁCS, 2000, p.85)

Para Lukács, essa relação com a ética, a dualidade desse ato de formar e até mesmo a unidade na figuração são os elementos que sustentam a ironia. Ele afirma que essa ironia é “autocorreção da fragmentariedade” (2000, p.76), já que as relações impróprias podem gerar “uma ciranda fantástica e bem-ordenada de mal-entendidos e desencontros mútuos” (2000, p.76). Essa ideia de Lukács interessa para esta tese e será um dos alicerces principais a desenvolver adiante para comparar os romances, e sobretudo os narradores de *Memórias Póstumas* e *Mattia Pascal*.

Nessas obras, a subjetividade alcança seu grau máximo: são delineados os processos essenciais de dentro dos personagens, que se embarça com o narrador no monólogo interior. Também se averigua a abdicação completa da psicologia retratista do romance tradicional. Dessa forma, pode-se constatar que a perspectiva se rompe nos romances nos quais esses narradores se aprofundam em suas reflexões sobre o que viveram, expostas, principalmente, nos modos de narrar.

Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. De qualquer modo desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder

constituir, a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência. (ROSENFELD, 1996, p.86-87)

Essas adulterações sucederam uma autêntica desmontagem da pessoa humana e do “retrato individual”. Rosenfeld alega que a perspectiva, inicialmente empregada como recurso artístico para retratar o mundo, torna-se, nesse instante, alegoria do desvinculo entre homem e mundo. O sentimento que provem desta “consciência infeliz” se aproxima de uma verdadeira angústia.

Posto esse cenário, o papel desempenhado pelo narrador, de ser o eixo do qual partia a narração, aquele que atribuía ordem significativa ao mundo narrado, é colocado em dúvida. Dessa maneira, se a própria ordem do romance é tida como ilusória, o desaparecimento do organizador torna-se coerente. É essa construção que singulariza os textos em análise. Isolados, Brás Cubas no plano da morte e Mattia na biblioteca, os narradores arquitetam construções que rompem, em todos os sentidos, com a coerência promulgada pela tradição.

2. O narrador nos romances de Machado de Assis

2.1. O homem e a História

Não é possível tratar Machado de Assis sem falar da História do Brasil. O autor é um homem de seu tempo e seus romances estão intimamente ligados ao contexto da época. O Brasil, na segunda metade do século XIX, passou por mudanças significativas. Rezam os livros de história que nosso país se tornou independente em 1822. O problema é que quando se fala em “independência” certos paradigmas vêm à mente, como, por exemplo, liberdade, ausência de submissão e autonomia. Mas a história também comprova que não foi isso que aconteceu após o Brasil se desligar formalmente como colônia portuguesa. A começar pelo líder da Independência: D. Pedro I, filho do rei de Portugal. Esse processo de liberação foi um claro empreendimento político liderado pela classe dominante.

(...) para aqueles que não dispunham de recursos, quer econômicos, quer culturais, os novos tempos não trouxeram benesses ou regalias. Reformas sociais de peso, terra, salários dignos, participação política, educação popular, cidadania, respeito cultural às diferenças, tudo isso iria ter de esperar. As ações de governos autoritários cobririam e deixariam suas marcas registradas na América Latina durante a maior parte do século XIX. Os de baixo teriam de se organizar, lutar, sofrer e morrer para alcançar seus objetivos. Não foram as lutas de independência que mudaram sua vida. (PRADO, 1999, p.73)

A classe dominante arquitetou a independência para que pudesse orientar a política de acordo com seus interesses. A monarquia seria mantida e o poder executivo concentrado na figura do Imperador. No entanto, D. Pedro rapidamente perdeu a popularidade por questões como a violenta repressão à Confederação do Equador (revolta ocorrida no Nordeste); o envolvimento direto dele na sucessão do trono português; a independência do Uruguai e a Guerra Cisplatina. A única saída encontrada por D. Pedro foi abdicar do trono brasileiro em favor de seu filho D. Pedro II, uma criança de cinco anos de idade.

A partir dessa abdicação do poder por D. Pedro I, a independência como rompimento com a metrópole começa a se configurar. Já não existe a sombra de uma união direta com Portugal e, definitivamente, a aristocracia rural toma o controle do poder político.

D. Pedro II assumiu o poder com 14 anos no assim chamado “golpe da maioria”. Várias revoltas ocorriam no país e todas expressavam a insatisfação da população. No entanto, os ânimos se acalmaram com o crescimento da cafeicultura, a adoção do parlamentarismo e a consequente “distribuição” do poder. Distribuição apenas aparente porque: 1) o Imperador ainda era a figura central; 2) os representantes políticos consideravam somente as conveniências das classes dominantes.

Na prática, os interesses brasileiros eram acomodados aos interesses ingleses. A Inglaterra era a principal fonte de financiamentos, empréstimos e fornecimento de produtos importados, sendo a segunda maior compradora das nossas exportações.

Nesse jogo de interesses, podemos citar a Guerra do Paraguai, por exemplo. A organização econômica, a distribuição de renda e a autossuficiência do país vizinho inquietavam as ambições inglesas na região. Já o Brasil e a Argentina almejavam as terras estrangeiras.

Com o final dessa guerra, Brasil e Argentina contabilizaram perdas e ganhos; o Paraguai, perdas. A Inglaterra foi a única nação beneficiada: além de ampliar a dependência econômica dos países latinos, massacrou a estrutura paraguaia.

A modernização brasileira, até mesmo na e após a guerra, ainda estava amarrada às estruturas de um passado conservador. A agricultura permanecia baseada no latifúndio; a industrialização era praticamente inexistente e, notadamente, a escravidão era mantida. Nesse período histórico, antes mesmo de a princesa Isabel assinar a Lei Áurea, a escravidão já estava em declínio com a abolição do tráfico negreiro. A Inglaterra necessitava cada vez mais de um mercado consumidor consolidado em outros países. A escravidão era naturalmente incompatível com a ordem do consumo. Pressionado por essa nova ordem de troca, o Brasil viu-se obrigado a abandonar a prática da mão de obra escrava.

A Lei Eusébio de Queirós, de 1850, proibia a entrada de escravos no nosso território. Em 1871, a Lei do Ventre Livre estabeleceu que os filhos de escravos nascidos a partir daquela data seriam livres. Outra lei importante para esse percurso de libertação total foi a Lei do Sexagenário, de 1885: aos 65 anos, automaticamente, o escravo estaria livre.

Na prática, essas leis atrasavam o processo abolicionista e beneficiavam os proprietários – crianças e idosos não tinham utilidade como mão de obra e somente geravam gastos. Dali em diante, com a execução dessas leis, eles se viam livres dessas despesas. Por outro lado, a opinião pública e o crescente capitalismo industrial já davam sinais de que a escravidão estava com os dias contados. Os exploradores não tinham outra saída e o Governo, cada vez mais pressionado, passou a cumprir as leis. A única opção encontrada pelos grandes proprietários foi a contratação de mão de obra, em especial de trabalhadores europeus que viam no país a possibilidade de construir uma vida nova.

Em 1880, eclode um grande movimento de opinião pública contra a escravidão, quando esse sistema não mais se sustentava. Até que oito anos depois, em 1888, foi instituída a Lei Áurea, que declarava extinta a escravidão no Brasil. Mais de setecentos mil escravos “ganham” a liberdade, mas não tiveram nenhum subsídio para conseguir manter um padrão de vida no mínimo aceitável. Nasce assim a grande massa marginalizada brasileira.

Do mesmo modo que a escravidão, a Monarquia já não era mais capaz de representar os interesses dos brasileiros, nesse caso, representados pela elite proprietária. O café se tornou o principal pilar da economia do país. Foi esse o produto responsável pelo crescimento do mercado consumidor interno, do crescimento das grandes cidades e, até mesmo, da industrialização. Como o Governo era formado em sua maioria por políticos de uma vertente decadente, a máquina administrativa do Estado se transformou em algo ineficiente e caro. Por isso, não era do interesse dessa nova elite manter esse aparelho ultrapassado.

Os latifundiários do Oeste Paulista, importante região do café, ambicionavam poderes que iam além daqueles proporcionados pelo dinheiro. Era preciso atingir a administração e ter controle do órgão que regia o país. O Partido Republicano, fortalecido pela camada média da população e pelos militares, encontrou o cenário perfeito para acabar com o regime monárquico.

Como é sabido, éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo. Mais ou menos diretamente, vêm daí as singularidades que expusemos. Era inevitável, por exemplo, a presença entre nós do raciocínio econômico burguês – a prioridade do lucro, com seus corolários

sociais – uma vez que dominava no comércio internacional, para onde a nossa economia era voltada. A prática permanente das transações escolava, neste sentido, quando menos uma pequena multidão. Além do que, havíamos feito a Independência há pouco, em nome de ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional. Por outro lado, com igual fatalidade, este conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores, e o que é mais, viver com eles. (SCHWARZ, 2000, p.13)

Machado de Assis retrata em seus textos os reflexos dessa época de constantes transformações. Machado é unanimemente definido como um dos maiores, senão o maior, dos autores brasileiros. Filho de um pintor de parede mestiço de negro, Francisco José de Assis, e de uma lavadeira, Maria Leopoldina Machado de Assis, nascia em 21 de junho de 1839 Joaquim Maria Machado de Assis. Como a mãe faleceu muito cedo, a responsável por sua criação foi a madrastra, Maria Inês.

É comum encontrar em biografias a afirmação de que o autor foi autodidata. Isso porque, quando jovem, não teve acesso a cursos regulares, tendo somente estudado na escola pública após o falecimento do pai e aprendido francês com o forneiro de uma padaria cuja proprietária era de origem francesa. Ainda na juventude, passou a trabalhar vendendo doces feitos pela madrastra em um colégio do bairro São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Por outro lado, a família contava com a ajuda de D. Maria José de Mendonça Barroso, madrinha de batismo do autor, viúva do Brigadeiro e Senador do Império Bento Barroso Pereira. A família dessa senhora era proprietária da Quinta do Livramento, local no qual os pais de Machado foram agregados.

Será o mulatinho objeto da ternura da grande dama, que o protegerá. Sua infância se passará, assim, entre o sobradão e a casa humilde dos pais, compreendendo o menino desde cedo as diferenças da vida – e desse contraste nascerá, em sua índole, a inclinação e o gosto pela fidalguia, presente em sua obra, e o desprezo à pobreza, de que sempre tentará afastar-se, a ponto de procurar esconder suas origens, pela vida afora. Através dos ambientes e tipos que descreverá, será quase uma obsessão manter tal disfarce. E na vida, se frequentemente deixará escapar um tom de simpatia por aquele meio fidalgo em que lhe foi dado viver durante algum tempo, só mui veladamente se referirá aos pais e à casa humilde onde viu a vida. (PÉREZ, 1962, p.67)

Em um esboço biográfico publicado no primeiro volume de “Obra Completa” de Machado (1962), Renard Pérez traça um panorama da época, com ênfase no Rio de Janeiro, e apresenta uma interessante biografia do autor. Nesse trecho, por exemplo, expõe a situação de Machado como agregado de D. Maria José. Esse fator é de extrema importância já que pouco se sabe sobre a infância dele e um dos grandes temas de discussão em relação a sua vida é justamente sobre a origem humilde contrastada com a outra realidade que observara na Quinta do Livramento.

Dessa forma, o que se sabe ao certo sobre sua infância: a origem humilde da família; o papel da madrinha e a exposição à uma realidade diferente daquela vivida por ele; o autodidatismo e outro ponto ainda não citado – a saúde frágil. Além de indícios de epilepsia, o autor apresentava traços de gagueira.

A partir da juventude, os dados biográficos que se encontram são mais concretos. O primeiro trabalho literário de Machado de Assis foi o poema “Ela”, publicado aos 16 anos na revista *Marmota Fluminense*. Aos 17 anos, começou a trabalhar como aprendiz de tipógrafo na Imprensa Nacional. É nessa época que conhece seu protetor, Manuel Antônio de Almeida, autor de *Memórias de um sargento de milícias*.

Poucos anos mais tarde, seu círculo de amigos no ramo literário é ampliado quando começa a trabalhar como revisor e colaborador para a *Marmota*, revista publicada no Rio de Janeiro e comandada pelo jornalista Paula Brito. Desse círculo faziam parte os grandes nomes da literatura nacional: Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar e Gonçalves Dias.

Machado também colaborou com o *Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Jornal das Famílias*, *Gazeta de Notícias* e nas revistas *O Espelho*, *A Semana Ilustrada*, *O Cruzeiro*, *A Estação* e *Revista Brasileira*. Destaca-se que como redator do *Diário do Rio de Janeiro* empregou os pseudônimos Gil, Job e Platão para escrever resenhas dos debates do Senado e críticas teatrais.

Em 1861 publica a comédia *Desencantos* e *Queda que as mulheres têm para os tolos*, uma sátira em prosa. O teatro de Machado de Assis, volume com as comédias *O Protocolo* e *O Caminho da Porta*, é publicado em 1863. No ano seguinte, lança seu primeiro livro de poemas, *Crisálidas*. O primeiro romance é publicado em 1873: *Ressurreição*.

Já casado com Carolina Augusta Xavier de Novais, Machado apresentava uma carreira consolidada em cargos públicos e, paralelamente, publicava constantemente: *Histórias da meia-noite* (1874); o romance *A mão e a luva* (1874), os poemas de *Americanas* (1875); os romances *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878) e, em 1879, a obra que marcaria o início do Realismo brasileiro, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Didaticamente nomeado como Segunda Fase, com características da estética realista, esse período é composto pelos romances *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). Além desses romances, o autor publicou peças de teatro, contos, ensaios e críticas.

Em 20 de julho de 1897, com o intuito de criar uma instituição na qual pudesse priorizar questões relacionadas à língua portuguesa e à literatura brasileira, Machado é o principal responsável pela fundação da Academia Brasileira de Letras, da qual será eleito presidente e ocupará o cargo por mais de dez anos.

Após inúmeros problemas de saúde enfrentados ao longo dos anos, falece no dia 29 de setembro, aos sessenta e nove anos de idade, na cidade do Rio de Janeiro.

2.2. Os romances de Machado de Assis

Quando se aborda os narradores de Machado de Assis é praxe enfatizar a segunda fase do escritor, a Realista. É nesse momento que o autor atinge sua maturidade e rompe definitivamente com a tradição, inaugurando uma nova fase na Literatura Brasileira (como trataremos adiante). No entanto, logo no primeiro romance aparece um narrador que deixa sua marca. Trata-se de uma voz que não se edifica apenas na construção de um ponto de vista – suas intromissões constantes, a comunicação direta com o leitor e considerações sobre os fatos são alguns dos elementos que constituem um narrador entranhado na narrativa.

Observaremos a seguir como esses narradores se desenvolvem ao longo das produções de Machado e culminam em *Memórias Póstumas*, obra que introduz, de fato, o narrador dentro da história.

Como dissemos, o primeiro romance de Machado de Assis, publicado em 1872, é *Ressurreição*, considerado o início da primeira fase do autor. Mesmo tendo sido publicado em livro, mantém a narrativa episódica com expectativas a cada final de capítulo – característica típica dos folhetins do Romantismo. As personagens trazem um fundo psicológico e não são, de maneira geral, romanticamente idealizadas.

Na advertência da primeira edição, o autor afirma que não teve a intenção de fazer um romance de costumes. A finalidade é esboçar uma situação na qual prevaleça o contraste entre duas personalidades diversas. Para enfatizar essa intenção, Machado cita versos de Shakespeare sobre o grande prejuízo causado pelas dúvidas: além de ser traidor, o medo de tentar nos faz perder o bem que poderia ser conquistado.

Ressurreição, embora fraco, tecido de situações vulgares, tiradas no ambiente do romantismo europeu, é uma curiosa tentativa de romance psicológico. Deslocando o interesse do acontecimento objetivo para o estudo dos caracteres, essa novela aparecia numa linha diferente, e conserva para nós um indiscutível ar de modernidade. Ainda mergulhado na influência do ambiente, muitos traços do romance machadiano já se definem. O livro é feito sob a invocação de uns versos de Shakespeare, a propósito da indecisão e da dúvida, que nos fazem perder o bem que poderíamos obter, pelo medo de alcançá-lo. (FILHO, 1962, p.97)

Narrado em terceira pessoa, percebe-se a interferência do narrador, que se coloca na história e trava diálogos com o leitor. Foi mencionado anteriormente que desde o primeiro romance Machado de Assis exterioriza um narrador que transcende as fronteiras do contador de histórias. Esse elemento da narrativa procura chamar a atenção do leitor por meio de vocativos, perguntas diretas e comentários sobre os acontecimentos. O trecho abaixo, ao descrever um dos personagens do romance, Viana, sintetiza como é construída essa composição:

(...) estes contrastes entre a fortuna e o caráter não são raros. Viana era um exemplo disso. Nasceu parasita como outros nascem anões. Era parasita por direito divino. Não me parece provável que houvesse lido Sá de Miranda; todavia, punha em prática aquela máxima de um personagem do poeta: “boa cara, bom barrete e boas palavras custam pouco e valem muito...”

Chamando-lhe parasita não aludo só à circunstância de exercer a vocação gastronômica nas casas alheias. Viana era também o parasita da consideração e da amizade, o intruso polido e alegre, que, à força de arte e obstinação, conseguia tornar-se aceitável e querido, onde a princípio era recebido com tédio e frieza, um desses homens metedidos e dobradiços que vão a toda a parte e conhecem todas as pessoas, boa cara, bom barrete, boas palavras. (ASSIS, 1962, p.118)

O narrador, mesmo sendo em terceira pessoa, ou seja, tipicamente concebido como observador, funciona como alguém que se coloca no mesmo patamar do leitor. Cercado de ironia, a abstração desse elemento da narrativa é substituída pela concretude – essa voz que fala é reconhecida – e pretende criar laços com aquele que o lê. Esse fator estabelece uma intimidade maior entre quem conta e quem lê. Nesse trecho, por exemplo, o narrador não apenas descreve o personagem como o julga com pressuposto (“não me parece”) e justifica sua opinião. A intertextualidade entre o texto que cria e Sá de Miranda é mais uma ferramenta que contribui para esse processo de aproximação narrador-leitor. Remetendo-se a uma citação conhecida e pertencente a outra obra, estreita-se o vínculo entre o leitor e a narrativa.

O resultado dessa construção é que, imediatamente, o leitor acaba também se aproximando dos fatos e das personagens. Como esse leitor, também concreto, está próximo do narrador, é como se ele próprio estivesse presente nos momentos em que os fatos se desenrolam.

Mas atenção: não é porque esse narrador cria uma intimidade aparente que ele é cem por cento confiável. Não estamos falando de um narrador objetivo e direto – a subjetividade está impregnada em suas palavras. Essa característica do narrador em Machado de Assis, seja em 1º ou 3º pessoa, apresenta certa volubilidade. Logo, não podemos recebê-lo como um ponto de vista fundado em apreciações de veracidade. Em *Ressurreição*, a indecisão reflete-se tanto no personagem central quanto na própria narração.

A história contada é justamente a de um indeciso. Félix é o protagonista. Com 36 anos, o personagem central não se encaixava dentro dos parâmetros estabelecidos na representação da figura masculina. Isso porque não tinha formado família ou construído uma carreira.

Felix conheceu o trabalho no tempo e precisava dele para viver; mas desde que alcançou os meios de não pensar no dia seguinte, entregou-se corpo e alma à serenidade do repouso. Mas entenda-se que não era esse repouso aquela existência apática e vegetativa dos ânimos indolentes; era, se assim me posso exprimir, um repouso ativo, composto de toda a espécie de ocupações elegantes e intelectuais que um homem na posição podia ter. (ASSIS, 1962, p.115)

Apesar da infância, a riqueza que ganhara permitiu que sua vida se adequasse à própria personalidade. Félix não tem projetos ou perspectivas até que o acaso lhe traz uma herança inesperada. Com isso, prioriza uma vida longe das obrigações necessárias aos homens considerados comuns. Ele não apresenta apego ao trabalho ou ao desejo de constituir família. Vivia uma boa vida, gastando seu dinheiro com banalidades e trocando de parceiras em relações superficiais. Por outro lado, sua personalidade é descrita de maneira complexa:

Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática. Ambas porém se mesclavam de modo que era difícil discriminá-las e defini-las. Naquele homem feito de sinceridade e afetação tudo se confundia e baralhava. Um jornalista do tempo, seu amigo, costumava compará-lo ao escudo de Aquiles, - mescla de estanho e ouro, - “muito menos sólido”, acrescentava ele. (ASSIS, 1962, p.116)

Esse paradoxo na caracterização do personagem remete também às suas indecisões e aos seus posicionamentos. O enredo do romance procura enfatizar as ações originárias de alguém que não consegue se estabelecer em algo fixo e, sobretudo, estável. Apesar de manter uma aparência carregada de unidade, a natureza do personagem é dúbia, sendo, ao mesmo tempo, espontânea e calculada. Ao citar a comparação com o escudo de Aquiles, o narrador se vale de uma simbologia da Antiguidade clássica que representa em um único objeto diversos contrastes dispostos em camadas. Assim como o escudo, Félix é feito de camadas paradoxais – fugindo totalmente da unidade e benevolência típicas do herói romântico. Em contraste com ele, está Viana, que, como dito anteriormente, é a representação do parasita social, ambicioso, que vê nas relações pessoais a possibilidade de atingir o status social.

Na história, Viana convida Félix para ir a uma festa na casa do Coronel para que lhe apresente sua irmã Lívia, viúva há dois anos e mãe de um garoto de cinco.

Quando chega à festa, Félix é recebido pelo Coronel, marido de dona Matilde e pai de Raquel, que, mesmo sendo muito jovem, nutre uma paixão pelo protagonista. Com a intenção de aproximar Félix de Lívia, o Coronel insiste para que os dois dançam juntos. A partir desse momento, eles passam a manter contato após a festa e iniciam uma amizade. Naturalmente, com a inevitável aproximação, essa relação leva à paixão. No entanto, como Félix apresentava um caráter desconfiado em relação ao amor, os rompimentos entre o casal eram constantes e violentos, com brigas e ciúmes. Na mesma velocidade dos rompimentos vinham os pedidos de perdão, aceitos com facilidade.

Depois de idas e vindas, Félix a pede em casamento, mas volta atrás próximo à cerimônia, quando recebe uma carta anônima que afirma que o casamento anterior de Lívia fora marcado pelas humilhações sofridas pelo marido. Quem escreveu essa carta foi Luiz Batista, sujeito da convivência do protagonista, que tinha o desejo de conquistar Lívia. Para isso, planeja separar o casal utilizando-se de artimanhas sem nenhum escrúpulo. Como conhece os pontos fracos de Félix, a insegurança e o ciúmes, envia-lhe a carta.

Sem pensar nas consequências, o noivo cancela o casamento e vai embora da cidade. No entanto, é convencido da maldade da carta por seu amigo Meneses, bom moço, sonhador e romântico, e se arrepende. Ele tenta a reconciliação, mas Lívia se convence que não quer mais casar ou manter a relação pois essa união só fazia mal a ambos. E não seria a oficialização que tiraria as desconfianças que ele sempre nutria.

- Ainda assim o irá perseguir esse mau gênio, Félix; seu espírito engendrará nuvens para que o céu não seja limpo de todo. As dúvidas o acompanharão onde quer que nos achemos, porque elas moram eternamente no seu coração. Acredite o que lhe digo: amemo-nos de longe; sejamos um para o outro como um traço luminoso do passado, que atravesse indelével o tempo, e nos doure e aqueça os nevoeiros da velhice. (ASSIS, 1962, p.191)

A fala de Lívia deixa claro que, em sua opinião, a desconfiança e a instabilidade são marcas da natureza de Félix. Dessa forma, por mais que ele se

esforce, novas situações sempre surgem para atrapalhar o casal. Passados dez anos, Raquel e Meneses estão casados e felizes; são a representação da felicidade possível entre duas pessoas. Já Felix e Livia mantiveram a distância e a solidão. Félix perpetua sua postura e o narrador expõe esse fato de maneira bem direta: o personagem mantém sua desconfiança e o “amor extinguiu-se como lâmpada a que faltou óleo” (1962, p.192).

Embora a narração seja em terceira pessoa, vimos que esse narrador não se contenta apenas com relatar a história. Ele participa ativamente dela, traçando digressões e intervenções que apontam para a profundidade psicológica do personagem principal. O mesmo acontece nos romances seguintes dessa primeira fase de Machado de Assis.

Ressurreição (1872) é a história de um casamento bom para todos, que não se realiza devido aos ciúmes infundados do noivo. Nos três romances seguintes, trata-se da desigualdade social. As heroínas são moças nascidas abaixo de seu merecimento, e tocará às famílias elevá-las, reparando o “equivoco” da natureza. A questão é tratada aprovativamente, no limite da grosseria, em *A mão e a luva* (1874); na perspectiva da suscetibilidade em *Helena* (1876), e com muito desencanto em *Iaiá Garcia* (1878). A despeito desta evolução o denominador comum dos quatro livros é a afirmação enfática da conformidade social, moral e familiar, que orienta a reflexão sobre os destinos individuais. Uma reflexão que não amplia nem generaliza as contradições em que assenta, mas ao contrário, as considera enquanto caso particular, que pede remédio também particular. (SCHWARZ, 2000, p. 88)

A mão e a luva, publicado no jornal *O Globo* em formato de folhetim entre setembro e novembro de 1874, é o segundo romance de Machado de Assis. Trata-se da primeira obra dele publicada nesse formato tão popular. Em livro, o autor afirma na advertência (1962, p.196):

Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, um pouco fora dos hábitos do autor. Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, - o de Guiomar, sobretudo, - foi o meu objeto principal, se não exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis.

O que chama atenção no romance não é a trama em si, mas a maneira como os acontecimentos revelam os caracteres das personagens. Guiomar, a protagonista, é uma garota de origem simples a quem a vida surpreendeu com a morte dos pais. Órfã, recebe auxílio da madrinha, que a matricula em um colégio interno para que possa completar os estudos. As duas mal se conheciam, o contato entre elas é aprofundado quando a jovem termina sua formação.

É nesse momento que se inicia a trama destacada na obra: Guiomar é disputada por três pretendentes. Estevão, rapaz que conheceu quando jovem e que reencontra na casa de uma baronesa; Jorge, o sobrinho da madrinha, e Luís Alves, representação da figura masculina determinada e ambiciosa, descrito da seguinte forma: “Luís Alves via bem com os olhos da cara. Não era mau rapaz, mas tinha o seu grão de egoísmo, e se não era incapaz de afeições, sabia regê-las, moderá-las, e sobretudo guia-las ao seu próprio interesse” (ASSIS, 1962, p. 205). O objetivo principal dele em relação a Guiomar era conquistá-la e casar-se com ela.

Assim como Luís Alves, a personagem principal é muito decidida e segura de si. É a mulher que deseja ascender socialmente. Para isso, não se priva da frieza e do calculismo para alcançar aquilo que almeja – aproveita-se da dor de sua madrinha por ter perdido a filha muito cedo para usufruir o conforto de uma realidade abastada.

Dos dous homens que lhe queriam, nenhum lhe falava à alma; ela sentia que Estevão pertencia à falange dos tíbios, Jorge à tribo dos incapazes, duas classes de homens que não tinham com ela nenhuma afinidade eletiva. Não igualava, decerto, os dous pretendentes; um era simplesmente trivial, outro sentimental apenas; mas nenhum deles capaz de criar por si só o seu destino. Se os não igualava, também os não via com os mesmos olhos; Jorge causava-lhe tédio, era um Diógenes de espécie nova; através da capa rota da sua importância, via-se-lhe palpar a triste vulgaridade. Estevão inspirava-lhe mais algum respeito; era uma alma ardente e frouxa, nascida para desejar, não para vencer, uma espécie de condor, capaz de fitar o sol, mas sem asas para voar até lá. O sentimento de Guiomar em relação a Estevão não podia nunca chegar ao amor; tinha muita superioridade e perdão. (ASSIS, 1962, p.246)

Mais uma vez, em uma obra inserida na fase romântica, o protagonista (nesse caso, “a”) não se enquadra nos padrões do estereótipo do herói do

Romantismo. Guiomar, assim como Félix, tem uma identidade complexa, que abrange lados positivos e negativos. Automaticamente, a heroína dessa história não é um modelo a ser seguido.

O amor dela não é orientado por valores ou sentimentos, mas por interesses que possam beneficiá-la. É por isso que Jorge e Estevão não podem receber o amor dessa mulher. Enquanto Jorge é a representação do jovem burguês, superficial e sem destaque, Estevão é o homem fincado na ingenuidade da paixão. Contrastando com essas figuras, Luís Alves, movido por suas ambições, tem aspirações políticas e sociais. Dessa forma, encontra em Guiomar a parceira ideal para seus planos de vida. O casal simboliza a união perfeita, assim como a mão e a luva.

As ações não são o foco principal no desenrolar dos fatos – o que se destaca é o caráter assim como a postura das personagens frente a esses fatos. O papel do narrador é essencial nesse processo: por meio da ironia e quase sarcasmo, ele conduz a narrativa como lhe convém. Esse narrador apresenta os atos dos personagens por meio da descrição, do relato e, o ponto mais interessante, dos diálogos. O leitor tem a impressão, em muitos momentos, de estar assistindo a uma peça de teatro: ao misturar romance e dramaturgia, vemos os caracteres das personagens serem construídos por meio de suas falas.

- Viva a minha rainha da Inglaterra! exclamou Mrs. Oswald quando a viu assomar à porta da saleta.
E Guiomar sorriu com tanta satisfação e gozo ao ouvir-lhe esta saudação familiar, que um observador atento hesitaria em dizer se era aquilo simples vaidade de moça, ou se alguma coisa mais. (ASSIS, 1962, p.212)

Repare-se que o narrador se exime da responsabilidade de ser o único observador da cena. Além de inserir a dúvida quanto ao caráter de Guiomar, ele chama a atenção do leitor para que participe e seja mais cauteloso ao julgar as verdadeiras intenções da personagem. Não temos uma perspectiva única e definida. A narrativa do romance é construída dessa forma, as certezas são relativas e, conforme avança na história, novas interpretações podem ser levadas em consideração. Não estamos falando de um narrador que expõe os fatos e as personagens de imediato, mas sim de uma construção narrativa

vagarosa e, sobretudo, impremeditável. Essas personagens são incompletas, paradoxais e intrincadas.

Quando enxerga a possibilidade de ganhar definitivamente o amor da tia, Guiomar procura reproduzir a mesma realidade de quando a prima ainda era viva. O narrador frisa que esse comportamento não era orientado somente pela ambição, a garota realmente tinha afeto pela parente, mas se aproveitava dessa situação para manter a vida que desejava. Desse modo, o enredo é construído para destacar a personalidade dos personagens perante aquilo que se desenrola. O final da narrativa, com a imagem das mãos de Guimar e Luís Alves entrelaçadas, representa a união de duas personalidades similares: veem a ambição como virtude e colocam em prática seus planos para alcançar um lugar na sociedade.

Helena, o romance seguinte de Machado, também foi publicado em folhetim, dois anos após *A mão e a luva*, entre agosto e setembro de 1876. A trama começa com a morte do conselheiro Vale, que deixa sua riqueza para dois herdeiros: a irmã dele, Úrsula, e o filho Estácio. Um dia depois do enterro, um amigo de confiança da família avisa que o falecido deixou um testamento. É nesse momento que irmã e filho descobrem o segredo do conselheiro: apesar de ter uma vida aparentemente correta e dentro dos padrões, o falecido tinha uma filha bastarda: Helena. O último desejo dele era que a família a acolhesse.

De início, Úrsula reluta em aceitar, mas Estácio quer conhecer a irmã. Assim, Helena entra para a família que até então não conhecia. Aos poucos, ela conquista a todos com sua personalidade simples e prestativa. Ela pede a Estácio que a ensine a cavalgar e os dois passeiam a cavalo todas as manhãs. Dona Úrsula, apesar da relutância inicial, fica encantada com a postura prestativa e cuidadosa da jovem dentro de sua casa.

No entanto, um personagem não consegue aceitar essa história: doutor Camargo. Em uma festa de aniversário, Estácio recebe como presente de Helena um quadro que ela pintou. O que intriga o doutor e o filho do conselheiro é a imagem da tela: uma casa simples, em um local isolado, com uma bandeira azul. Dias antes, quando passeava com a jovem a cavalo, eles passaram perto dessa cabana. Mas, encantando com a irmã, releva a própria curiosidade. Conduta diferente tem o doutor Camargo, que decide segui-la para descobrir qual segredo ela guarda. É nesse momento que descobre o verdadeiro

significado daquela imagem. Com a descoberta, o doutor passa a chantageá-la e pede, em troca de seu silêncio, que ela o ajude a casar a filha com Estácio. Não vendo outra saída, ela aceita.

O noivado acaba sendo concretizado. Estácio se aproxima da família do Doutor Camargo e, com o auxílio do sogro, entra na carreira política.

Certo dia, uma tia do sogro adoece e eles decidem viajar para visitá-la. Helena, sozinha em casa, recebe Mendonça, amigo de Estácio, que a pede em casamento. Ela aceita.

Estácio, enciumado com a notícia que recebera, volta de viagem. O romance joga com o conflito durante toda a narrativa: a relação incestuosa tece o drama vivido pelos personagens. Sem deixar explícito, o narrador em terceira pessoa apresenta indícios de que o sentimento de Estácio não fica restrito ao amor de um irmão pela irmã. A partir do momento que a possibilidade do casamento de Helena ganha força, a narrativa começa a desenrolar a solução para essa situação.

Enquanto estava indo caçar próximo à localização da casa retratada no quadro, Horácio vê Helena saindo de lá. Curioso, ele corta a própria mão e bate na casa pedindo ajuda ao morador. Um velho chamado Salvador o recebe. Em meio à conversa, o velho lhe conta a verdade: Helena não era irmã de Estácio. Salvador era o verdadeiro pai dela. O conselheiro fora amante de sua esposa. Para que pudesse viver esse amor, ela abandonou o marido e disse ao amante que o pai de Helena estava morto. Comovido, o conselheiro toma Helena como filha, adotando-a.

O velho ainda conta que Helena, quando soube do direito à herança, relutou em aceitá-la pois achava que não era seu direito receber os bens deixados pelo amante de sua mãe. Encorajada pelo verdadeiro pai, decidiu seguir com a história e aceitou aquilo que o conselheiro lhe oferecera.

Estácio, enfurecido, foi pedir orientações a um padre amigo da família (e que sabia do segredo), que o alerta sobre os reais sentimentos que ele tinha pela falsa irmã. Estácio acaba se conscientizando que o sentimento dele não era inocente, mas o de alguém que a desejava como mulher. Dessa forma, surge um novo conflito: de casamento marcado, como assumir publicamente o sentimento que tinha por Helena, que também estava de casamento marcado?

Naquela noite, a segunda de tão extraordinários sucessos, foi que Estácio sentiu toda a violência do amor que lhe inspirara Helena. Enquanto os detinha um vínculo sagrado, amara sem consciência; e ainda depois de esclarecido pelo padre, o esforço empregado em vencer-se e a própria natureza da catástrofe não lhe permitiram ver a extensão do mal. Agora, sim; roto o vínculo, restituída a verdade, ele conhecia que a voz da natureza, mais sincera e forte que as combinações sociais, os chamava um para o outro, e que a mulher destinada a amá-lo e ser amada era justamente a única que as leis sociais lhe vedavam possuir. (ASSIS, 1962, p.381)

Por acaso do destino, Helena fica doente e seu estado de saúde piora gradativamente. Preocupado, Estácio passa a cuidar dela e a proximidade entre ambos é intensificada. Cada vez mais apaixonado, perdoa o passado escondido, declara-se para ela e descobre que seu amor era correspondido. No entanto, Helena morre. Sem outra alternativa e infeliz, Estácio se casa com a filha do doutor Camargo e assim o romance termina.

À diferença de Livia e Guiomar, as personagens femininas dos romances anteriores, que não eram presas aos costumes estereotipados das mulheres da época, Helena se encaixa dentro dos padrões esperados, com potenciais domésticos, com dotes característicos da figura feminina do século XIX.

Além das qualidades naturais, possuía Helena algumas prendas de sociedade, que a tornavam aceita a todos, e mudaram em parte o teor da vida da família. Não falo da magnífica voz de contralto, nem da correção com que sabia usar dela, porque ainda então, estando fresca a memória do conselheiro, não tivera ocasião de fazer-se ouvir. Era pianista distinta, sabia desenho, falava correntemente a língua francesa, um pouco a inglesa e a italiana. Entendia de costura e bordados, e toda a sorte de trabalhos feminis. Conversava com graça e lia admiravelmente. Mediante os seus recursos, e muita paciência, arte e resignação, — não humilde, mas digna, — conseguia polir os ásperos, atrair os indiferentes e domar os hostis. (ASSIS, 1962, p.284)

A ousadia do romance é destacada na personalidade da personagem em contraste com suas ações. Helena é a corporificação do ideal romântico, dotada de qualidades e condutas admiradas por todos. No entanto, é ardilosa e deixa-se levar pela situação de assumir um papel que não lhe cabe. Novamente, o narrador joga com o paradoxo formado entre a aparência e a verdadeira essência. Nesse caso, até alguém tão próximo à perfeição do ideal romântico é

capaz de revelar em suas atitudes valores desprezados por esse mesmo ideal: ambição, mentira, manipulação. Ainda, do paradoxo surge a ironia, recurso tão explorado em Machado.

Além disso, o próprio ideal de amor é desconstruído. O grande enlace da narrativa é a possibilidade de incesto – o sagrado cede ao profano. A resolução para essa situação vem com a morte da protagonista. E é justamente esse final o culpado pela infelicidade de Estácio. O amor, nesse caso, é o portador das desgraças das personagens.

Portanto, nota-se que, nesse romance, o narrador não procurou criar personalidades aparentemente fortes, mas priorizar a característica de jogar com a ambivalência na formação do caráter: Helena tem coragem de assumir uma herança a que, de fato, não tem direito, mas fraqueja ao esconder o verdadeiro sentimento que tinha pelo suposto irmão. O mesmo pode-se dizer de Estácio: o personagem, mesmo desconfiado da situação quando recebe a tela como presente, deixa-se levar pelo acaso. No final, os protagonistas arcam exatamente com essa conduta de fraqueza e pagam como preço dessa postura a morte e a perpétua infelicidade.

Essa ambivalência também atinge a construção do narrador que, ao mesmo tempo, conta alguns fatos, escondendo outros. A narrativa cria uma espécie de jogo com o leitor cujo objetivo não é somente descobrir o final da história. Ao longo dela, alguns artifícios são revelados enquanto novos aparecem; a heroína se vê emaranhada em uma situação desconfortável e a infelicidade parece inevitável. O narrador cumpre seu papel justamente por conseguir manter em suspenso o que está por trás da trama. Os diálogos, novamente empregados em larga escala, descortinam o relato para expor a verdadeira natureza dos personagens. O leitor tem a impressão de ver a cena se desenrolando no mesmo instante da leitura e, independentemente do narrador, é capaz de tirar suas próprias conclusões. Dessa forma, o narrador em terceira pessoa procura se anular para que os personagens se mostrem em primeira pessoa, com suas naturalidades, tal como são, sem a idealização romântica. Esse modo será levado ao extremo nos romances realistas com a narração em primeira pessoa.

O último romance de Machado de Assis em sua fase romântica foi publicado entre janeiro e março de 1878. *Iaiá Garcia* marca (em definitivo) a transição estética do Romantismo para o Realismo.

A narrativa começa com Luís Garcia recebendo uma carta com a assinatura de Valéria: “Sr. Luís Garcia – Peço-lhe o favor de vir falar-nos hoje, de uma a duas horas da tarde. Preciso de seus conselhos, e talvez de seus obséquios” (ASSIS, 1962, p.463). Funcionário público, viúvo, pai de Iaiá Garcia, é um homem que não conseguiu acumular riquezas, mas manteve um padrão de vida aceitável para a criação da filha.

Valéria, viúva de um desembargador, é a figura que representa a classe dominante da sociedade brasileira. É ela quem impulsiona e fiscaliza as ações das outras personagens. Essa senhora tem um filho chamado Jorge, que no começo do romance aparece como um rapaz idealista e é infestado pelo pessimismo à medida em que apreende o mundo que o rodeia.

Dentro dessa família existe uma agregada, Estela, que se apaixona pelo jovem. Sabendo da paixão do casal, Valéria manda o filho para lutar na Guerra do Paraguai, afinal, ela não queria que ele se casasse com uma mulher de uma classe social inferior a dele. Para isso, ela utiliza o discurso patriótico para sustentar esse desejo de afastar o filho de sua agregada.

Com o jovem em campo de batalha, a senhora oferece um dote a essa moça, o que atrai a atenção de Luís Garcia. Os dois se casam e Estela se torna a madrasta de Iaiá. Jorge volta da guerra, frequenta a casa da família e se apaixona por Iaiá. Um amigo da família, Procópio Dias, também se apaixona por ela.

A personagem que dá título ao livro apresenta uma característica já presente em outras personagens femininas de Machado: a ambição. Iaiá Garcia sabe que o casamento com Procópio Dias trará mais possibilidades de ascensão social, dada sua riqueza. Mas, se casar com Jorge também tem suas vantagens, já que conhece a família e o status que ela ocupa dentro da sociedade. Além disso, o motivo principal para escolher Jorge era a possibilidade de afastá-lo definitivamente da mulher de seu pai, antiga namorada dele, Estela.

A observação lhe mostrara que Iaiá tinha a audácia no sangue, e a razão lhe dizia que um amor sem freio possui todas as

imprudências e vertigens; que umas naturezas são estoicas, outras rebeldes; finalmente, que há situações morais incomparáveis, e que a uma candura de dezessete anos é lícito não distinguir entre o sentimento que fala e a conveniência que restringe. Esta era uma interpretação benévola; depois vinha a interpretação pessimista. Podia ser que todos aqueles atrevimentos encobrissem um cálculo, - o cálculo da ambição, que intentasse trocar a beleza pelo benefício de uma posição ostensiva e superior. Quando essa suspeita lhe brotou no espírito, Jorge não sentiu diminuir a admiração nem a estima; porquanto, a ambição, se ambição havia, parecia ser de boa raça. (ASSIS, 1962, p.480)

Nesse romance, o contraste é entre as duas figuras femininas centrais: Iaiá e Estela. Madrasta e enteada têm em comum o desejo pelo mesmo homem, no entanto, são guiadas por sentimentos e condutas diferentes. Estela é a representação da heroína romântica – guiada por emoções nobres, é capaz de abrir mão da própria felicidade. Contudo, exibe um caráter dualista ao se portar como uma mulher centrada, racional e, sobretudo, alguém capaz de manipular a vida daqueles que a cercam. Ela se afasta de Jorge, aceita o pedido de casamento de Luís Garcia e viabiliza a união entre Iaiá e Jorge. Aos olhos do Romantismo teríamos a disposição de uma mulher que abre mão de sua felicidade em prol da enteada. Mas estamos falando de uma narrativa que desconstrói certos valores e, principalmente, ironiza-os. A felicidade dela é abandonada para que prevaleça a norma moral. Ela faz isso ao desistir de seu amor da juventude, casando-se com Luís Garcia e ao abdicar de seus desejos em nome da enteada, com quem mantivera uma relação bem próxima.

Por outro lado, Iaiá representa o oposto: mesmo sabendo do amor de sua madrasta, ela não se intimida e despreza a moral. Primeiramente, sente ciúmes da relação entre seu pai e Jorge; porém, quando descobre o passado dele com Estela, decide conquistá-lo.

O valor que permeia as relações dessa narrativa é justamente a moral. Enquanto Estela baseia suas ações nesse princípio, chegando a esconder verdadeiros sentimentos, Iaiá não poupa esforços para atingir aquilo que almeja.

Das qualidades necessárias ao xadrez, Iaiá possuía as duas essenciais: vista pronta e paciência beneditina; qualidades preciosas na vida, que também é um xadrez, com seus problemas e partidas, umas ganhas, outras perdidas, outras nulas. (ASSIS, 1962, p.462)

A tensão social realçada na narrativa, assim como nas anteriores, é a de alguém pobre inserido em um meio do qual não faz parte, a riqueza. Por outro lado, aqui nesse último romance da fase romântica do escritor, a personagem aparece assumidamente uma mulher ambiciosa que almeja atingir a classe superior. Ao comparar as habilidades de laiá com o jogo de xadrez, o narrador anuncia a competência lógica e previdente que dita as ações da personagem. A idealização de uma heroína calcada em valores autênticos não tem espaço em uma narrativa que evidência as peripécias de alguém que se utiliza de artimanhas para obter o que cobiça. As máscaras não têm mais necessidade de serem postas – a personalidade está ali exposta tal como é. Os diálogos, antes ferramentas que revelavam o verdadeiro modo de ser dos personagens, agora reafirmam quem realmente são.

Em *laiá Garcia*, apesar de o narrador ser em terceira pessoa, a visão do romance parte de um ponto de vista de baixo para cima. Ou seja, o foco é de uma personagem que não faz parte da alta sociedade, mas nutre esse desejo de inserir-se nessa realidade. Para isso, não poupa esforços.

Lembrara-se ela, repentinamente, das palavras que proferira e do gesto que fizera, no domingo anterior; por elas explicou a existência do piano; comparou-o, tão novo e lustroso, com os outros móveis da casa, modestos, usados, encardida a palhinha das cadeiras, roído do tempo e dos pés um velho tapete, contemporâneo do sofá. Dessa comparação extraiu a ideia do sacrifício que o pai devia ter feito para condescender com ela; ideia que a pôs triste, ainda que não por muito tempo, como sucede às tristezas pueris. A penetração madrugava, mas a dor moral fazia também irrupção naquela alma até agora isenta da jurisdição da fortuna. (ASSIS, 1962, p.396)

Logo no primeiro capítulo podemos perceber como laiá se comportava desde criança. No trecho acima, a menina, então com onze anos, pergunta ao pai se ele quer ouvi-la tocar piano. Usando a mesa como instrumento, ela mostra sua habilidade. Compadecido pela situação, já que não tinham condições de ter um piano, Luís Garcia gasta suas economias para satisfazer o desejo da filha. Quando vê o instrumento contrastando com os móveis gastos da casa, a menina sente-se entristecida. No entanto, e aqui está o ofício do narrador, essa tristeza não dura muito tempo. Ter sua ambição alcançada é um sentimento maior do

que qualquer outro. O resquício dessa tristeza é uma “dor moral” – e essa dará o tom da narrativa. Da mesma forma que o trecho acima desvela a ironia dessa moral, a narrativa como um todo do romance manobra e desvirtua os valores inseridos nas normas da sociedade.

(...) em *Iaiá Garcia* as relações entre paternalismo e interesses materiais se normalizam, o que torna mais uno o livro é sinal de maturidade. (...) Recapitulando: em *Helena*, paternalismo e considerações de riqueza são como água e óleo, o que naturalmente era ingênuo. Em *A mão e a luva* eles coabitam escandalosamente, e a ingenuidade estava em supor que isto fosse um benefício. Já em *Iaiá Garcia* o problema aparentemente inexistente, o que em certo sentido é mais conforme com a realidade, mas noutro não é. – De modo geral, os historiadores concordam em dizer que a partir de 1850 o Rio de Janeiro entrava em uma nova fase, com melhoramentos urbanos, dinheiro disponível, lojas, luxos, fundação de bancos, especulação financeira, falências etc. Para o que nos interessa, trata-se da entrada da forma-mercadoria e de seus efeitos ideológicos – o fetichismo, que consiste em ver na mercadoria não o efeito, mas a razão dos relacionamentos sociais, o que é contrário às relações paternalistas, que naturalmente se querem primeiras – para a vida cotidiana, sem que se transformasse a base escrava da economia. (SCHWARZ, 2000, p.164)

Aqui vale discutir outro texto de Machado: *Casa Velha*, publicado em folhetim na revista “A Estação” entre 1885 e 1886 (ou seja, após *Memórias Póstumas de Brás Cubas*). No entanto, a primeira edição em livro é de 1943, como resultado do trabalho da crítica literária Lúcia Miguel Pereira.

Inserir essa obra dentro de alguns padrões gera discussões, seja relacionadas ao gênero (seria conto, novela ou romance?) ou à estética (Romantismo ou Realismo?). Embora publicado após *Brás Cubas*, obra que marca o início do Realismo, *Casa Velha* apresenta traços da estilística do Romantismo e dos textos machadianos da primeira fase do autor. Por isso, acredita-se que Machado tenha aproveitado um material não publicado anteriormente.

O texto é narrado em primeira pessoa por um cônego que não tem seu nome revelado. O intuito inicial dele era escrever um livro sobre a história de D. Pedro I. Quando padre, frequentava a Casa Velha, onde viviam Félix e D. Antônio, filho e esposa de um falecido ministro que trabalhava para o Imperador. Com a devida autorização, o padre passa a analisar os papéis e livros da

biblioteca dessa casa. Como passava grande parte de seu dia lá, acabou estreitando relações com a família, sobretudo com Félix. Sabendo da confiança entre ele e o filho, D. Antônia pede ajuda para que o convença a ir à Europa. Mas Félix queria ficar no país e entrar na política como deputado. Em meio a esse embate inicial, chega à casa da família Lalau, uma jovem órfã.

Félix e Lalau se apaixonam, entretanto, D. Antônia tinha outros planos: queria que a menina se casasse com Silvirino, filho de um fabricante de carruagens, e Félix com Sinhazinha, filha de um coronel. Quando D. Antônia é questionada sobre o porquê era contra a união do filho com a agregada, ela revela que a jovem era fruto de uma aventura do ministro fora do casamento. A notícia de que eram irmãos abala a felicidade dos jovens, que se distanciam e se isolam na tristeza de cada um.

Esse conflito só é resolvido quando Mafalda, tia de Lalau, confirma o caso extraconjugal, mas afirma que a menina já era nascida nessa época. Mesmo assim, a verdade não foi suficiente para Lalau. Dada a insistência de Félix, ela recusou a união, alegando não poder se casar com o filho do homem responsável por tantas vergonhas causadas a sua família. No final da narrativa, ela se casa com Silvirino e Félix com Sinhazinha.

Assim como as personagens femininas dos romances anteriores de Machado, Lalau comporta características conflitantes. Advinda de uma classe inferior, órfã e sem uma família de origem abastada, ela é a figura que mexe com as estruturas da classe dominante. De início, ela pode ser filha do marido da senhora que rege toda essa estrutura; em seguida, envolve-se com o filho daquele poderia ser seu pai. Lalau exhibe em sua personalidade a ingenuidade e, paradoxalmente, a capacidade de manipular. Ela não hesita em abandonar aquele que a amava em nome da honra que sua família perdera no passado.

Sem o “felizes para sempre”, *Casa Velha* apresenta em seu enredo o conflito familiar de um amor entre dois jovens que podem ser irmãos. Independentemente da estética ou do gênero em que se enquadra, a narrativa traz uma base sólida para as indagações desse trabalho sobre o papel do narrador machadiano. Mesmo não sendo sarcástico como Brás Cubas ou volúvel como Bentinho, o narrador em primeira pessoa de *Casa Velha* é relevante por demonstrar o ponto de vista de alguém que está em uma camada confortável da sociedade, no caso, o clero. O narrador é alguém instruído, do alto escalão da

sociedade e, principalmente, conforme ao estereótipo inerente ao cargo que ocupa, alguém digno de confiança por parte do leitor. Trata-se de uma visão edificante de alguém que olha de cima para baixo.

Nos primeiros romances, o personagem de origem humilde luta para se inserir na classe dominante. Os enredos apresentam as artimanhas empregadas por esses personagens para alcançarem seus objetivos. Uma das opções que encontravam era agregar-se a uma família. No modo de composição dessas situações, os narradores em terceira pessoa expunham o retrato de alguém que ocupava uma escala inferior da sociedade e almejava atingir um patamar mais alto desse esquema social. A partir da segunda fase, esteticamente denominada como realista, o narrador passa a escrever tendo como ponto de vista a posição de alguém pertencente à classe dominante. Automaticamente, o próprio ponto de vista da classe é modificado – o proprietário ganha destaque.

Roberto Schwarz (2000), com base no monopólio da terra, esboça as classes de população brasileira que a colonização produziu: o proprietário (latifundiário), o escravo e o dependente (“homem livre”). Este último abarca grande parte da nação, de homens e mulheres que dependiam, de maneira direta ou indireta, do favor.

Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção europeia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele. E assim como o profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para o seu posto. O favor é a nossa mediação quase universal – e sendo mais simpático do que o nexo escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção. (SCHWARZ, 2000, p.16)

Os romances da primeira fase de Machado de Assis exploram essa camada da população: pessoas livres, mas vinculadas a outras, sobretudo, pelo favor. A partir da segunda fase, o foco passa a ser direcionado para a classe

dominante, o proprietário. Brás Cubas e Bentinho, por exemplo, são representantes dessa camada da população e, diretamente, sendo narradores em primeira pessoa, expõem em seus discursos as vozes daqueles que detinham a influência sobre os outros. Com isso, os romances permitiram a exposição da margem de controle que a classe dominante tinha em relação a outras camadas da sociedade.

(...) este quadro permite apreciar a genialidade da viravolta operada nas Memórias. Já não se trata de buscar um freio — irreal — à irresponsabilidade dos ricos, mas de salientá-la, de emprestar latitude total a seu movimento, incontrastado e nem por isso aceitável. O tipo social do proprietário, antes tratado como assunto entre outros e como origem de ultrajes variados, passava agora à posição (fidedigna?) de narrador. Ou, por outra, as condutas reprováveis (mas não reprovadas) do primeiro reapareciam transformadas em procedimento narrativo, onde o vaivém entre arbítrio e discurso esclarecido, causa do mal-estar moral e prático dos pobres, se encontrava universalizado, afetando a totalidade da matéria romanesca. (SCHWARZ, 2000, p.226-227)

Concomitantemente, a linguagem também sofre mudanças. Quando a voz é dada a alguém da classe dominante, a alguém que se sente à vontade para assumir a postura que quiser ou se sente confortável para isso, o decoro é abandonado. O narrador não precisa justificar suas ações para o leitor com o receio de um pré-julgamento, afinal, ele ocupa uma posição de destaque na sociedade e já é respeitado por isso. Ele é o detentor do favor. As justificativas são empregadas apenas para que o leitor se convença das intenções que permeiam suas ações. O narrador busca o apoio desse leitor (e não a sua avaliação).

Muitas vezes, esse ponto de vista traz para o cenário da narrativa histórias que beiram o ridículo. Basta pensar em um morto capaz de escrever sua própria obra. No entanto, mesmo sendo questionáveis, essas histórias são sustentadas por narradores que procuram dar verossimilhança e sentido àquilo que é contado. Os contrários, verossimilhança/inverossimilhança, verdade/mentira, realidade/ilusão, vida/morte, passam a ser matéria de composição dos romances. A ironia aparece como uma dessas ferramentas: o entusiasmo é tão forte que desemboca no seu contrário (tédio, apatia, desânimo, melancolia). Assim, passa ao seu oposto pela máxima potenciação da sua qualidade anterior

- o entusiasmo se transforma em recusa; a verdade, em mentira; a vida, em morte.

O primeiro romance dessa nova fase é *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1881. Nele, são intercalados episódios de ações propriamente ditas e divagações. Seguindo a leitura de Schwarz, os episódios de ações abrangem a vida de Brás Cubas (ou a sua esfera) com predomínio das “dependências e licenças da familiaridade, amenas ou brutais, bem como, em contradição com elas, os ideais da civilização burguesa oitocentista, ligados à autonomia do indivíduo” (2000, p.81). Os outros episódios, que diferem das ações, podem ser “um apólogo, uma charada, uma anedota, uma reflexão ou o que for, desde que em seu miolo se encontre a precedência da imaginação sobre a realidade” (2000, p.81). Dessa forma, temos a vida e os pensamentos de um sujeito que, após a morte, decide escrever sua obra. Entre suas histórias, destaca-se o romance com Virgília, que se casa com outro homem.

A análise temática dos romances de Machado mostra um ponto de encontro entre *Brás Cubas* e *Dom Casmurro*: o tema clássico do adultério. Em *Brás Cubas* fala o adúltero; em *Dom Casmurro* quem está com a palavra é o marido enganado. Se o adultério é o verdadeiro tema de *Dom Casmurro*, nas *Memórias póstumas*, por mais importante que pareça, tomando grande parte dos capítulos, é o problema do ser e do não ser, a insidiosa presença da morte que acaba dominando a atenção, como verdadeiro tema, seu conteúdo essencial, ou Gehalt. E assim notamos quase sempre, nos romances de Machado, uma complexidade tematólogica, raras vezes simplificada em proveito de um único tema dominante, como em *Dom Casmurro*, onde o clássico triângulo: marido, mulher, amante, está bem à vista no prosaíco da obra. (MEYER, 1982, p.361)

Em *Dom Casmurro*, publicado em 1900, esse aspecto é mais evidente e, da mesma forma que em *Memórias Póstumas*, a história é contada por um personagem. Nesse romance, o que importa, principalmente, não são os fatos em si, mas as intenções que interessam ao narrador-personagem: dar autenticidade àquilo que ele narra.

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem

consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (ASSIS, 1962, p.808)

Bentinho assume-se como um sujeito melancólico, com o próprio ego vazio e incorpora o apelido que lhe fora dado: “casmurro”. Ou seja, assume sua teimosia e, por conseguinte, sua predisposição para não conseguir atingir com plenitude a exterioridade que o cerca – o personagem está, de certa forma, preso em suas próprias concepções e verdades. Desde o princípio de sua narrativa, o narrador-personagem apresenta-se como melancólico. É do ponto de vista desse sujeito deprimido e pessimista que a narrativa será fundamentada.

Na lembrança da casa onde vivia com a mãe, ele conta ao leitor sobre a construção da nova casa feita à semelhança da casa de Matacavalos. Tal feito revela a figura de um sujeito dividido entre suas aspirações sobre tudo o que poderia ter acontecido e os acontecimentos de fato.

Personagem burguês (estereotipo social explorado nas obras de Machado), Bentinho possui muitas características desta classe social – é o homem inserido nas instituições Família e Igreja, suas inclinações em relação aos acontecimentos eram por vezes intervencionadas e, até mesmo, interrompidas por respeito às regras de comportamento determinadas por essas instituições e pelos preceitos que ditam a sociedade burguesa.

Prometido à igreja por dívida da mãe com Deus, Bentinho é mandado ao seminário para que se torne padre. Mesmo sendo contra essa ideia, ele não consegue se opor à vontade da mãe, e não é capaz de anunciar os seus interesses por Capitu, porque também tinha enraizado dentro de si um sentimento de culpa (sentimento cristão) que semeava nele a dúvida sobre o pecado de não se cumprir uma promessa.

No seminário, Bentinho conheceu Escobar, personagem que forma uma espécie de contraponto:

Chamava-se Ezequiel de Sousa Escobar era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo. Quem não estivesse acostumado com ele podia acaso sentir-se mal, não sabendo por onde lhe pegasse. Não fitava de rosto, não falava claro nem seguido as mãos não apertavam as outras, nem se deixavam apertar delas, por que os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada. O mesmo digo

dos pés, que lia depressa estavam aqui como lá. Esta dificuldade em pousar foi a maior obstáculo que achou para tomar os costumes do seminário. O sorriso era instantâneo, mas também ria folgado e largo. Uma coisa não seria tão fugitiva, como o resto, a reflexão; íamos dar com ele, muita vez, olhos enfiados em si, cogitando. Respondia-nos sempre que meditava algum ponto espiritual, ou então que recordava a lição da véspera. Quando ele entrou na minha intimidade pedia-me frequentemente explicações e repetições miúdas, e tinha memória para guardá-las todas, até as palavras. Talvez esta faculdade prejudicasse alguma outra. (ASSIS, 1962, p.874)

A descrição minuciosa do amigo mostra um Bentinho observador, como se desconfiasse de Escobar desde a sua apresentação. O discurso do narrador tem a intenção de persuadir o leitor, afinal, é sob o ponto de vista de Bentinho que se tem acesso à história. A nota melancólica pode ser mais uma vez observada na passagem:

Eu, seduzido pelas palavras dele, estive quase a contar-lhe logo, logo, a minha história. A princípio, fui tímido, mas ele fez-se entrado na minha confiança. Aqueles modos fugitivos, cessavam quando ele queria, e o meio e o tempo os fizeram mais pousados. Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até o fundo do quintal. A alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. Outrossim, capelas e bazares, simples alpendres ou paços suntuosos. (ASSIS, 1962, p.874)

O novo amigo entrara em sua casa – o coração vago de Bentinho. E como este não tinha nenhum outro amigo, Escobar preencheu este vazio interno, que por ser muito grande o embriagou de súbito, “como o efeito do álcool nos estômagos vazios” (ASSIS, 1962, p.874). A grande casa disposta (e desocupada) de Bentinho abrigou Escobar, que inspirou confiança ao amigo, e este se fez confidente.

Na construção da narração sobre Capitu, são inseridos, sutilmente, vocábulos que inspiram traição: os *olhos de ressaca*, *olhos de cigana dissimulada*, *faceira*. O narrador passa a apontar, entre as declarações de afeição a Capitu, um certo ressentimento:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. (...)

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluído misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. (ASSIS, 1962, p.898)

Bentinho fala sobre o que foram – pois já não eram mais os mesmos no momento em que ele conta ao leitor – os olhos de Capitu. Neste trecho, a melancolia aparece como a sensação da perda do objeto desejado; os olhos que não eram mais os mesmos.

Durante a narrativa, a recorrente menção à obra *Otelo* anuncia um conflito parecido com o do mouro de Shakespeare, a ser vivido por Bentinho. O narrador-personagem dá a um capítulo o título de *Uma ponta de Iago*. Ele compara a “traição” de José Dias (quanto este fala da alegria de Capitu) a este personagem da obra de Shakespeare.

(...) tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma coisa que reforma, e eu proporia, como ensaio que as peças comessem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato (...) (ASSIS, 1962, p.880)

A citação desta tragédia de Shakespeare não é desprezível; é na verdade uma exposição do drama vivido por Bento à semelhança de Otelo, anunciada pelo narrador muito antes do desenrolar dos fatos. É daí que desponta a melancolia de Bentinho, exposta desde o início do livro e destacada em diversos trechos em que o personagem reflete sobre alguns acontecimentos de sua vida, ou quando compara tais acontecimentos a figuras românticas para embasar suas reflexões. Como no momento em que se lembra dos autores José de Alencar e Álvares de Azevedo (ambos autores românticos) ao falar da figura do cavaleiro que aparece na rua (como se fosse um cavaleiro romântico), e Bentinho julga que este cavaleiro havia olhado para Capitu e que esta havia correspondido ao olhar.

Após a saída de Bentinho do seminário, a narrativa se desenvolve de maneira mais acelerada. A julgar que a formação do caráter e que, portanto, as escolhas da vida do ser humano se dão nos acontecimentos da infância, o detalhamento e a minuciosidade da narração são maiores na primeira parte da

história. Esta saída do seminário e a breve descrição dos estudos na faculdade funcionam como um divisor de águas na trama, na medida em que se inicia neste momento o ápice da obra.

Depois da morte do amigo Escobar, após anos de amizade entre os dois, Bentinho passou a desconfiar de Capitu, a acreditar que a esposa o traiu com o amigo.

É interessante observar que, desde o início da narrativa, todas as observações e desconfianças de Bentinho por Capitu se deram por meio da observação dos olhos dela, das “janelas da alma”. E que por meio desta interpretação dos olhos – e não por fatos explícitos – Bentinho se deixou levar por um “achismo” pessimista, suas aspirações e suposições foram se cristalizando, já que se trata de um sujeito melancólico, que não vê resolução para os seus problemas.

Dom Casmurro é o famoso drama de Machado que termina em uma acusação: a mulher o traíra com seu melhor amigo. Como o narrador começa sua história convicto dessa ideia, a recapitulação da vida dele é fundamentada na possível traição de Capitu. Por isso, as pistas do que realmente pode ter acontecido são dadas por um narrador parcial, que está contando a história de que de fato fora traído. Culto, bom filho, saudoso de sua infância, Bentinho é a figura ideal para os leitores. Por isso, quem lê o romance tende a aderir ao seu ponto de vista.

Da mesma forma, vale destacar que toda e qualquer observação da narrativa do romance é pronunciada por um narrador-personagem que já tem uma opinião formada sobre aquilo que procura comprovar. Ou seja, salienta-se seu ponto de vista específico em relação ao mundo para atribuir significado a suas palavras. É esse narrador que nos apresenta o tempo, tempo este que comporta em si presente, passado e futuro.

Bento é um relativista, com um ponto de vista aparentemente bem inofensivo, sinistro apenas em sua aplicação. Contudo, para Machado, isso constitui uma dimensão importante de sua personalidade e é o que, acima de tudo, torna-o representante típico não só de sua classe, mas também de seu século – o XIX, em cujos últimos anos ele está escrevendo. (GLEDSON, 1999, p.153)

Trata-se da história de um homem culto que tenta convencer o leitor que, embora tenha sido patriarcal e autoritário em relação aos fatos, é civilizado e tem razão. Logo, é criada a tentativa de unir o autoritarismo com a estampa civilizada e impecável. Bentinho se coloca como o homem traído por sua mulher e seu amigo em um ponto de vista fechado e consolidado em sua mente.

Entre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, em 1891, Machado de Assis publicou *Quincas Borba*.

Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo naufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena. Logo que chegou, enamorou-se de uma viúva, senhora de condição mediana e parcos meios de vida; mas, tão acanhada, que os suspiros do namorado ficavam sem eco. Chamava-se Maria da Piedade. Um irmão dela, que é o presente Rubião, fez todo o possível para casá-los. Piedade resistiu, um pleuris a levou. (ASSIS, 1962, p.642)

Quincas Borba, personagem de *Memórias Póstumas*, deixa sua herança para Pedro Rubião de Alvarenga, irmão de uma antiga paixão, ex-professor primário, enfermeiro e discípulo do filósofo. Além do dinheiro recebido, o professor herda o cachorro, que recebe o mesmo nome do falecido dono. Natural de Barbacena, ao receber a fortuna, decide se mudar para o Rio de Janeiro. Durante a viagem, conhece Sofia e Cristiano Palha. O casal é o responsável pela inclusão de Rubião na nova cidade, assegurando-lhe que não será vítima de aproveitadores.

A proximidade com eles leva a outro sentimento: Rubião se apaixona por Sofia, que se aproveita disso em um primeiro momento somente por vaidade, mas logo, em cumplicidade com o marido, para extorquir o professor. Acreditando no amor correspondido, Rubião nutre a esperança dada por ela. Todavia, como a amada, apesar dos indícios, não permitia uma aproximação maior, o protagonista decide se afastar e ir embora da cidade. A essa altura o número de pessoas interessadas na riqueza do herdeiro é maior e, para convencê-lo a ficar, além de Sofia, Cristiano conta com a ajuda de Camacho, advogado e falso jornalista com pretensões políticas, outro interessado naquilo que a riqueza deixada pelo filósofo tinha a oferecer. Inocente da situação, Rubião se convence e não vai embora.

A amizade entre Rubião e Cristiano se torna negócios quando abrem em sociedade uma importadora, a Palha & Cia. Essa é a situação ideal para que Cristiano pudesse se apropriar definitivamente do dinheiro e, em contrapartida, administrar os bens e a fortuna deixados por Quincas Borba.

O empobrecimento progressivo de Rubião é acompanhado da crescente loucura: o amor não correspondido pela amada o leva à perda da razão. Esse estado mental se complica ainda mais quando percebe que um amigo da família, Carlos Maria, passa a flertar Sofia. Sem saber controlar o ciúme, o professor perde a compostura e chega a gritar com a amada, alegando adultério. O conflito é resolvido quando descobre o envolvimento entre Carlos Maria e Maria Benedita, prima de Sofia.

Gradativamente, o protagonista entra em declínio: após se apropriar dos negócios, Cristiano rompe a sociedade e Sofia passa a recusar os convites para encontros. A situação atinge o ápice quando Rubião invade a carruagem da amada, declara-se e afirma ser Napoleão III.

Quando Rubião voltava do delírio, toda aquela fantasmagoria palavrosa tornava-se, por instantes, uma tristeza calada. A consciência, onde ficavam rastros do estado anterior, forcejava por despega-los de si. Era como a ascensão dolorosa que um homem fizesse do abismo, trepando pelas paredes, arrancando a pele, deixando as unhas, para chegar acima, para não tombar outra vez e perder-se. (ASSIS, 1962, p.791)

Sem patrimônio e razão, Rubião perde o prestígio na cidade quando sua condição mental se torna pública. Responsáveis pelos cuidados da saúde do antigo sócio, Sofia e Cristiano alojam-no em uma humilde residência e, quando o estado dele piora, internam-no em um hospício.

Abandonado naquele local, Rubião foge com Quincas Borba, o cachorro, para sua cidade natal. Lá, ainda acreditando ser o Imperador, morre, não sem antes vestir uma coroa imaginária.

Em suma, as relações de interesse movem o romance do início ao fim: Rubião só aceita ser o dono do cachorro porque recebera a herança; o círculo do Rio de Janeiro só se forma porque o novo morador tem fortuna e bens. É e nesse jogo de aparências que a trama expõe uma sociedade orientada pela troca

e pela mercadoria. Afinal, como afirmara Quincas Borba, o filósofo: “Humanitas precisa comer” (ASSIS, 1962, p.613).

O pressuposto da filosofia do personagem que nomeia o romance, o Humanitismo, é representado na prática pela história de Rubião. Quincas Borba é um sujeito que passa por diversas guinadas em relação ao dinheiro: rico, mendigo e rico novamente. O papel desempenhado por essa personagem está intrinsecamente relacionado à sátira voltada aos *ismos* oitocentistas: a criação do “Humanitismo”, uma caricatura da “religião da humanidade” dos positivistas e uma refutação da ontologia da dor (Schopenhauer). Ou seja, a ironia é estabelecida justamente por pretender justificar a crueza da realidade e, de certa forma, tentar explicar as desgraças do mundo.

- Humanitas, dizia ele, o princípio das cousas, não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens. Conta três fases Humanitas: a estática, anterior a toda a criação; a expansiva, começo das cousas; a dispersiva, aparecimento do homem; e contará mais uma, a contrativa, absorção do homem e das cousas. A expansão, iniciando o universo, sugeriu a Humanitas o desejo de o gozar, e daí a dispersão, que não é mais do que a multiplicação personificada da substância original. (ASSIS, 1962, p.612)

A teoria desenvolvida por Quincas Borba tem como permissa básica que a luta pela sobrevivência prioriza os mais fortes. Para explicar essa ideia, o filósofo exemplifica com a imagem de duas tribos famintas perante um campo de batatas capaz de nutrir as necessidades de apenas uma delas. Aquele que vencer a batalha terá batata suficiente para atravessar as montanhas e se alojar em um campo com grande concentração de batatas. Nesse contexto, a paz não funcionaria, já que os dois grupos sairiam derrotados pela fome. Ou seja, a guerra seria a conservação de um dos povos. Com a vitória, o grupo vencedor é capaz de comemorar aquilo que fora conquistado mesmo que isso implique no aniquilamento de outro grupo ou indivíduo. Portanto, o Humanitismo abrange a concepção de que o vencedor, até mesmo para sobreviver ou aproveitar o máximo da vida, não pode se utilizar da ingenuidade. Afinal, para ganhar as batatas e poder comemorar é preciso manipular e aniquilar grupos e indivíduos mais fracos.

Em essência, o humanitismo não muda de *Memórias póstumas* para *Quincas Borba*; mas é simplificado até que mesmo o cidadão mais comum (Rubião) possa entendê-lo. Nesse processo, abandona-se muito da sátira filosófica específica: tão simples, tão prática é a doutrina que pode ser reduzida, para os propósitos de Rubião, a quatro palavras. Porém não devemos nos esquecer de que continua sendo uma teoria filosófica; Machado está atacando os grandes sistemas otimistas, como os de Hegel ou Comte, que postulam a crença em alguma forma de progresso inevitável, e, juntamente com eles, a crença ingênua na bondade da existência. (GLEDSON, 1999, p.146)

O romance *Quincas Borba* é justamente a comprovação prática dessa teoria. Enquanto Rubião representa uma tribo, Sofia, Cristiano e todos aqueles que se aproveitam dele representam outra. Nessa batalha, o professor, mantendo sua postura ingênua e voltada à paixão, não entra na luta com as armas necessárias e acaba sendo execrado por aqueles que detêm o poder de manipulá-lo e tirar proveito de suas posses. No final do livro, enquanto Rubião termina louco e, em seguida, morto; Sofia e Cristiano comemoram e usufruem a vitória conquistada. Ao vencido, no caso, Rubião, resta a piedade; aos vencedores, o casal, as batatas.

Esaú e Jacó, publicado em 1904, tem em seu título uma referência ao Gênesis bíblico. De acordo com as escrituras, Esaú e Jacó eram filhos gêmeos de Isaque e Rebeca e netos de Abraão. Antes do nascimento dos filhos, os pais foram avisados pelo Senhor que a mãe carregava duas nações dentro do ventre, mas esses dois povos seriam separados – o mais velho serviria ao mais novo.

Esaú nasceu primeiro, era um caçador com grandes habilidades; Jacó, nascido em seguida, vivia nas tendas, sendo o responsável pelos cuidados do rebanho. O pai tinha como predileto o filho mais velho, em contrapartida, a mãe, o mais novo. Quando chega o momento de dar o direito a sua primogenitura, Rebeca ajuda Jacó a enganar Isaque para que fosse abençoado no lugar do irmão. Quando descobre a armação, Esaú se revolta contra Jacó, afinal, o irmão tinha essa característica de se aproveitar da situação. Certa vez, quando estava com muita fome e dependia da ajuda de Jacó, Esaú teve de abrir mão dos direitos recebidos pela primogenitura em troca de um prato de cozido. A rivalidade entre os irmãos vinha desde o ventre da mãe.

Com receio de ser morto, Jacó foge para Harã e muda seu nome para Israel. Anos mais tarde, os dois se reencontram e o perdão é dado.

E ele mesmo (Israel) passou adiante deles e inclinou-se à terra sete vezes, até que chegou a seu irmão. Então Esaú correu-lhe ao encontro, e abraçou-o, e lançou-se sobre o seu pescoço, e beijou-o; e choraram. (Gn 33:3, p.4)

Na obra de Machado de Assis, os irmãos são representados por Paulo e Pedro, filhos de Natividade e Santos. Assim como na história bíblica, a rixa entre os gêmeos começa no ventre materno. Natividade e sua irmã Perpétua visitam uma cabocla que dizia saber o futuro das pessoas. O que ela revela é que os dois seriam homens grandiosos.

Os meninos crescem e, apesar de serem idênticos, possuem opiniões e posicionamentos completamente diversos.

Crescendo a oposição, recorriam ao silêncio. Evitavam-se; se podiam, não comiam juntos; se comiam juntos, diziam pouco ou nada. Às vezes, falavam para tirar aos criados qualquer suspeita, mas não advertiam que falavam mal e forçadamente, e que os criados iam comentar as palavras e a expressão deles na copa. A satisfação com que estes comunicavam os seus achados e conclusões é das poucas que adoçam o serviço doméstico, geralmente rude. Não chegavam, porém, ao ponto de concluir tudo o que os ia tornando cada vez mais avessos, a ponta de ódio crescia com a ausência da mãe. Era mais que Flora, como sabeis; eram as próprias pessoas inconciliáveis. Um dia houve na copa e na cozinha grande novidade. Pedro, a pretexto de sentir mais calor que Paulo, mudou de quarto e foi dormir mal em outro não menos quente que o primeiro. (ASSIS, 1962, p.1071)

Dentre os inúmeros conflitos, um se destacava: a linha político-partidária. Pedro era imperialista e Paulo republicano. Quando ainda jovens, esse ideal fora exteriorizado por quadros de homens públicos pendurados em cima da cama de cada um. Escondidos um do outro, os irmãos desenhavam nos quadros de forma desrespeitosa e sarcástica. O resultado fora uma luta física entre eles.

Crescidos, Pedro foi à universidade estudar Medicina e Paulo, Direito. É nessa época que surge o primeiro amor: Flora. Dividida entre os irmãos, a jovem não escolhia nenhum. Essa situação contribuía cada vez mais para as desavenças entre Pedro e Paulo. O embate só foi resolvido definitivamente com a morte da moça. Enquanto estavam no túmulo dela, eles prometeram que não mais brigariam. No entanto, as diferenças entre ambos ganhavam proporções

cada vez maiores. Agora, os dois eram deputados e opositores um do outro. Dessa forma, as únicas semelhanças que mantinham eram na aparência e no ódio que sentiam. Mesmo com a morte da mãe e o pedido de paz dela, os dois, apesar da grandiosidade prevista pela cabocla, continuavam inimigos.

A referência bíblica no romance não se restringe apenas ao título: Pedro remete a São Pedro, apóstolo conservador; Paulo a São Paulo. Enquanto o primeiro segue a Medicina, carreira tida como tradicional e conservadora na época, Paulo seguiu uma carreira mais liberal ao optar pelo Direito.

Além das alegorias bíblicas, o livro também está construído em torno do período histórico brasileiro: a transição da Monarquia para a República. De fato, o que a História comprovou é que apesar das mudanças proclamadas, em sua essência, o país era o mesmo e mantinha as mesmas práticas políticas de outrora. Nesse contexto, a elite apática e articulada em seus próprios interesses é singularizada pela figura de Conselheiro Aires.

A princípio, Aires cumpriu a solidão, separou-se da sociedade, meteu-se em casa, não aparecia a ninguém ou a raros e de longe em longe. Em verdade estava cansado de homens e mulheres, de festas e de vigílias. Fez um programa. Como era dado a letras clássicas, achou no Padre Bernardes esta tradução daquele salmo: “Alonguei-me fugindo e morei na soedade”. Foi a sua divisa. (...) às quintas-feiras ia jantar com a irmã. Às noites passeava pelas praias, ou pelas ruas do bairro. O mais do tempo era gasto em ler e reler, compor o Memorial ou rever o composto, para relembrar as cousas passadas. Estas eram muitas e de feição diversa, desde a alegria até a melancolia, enterramentos e recepções diplomáticas, uma braçada de folhas secas, que lhe pareciam verdes agora. (ASSIS, 1962, p.986)

Em *Esaú e Jacó*, esse personagem não assume posicionamentos ao longo da narrativa, tentando, a todo custo, evitar o confronto. Trata-se de um sujeito volúvel que segue o movimento de acordo com aquilo que lhe convém. Após uma longa carreira no exterior, encontra-se como diplomata aposentado. É dele o nome que aparece no último romance de Machado de Assis: *Memorial de Aires*, publicado em 1908.

Estruturado em forma de diário, a obra relata a vida do personagem secundário de *Esaú e Jacó*. No momento da escrita de suas memórias, Aires já está aposentado na cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX. Prevaecem nos relatos histórias de pessoas do seu círculo de amizades, lembranças de sua

época como diplomata e análises sobre a situação política do país. Porém, existe um fio condutor que orienta suas digressões: a história de Tristão e Fidélia.

Mesmo sem se conhecerem, o casal é unido inicialmente pelo amor que recebem de Aguiar e D. Carmo. Sem filhos, eles compensavam essa falta. Primeiramente, com o afilhado, que acaba partindo para a Europa. Depois, Fidélia ocupa o vazio deixado por ele.

Fidélia era uma jovem viúva. Como seu casamento não tivera o apoio dos pais, sobretudo do pai, o Barão de Santa Pia, inimigo político do futuro sogro de sua filha, ela buscou amparo em um tio, o desembargador Campos. Com a morte do marido e a relação mal resolvida com a família, a jovem se isola do convívio social, mantendo contato apenas com o casal Aguiar.

Conselheiro Alves tenta se aproximar da viúva e criar uma intimidade maior, entretanto vê seus planos se confrontarem com a tristeza e o isolamento dela. Convicto de que Fidélia sempre se manteria nesse estado de luto, chega a apostar com sua irmã que a jovem perpetuaria a condição de viúva. Na verdade, ele não contava com o retorno de Tristão, afilhado de Aguiar e dona Carmo.

Antes desse retorno, o leitor fica sabendo que Tristão havia partido em uma longa viagem para a Europa. Lá ele se forma em medicina e não manda mais notícias. Contudo, ele não se esquecera de suas origens e regressa ao Brasil. É quando conhece Fidélia e se apaixona por ela.

Aos poucos, Tristão consegue romper a solidão da viúva, que nessa altura tinha perdido o pai e estava cuidando dos negócios da família. Surpreendentemente, o afilhado do casal Aguiar devolve a alegria e a vontade de viver de Fidélia. Com a aprovação de Aguiar e dona Carmo, os dois oficializam a união e partem definitivamente para a Europa. Dessa forma, o casal Aguiar é “abandonado” mais uma vez, e os dois ficam estagnados na solidão.

Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dous velhos sentados, olhando um para o outro. Aguiar estava encostado ao portal direito, com as mãos sobre os joelhos. D. Carmo, à esquerda, tinha os braços cruzados à cinta. Hesitei entre ir adiante ou desandar o caminho; continuei parado alguns segundos até que recuei pé ante pé. Ao transpor a porta para a rua, vi-lhes no rosto e na atitude uma expressão a que não acho o nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos. (ASSIS, 1962, p.1198)

A sombra da solidão percorre a obra como um todo. Além de Aires, Aguiar e dona Carmo permaneciam nessa condição mesmo quando não estavam sós. Primeiramente, sentem a falta de filhos; depois, a partida de Tristão para a Europa; por fim, a mudança definitiva de Tristão e Fidélia. Mesmo quando o jovem casal lhes fazia companhia, existia essa possibilidade de partida – assim, o velho casal se mantinha receoso de ficar para sempre na solidão.

No desenrolar das memórias de Aires, observa-se quanto a solidão pode afetar as pessoas: como notamos, a condição do casal Aguiar já é exposta, a viuvez e o descaso de Fidélia (fatores que lhe tiraram a alegria de viver) e a figura do próprio narrador, o Conselheiro Aires. Este, em tal estado, chega a sonhar com seu casamento com Fidélia e sua única ocupação no momento da escrita é distrair-se ao contar as histórias de outras pessoas.

Vale destacar que essa condição solitária é acompanhada da velhice. A proximidade do fim da vida intensifica cada vez mais o “esquecimento” das personagens diante da sociedade – é como se eles estivessem à margem, apenas esperando o término definitivo do ciclo.

É essa a imagem que temos nos últimos capítulos: Aires não enxerga nenhuma outra possibilidade a não ser unir sua velhice ao casal Aguiar. Mas fica receoso em seguir esse caminho. Afinal, aproximar-se do casal seria assumir que todos estavam no mesmo patamar: à espera da morte inerente. E dessa forma termina o último romance de Machado de Assis que, assim como *Memórias Póstumas de Brás* e *Dom Casmurro*, também é uma espécie de autobiografia dos narradores-personagens.

Mas é fácil de ver que há uma graduação no tratamento da “pseudo-autobiografia”, de *Brás Cubas* ao *Memorial*. O eu de *Brás Cubas*, com sua ousada perspectiva de além-túmulo e tal como se apresenta nos capítulos iniciais da obra, não respeita nenhuma plausibilidade autobiográfica no estrito sentido (...). Em *Dom Casmurro*, Machado de Assis consegue estabelecer um compromisso de equilíbrio entre a técnica literária da autobiografia suposta e as exigências objetivas do entrecho, em sua essência, um récit mais concentrado, sem as possibilidades digressivas de *Memórias Póstumas*. O eu de Bentinho, um tanto mediano e limitado, não comporta os largos voos do eu de Brás Cubas (...). No *Memorial de Aires* logo notamos a preocupação de “fazer um retrato bem parecido”, isto é, imitar com a fidelidade possível as ruminções confidenciais de um diplomata aposentado, que não sabe como encher os buracos do tédio,

fala um eu policiado, tépido e tristemente lúcido. (MEYER, 1982, p.358)

Como vimos anteriormente, no que diz respeito a perspectiva, os romances da segunda fase machadiana mudam o ponto de vista: o narrador é alguém que já faz parte da camada privilegiada da sociedade e conta a história a partir dessa posição. De fato, os textos de Machado de Assis retratam o cotidiano da vida brasileira – trata-se de um observador de seu tempo e de seu país. O que ganha forma é uma sociedade que criava mecanismos para manter o sistema que priorizava a autoridade de um sobre o outro.

Recapitulando, na primeira fase machadiana temos narradores em terceira pessoa, personagens adequados e conformistas, incapazes de enxergar as injustiças que sofriam. Contrastando com eles, há outros personagens que procuram brechas para poder entrar para uma classe social de que não faziam parte.

A partir da segunda fase, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a narrativa rompe com o narrador em terceira pessoa e dá voz aos personagens, que exibem desde seu interior a sociedade amarrada aos poderes do proprietário. Do ponto de vista formal da narrativa, essa visão mais crítica da sociedade foi a mudança mais importante do narrador machadiano.

No caso há vínculo evidente, embora complicado, entre as questões de forma literária e classe social: o ponto de vista troca de lugar, deixa a posição de baixo e respeitosa pela de cima e senhorial, mas para instruir o processo contra esta última. Noutros termos, Machado se apropriava da figura do adversário de classe, para deixá-lo mal, documentando com exemplos na primeira pessoa do singular as mais graves acusações que os dependentes lhe pudessem fazer, seja do ângulo tradicional da obrigação paternalista, seja do ângulo moderno da norma burguesa. Depois do proprietário visto da perspectiva ressabiada do dependente, temos o dependente visto da perspectiva escarninha do proprietário, que se dá em espetáculo. (SCHWARZ, 2000, p. 227-228)

A história do *defunto autor* abre uma fase que evidencia a contradição brasileira de uma sociedade que criava mecanismos para manter o sistema da escravidão mesmo sendo uma República fundamentada em ideais liberais. Nessas narrativas, a história é submetida aos desejos do proprietário escravista

brasileiro do século XIX. Por isso, podemos afirmar que os romances da segunda fase de Machado de Assis se valem dos recursos literários acumulados ao longo dos anos e da crise da consciência histórica brasileira desse final de século XIX para compreender a sociedade coeva. Para isso, seu narrador assume uma postura que não era costumeira: reflexão e cinismo se unem em narrativas que não se encaixavam naquilo que até então era concebido como literatura.

Uma das ferramentas empregadas na construção dessas narrações era aproximar a ficção das dificuldades brasileiras. Em suma, exibiam a não realização dos costumes europeus no Brasil – apresentavam aquilo que se fazia na Europa, mas de maneira risível. O humor extrai seu material sobre os temas do país em um processo de desmascaramento do panorama da elite nacional. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* singulariza perfeitamente essas características, que serão aprofundadas no capítulo comparativo entre a obra de Machado de Assis e Luigi Pirandello.

3. O narrador nos romances de Luigi Pirandello

3.1. O homem e a História

Assim como fizemos no capítulo sobre o narrador em Machado de Assis, neste, sobre Pirandello, também é importante partir da História para compreender a identidade dos textos. Ainda na primeira metade do século XIX, tem-se uma Itália sem a ideologia de nação unitária: existiam até então unidades independentes tanto na política quanto na economia. A grandiosidade do Império Romano era apenas uma vasta lembrança de um passado marcado por conquistas e glórias. No presente do século XIX, sete pequenos reinos e ducados eram divididos entre o Império Austríaco, o Papa, a dinastia francesa dos Bourbon e o rei Vitor Emanuel II, que governava o reino sardo-piemontês.

Contestando Napoleão, na França, são instaurados movimentos revolucionários liberais na Europa. Favorecidos por esse momento, os processos pró-unificação na Itália ganham força, liderados, sobretudo pelo reino sardo-piemontês. Do mesmo modo que a Proclamação da República no Brasil, a unificação italiana satisfaria as ambições da burguesia. No entanto, a força popular também se destacou e foi fundamental nesse andamento de unificação. Dois Giuseppe encabeçaram os ideais populares de princípios republicanos: Mazzini e Garibaldi. Esse último, junto com seu exército de voluntários, os camisas vermelhas, conquistou o sul da Itália e a Sicília, que estavam sob domínio absolutista francês.

Tal força popular foi suprimida pela burguesia para que se mantivesse o “espírito” unificador. Com o abandono da política por Garibaldi, Vitor Emanuel II foi proclamado rei. Ainda restavam alguns conflitos internos, como a recusa do papa frente aos acordos oferecidos e o domínio austríaco em algumas regiões. O primeiro foi solucionado em 1929 com a criação oficial do Estado do Vaticano (Tratado de Latrão) e o segundo foi motivo da participação do país na Primeira Guerra Mundial.

Esse breve traçado da História da unificação italiana nos permite compreender e, principalmente, estabelecer uma comparação entre Brasil e Itália na passagem do século XIX para o XX. Os dois casos retratam nações nas quais a forma organizacional do Estado moderno não é capaz de encontrar um modelo próprio, nacional. Assim como no caso brasileiro, a Itália também fundou

sua nova fase econômica e política em uma modernização conservadora. No papel, as mudanças eram latentes, diversas regiões antes independentes agora compunham uma única Itália. Por outro lado, na prática, foram mantidas as estruturas que satisfaziam a classe dominante e os interesses de uma pequena parcela da população.

O modelo adotado é importado de outras experiências, no caso, belgas e francesas. As necessidades básicas de um país como nação independente eram suprimidas pelos interesses burgueses e institucionais. A independência e a futura proclamação da república do Brasil e a unificação italiana são movimentos criados pelo e para o capital. A modernização, seja de valores, ideais ou estruturais desponta, mas é mantido o conservadorismo das classes que almejam manter o poder para satisfazer os próprios interesses.

Vemos também, nos dois países, o desenvolvimento estrutural proveniente da Revolução Industrial que imperava na Europa. É traçado um cenário no qual o homem se transforma em força de trabalho, em propriedade da sociedade burguesa. Predominam os princípios de antagonismo de classes e pensamentos que desprezavam as virtudes dos valores morais, como a humildade e a resignação.

Em Pirandello, esse retrato ganha potência no romance *Il fu Mattia Pascal*. O autor nasceu em 1867, na Sicília, na região de Girgenti (que a partir de 1927 foi renomeada Agrigento), em Cavasu, que em dialeto significa Caos. O pai, Stefano, era de uma família de exploradores e vendedores de enxofre; a mãe, Caterina Ricci Gramitto, pertencia a uma família tradicional da região. As ascendências, paterna e materna, eram politicamente antibourbônicas e participaram ativamente da luta pela unificação italiana – tanto que Stefano Pirandello se casou com Caterina, irmã de um companheiro de combate, em 1863, que conhecera à época em que estivera ao lado de Garibaldi, entre 1860 e 1862.

Luigi Pirandello teve seus primeiros anos de estudos em casa, com um tutor, e ouvia fábulas e lendas da tradição siciliana contadas por Maria Stella, empregada da família. Já em Palermo, terminou seus estudos no Liceo e escreveu suas primeiras poesias. Em Girgenti, ajudou seu pai na venda de enxofre e se matriculou em dois cursos da universidade, Direito e Letras, e acabará concluindo somente o segundo. Foi essa escolha (e as veleidades de

escritor) que o fez se mudar para Roma, onde, em 1889, publicou o livro de poesia *Mal Giocondo*, com versos influenciados pelo Romantismo. Nesse mesmo ano, mudou-se para Alemanha e terminou seus estudos na Universidade de Bonn, com uma dissertação sobre a fonética e a morfologia de girgenti.

De volta a Roma, em 1892, dedica-se a carreira de escritor e colabora com periódicos literários e artísticos. Ugo Fleres e Luigi Capuana são seus mentores no processo de escrita. O primeiro se destacou no início de Novecento como importante nome de uma corrente de escritores que não aderiam exclusivamente a apenas uma tendência estética. Ugo Fleres circulou pelo Decadentismo, pelo Classicismo carducciano e pelo Verismo. O mesmo ocorrerá com Luigi Pirandello que, nesse começo de carreira, escreveu o romance *Marta Ajala* (publicado somente em 1908 como *L'esclusa*) e o ensaio *Arte e coscienza d'oggi* (1893).

Na vida pessoal, em 1894, casa-se com Maria Antonietta Portulano. Nesse mesmo ano, publica *Amore senza amore*, volume com suas primeiras novelas. Mas, é na virada do século XIX para o XX que a vida do escritor passa por uma transformação. Em 1903, a mina de enxofre da família é alagada e os negócios vão à falência. Transtornada pela situação, sua mulher, Antonietta, sofre uma paralisia nas pernas, fica imóvel e desenvolve uma psicose paranoica. Nesse delicado momento financeiro e pessoal, publica *Il fu Mattia Pascal* (1904). Com a situação financeira desestruturada, passa a escrever freneticamente por necessidade econômica. O romance de Mattia Pascal é publicado em episódios e, somente em segundo momento, lançado em livro.

Com o romance vem o sucesso. O texto é traduzido para o alemão e Pirandello passa a produzir ainda mais. *Erma bifronte*, uma seleção de novelas, e dois ensaios fundamentais em sua obra, *Arte e scienza* e *L'umorismo*, são publicados nesse momento. Em 1909, a primeira parte do romance *I vecchi e i Giovani* é publicada e o autor começa a colaborar com o diário *Corriere della Sera*. A publicação maciça de novelas, também impulsionada pela crise econômica pela qual passava, tornaram-no cada vez mais popular e inserido no universo literário.

Entre 1911 e 1915, publica os romances *Suo marito* e *Si gira* (republicado em 1925 como *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) e duas antologias de novelas, *La trappola* e *Erba del nostro orto*. Durante esse período, o mundo e a

vida Pirandello sofrem com o início da Primeira Grande Guerra (foi, durante esse período, que seu filho, Stefano, se alistou como voluntário e tornou-se prisioneiro dos austríacos, retornando somente no fim da guerra, em 1918).

Como escritor, Pirandello passa a se destacar no teatro, linguagem artística que o consagrará ainda mais como grande nome da literatura italiana. Em 1916, Angelo Musco interpreta duas peças de sucesso escritas pelo autor siciliano: *Pensaci, Giacomino!* E a comédia *Liola*. Em 1917, continua a publicação de novelas, com o volume *E domani lunedì*, e estreia as peças *Così è (se vi pare)*, *A birita cu i ciancianeddi* (il berretto a sonagli) e *Il piacere dell'onestà*. Entre 1918 e 1920, estreiam *Ma non è una cosa seria*, *Il gioco delle parti*, *Tutto per bene*, *Come prima meglio di prima*, *La signora Morli*, *una e due*. Além das peças, rompe com a editora Treves e passa a publicar seus textos pela Bemporad.

A consagração definitiva chega em 1921. É encenada, em Roma, pela Compagnia di Dario Niccolelli, a peça *Sei personaggi in cerca d'autore*. No entanto, esse sucesso não foi imediato: na estreia, o autor teve que fugir pela saída lateral do teatro para não encarar a revolta do público presente. Tal cenário foi modificado em Milão, cidade na qual o texto foi aplaudido e exaltado, abrindo possibilidades de representações em outros países, depois de um sucesso em Paris.

Mas por que essa peça era tão singular? Em *Sei personaggi*, Pirandello dá vida a seis personagens que procuram um diretor capaz de torná-las personagens novamente, tendo em vista que o autor até então responsável por elas desistiu da peça em que seriam interpretadas. A partir desse conflito, Pirandello proporciona uma reflexão filosófica sobre o teatro. As máscaras, marca famosa do autor, são expostas e desvendam uma situação conflituosa entre aquilo que faz parte do mundo tal como é e aquilo que parece ser. As personagens, por meio de seus discursos, querem convencer o diretor que suas vidas, no palco, são reais. Por outro lado, o diretor titubeia, afinal, para ele, a realidade não coincide com o palco, lugar de fantasia e ficção. Com isso, o texto pretende pôr em cheque, utilizando-se da metalinguagem, a função do teatro e, principalmente, a relatividade do que é compreendido como real.

A situação teatral revelou-se a forma adequada ao desencadeamento de sua dialética relativista. Abolidos os parênteses descritivos e as digressões narrativas, emergiram, nuas e trágicas, as personae ou máscaras das personagens pirandellianas. Manifestou-se, inequívoca, a solidão de suas criaturas, divididas entre a forma fixada pela sociedade e a vida fluida e infinita da subjetividade. (BOSI, 2003, p.303)

Assim como em *Il fu Mattia Pascal* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Sei personaggi in cerca d'autore* parte de uma situação absurda, no caso, personagens soltos e em busca de uma realidade palpável, para discutir o mundo que circunda a aparente “realidade”. Mattia Pascal, “morto” do ponto de vista social, e Brás Cubas, o *defunto autor*, recapitulam suas vidas para encontrar sentido naquilo que fora vivido e não é mais alcançável no presente. Em *Sei personaggi*, o presente também não pode mais ser vivido, já que não existe uma função para essas figuras, que não estão mortas ou enfurnadas em uma biblioteca, mas desprendidas de um mundo no qual não se encaixam.

O sucesso dessa peça, que foi encenada nas maiores cidades europeias e no continente americano, somado a *Enrico IV* e *Vestire gli ignudi* levou Pirandello à direção artística do Teatro d'Arte di Roma. Marta Abba, principal atriz do Gruppo degli Undici, companhia fundadora do teatro, passa a ser sua grande inspiração em importantes peças: *Diana e la Tuda* (1926), *L'amica delle mogli* (1927), *Come tu mi vuoi* (1929) e *Trovarsi* (1932). O grupo não limita suas apresentações apenas ao solo europeu. Em 1927, por exemplo, sai em turnê pela América Latina, com estreias na Argentina e no Brasil.

Nesse período, em 1926, *Uno, nessuno e centomila*, seu último romance, é publicado pela Bemporad, penúltima editora pela qual passa (sua editora definitiva será a Mondadori). Na mesma época, é nomeado Accademico d'Italia, apresenta a peça *Lazzaro* e publica o ato único *Sogno (ma forse no)*.

Para coroar o sucesso, Pirandello recebe, em 1934, o Prêmio Nobel de Literatura, maior reconhecimento mundial no âmbito na produção literária. Além disso, escreve novelas mais alusivas e de viés surrealista: *Di sera un geranio* (1934), *Il chiodo*, *Una giornata* (1936) e o incompleto *I giganti della Montagna* (1936). *Novelle per un anno*, volume com suas novelas, também teve a organização interrompida com a morte do autor, no dia 10 de dezembro de 1936.

Ao longo da vida, Pirandello escreveu ensaios, poemas, mais de 300 novelas, 7 romances e diversas peças (reunidas nos volumes *Maschere Nude*).

3.2. Os romances de Pirandello

O objetivo desse tópico é percorrer as construções dos romances de Pirandello para compreender como esses pontos convergem na obra *Il fu Mattia Pascal*. No entanto, como visto anteriormente, o caso do autor siciliano não permite traçar um percurso linear: além de escrever percorrendo diversas linguagens literárias, a obra de Pirandello apresenta intersecções seja na construção do tema ou nos diferentes gêneros. Em sua trajetória artística, os ensaios escritos por ele podem elucidar teorias que aparecem em suas narrativas (até mesmo com justificativas); as novelas trazem histórias e personagens que serão aprofundadas em peças ou romances; o teatro cita conflitos que se desenrolarão nas narrativas e assim por diante.

Essa intersecção entre gêneros, planos e ideias é pressuposto central de seu processo criativo. Por exemplo, é impossível analisar o romance *Il fu Mattia Pascal* sem citar o ensaio *L'umorismo*, dedicado ao personagem principal da narrativa mencionada. Por isso, é importante percorrer romances, ensaios e textos teatrais para compreender, de fato, como o romance em questão desempenha um papel fundamental dentro do conjunto da obra do autor e do cânone italiano. Como vimos, Pirandello não é um escritor que se enquadra perfeitamente dentro da cronologia da estética literária italiana. Trata-se de um autor que procura seu próprio estilo, apropriando-se da tradição e, ao mesmo tempo, desvirtuando-a e inovando com sua forma de construção e com seus temas.

O romance *Il fu Mattia Pascal* procura encarnar a tese defendida em *L'umorismo. I vecchi e giovani*, romance pirandelliano publicado oito anos após *Il fu Mattia Pascal*, mesmo dentro do padrão do romance histórico, inova ao retratar os anos 1893-1894 com um posicionamento político reformista. A obra dialoga, em tom de desconfiança, com o momento histórico de sua publicação. A esperança, fruto do *Risorgimento* em conjunto com os ideais libertários, é sufocada frente às diferenças históricas, linguísticas, sociais e econômicas latentes entre as regiões agora unificadas. O Norte, mesmo com as deficiências,

possuía pontos de modernização. O Sul, diferentemente, ainda mantinha estruturas fundiárias e agrícolas com uma população empobrecida pelas condições desfavoráveis. Dessa forma, Pirandello apropria-se da tradição para retratar uma situação contemporânea a ele: a decepção, produto de uma ideologia de nação reprimida pela verdadeira política da pós-unificação.

Em seu primeiro romance, *L'esclusa*, publicado em 1901, a protagonista, Marta Ajala, é uma mulher abandonada pelo marido quando ele passa a desconfiar de uma traição. A narrativa é desenvolvida a partir dessa desconfiança e suas sequelas: o marido de Marta pede o divórcio, mesmo ela estando grávida, depois de encontrar uma carta, tendo ela como destinatária, escrita por outro homem. O pai de Marta, Francesco Ajala, consciente do que aconteceu, é dominado por um sentimento de humilhação: desiste de seus deveres e isola-se até o momento da morte. Em um curto período, Marta perde o apoio do pai, separa-se do marido, o filho nasce morto e passa a viver com a mãe e a irmã. Para agravar sua situação, os negócios entram em falência, culminando na perda da casa na qual morava.

A traição não fica restrita à particularidade familiar. A sociedade a repreende, marginalizando-a e recriminando-a por uma traição que não ocorrera de fato. Uma suspeita passa a ser uma verdade absoluta. Quando aprovada em um cargo para professora, é impedida de assumi-lo sob argumentação de que nenhuma família se sentiria confortável com uma mentora adúltera. O remetente da carta, Gregorio Alvignani, agora senador, compadecido pela situação a que a expôs, intercede e proporciona-lhe um posto como professora em Palermo.

Longe do estigma de traidora, Marta acredita que construirá uma nova vida. No entanto, os caminhos entre ela e Alvignani se cruzam novamente. Embalada pela paixão, concretiza o que antes era uma suspeita, deixa-se levar pelo sentimento e engravida.

Perante essa gravidez indesejada, o senador vê tudo aquilo que conquistara ser ameaçado: além da reputação, perderia os status social e político que havia alcançado. Novamente desamparada, Marta é chamada de surpresa pela mãe de Rocco, o marido que a abandonara. Assim como a protagonista, ela também foi rejeitada pelo marido, que supunha uma traição. Marta chama o marido, que escuta da própria mãe, em seu leito de morte, que ele tivera a sorte de se casar com uma mulher honesta e fiel aos seus valores.

Comovido com a declaração e ainda apaixonado pela esposa, Rocco aceita que Marta volte a ser sua esposa perante a sociedade. E dessa forma o romance é encerrado: o casal unido e o marido consciente de que sua companheira estava grávida de outro.

O narrador de *L'esclusa* evidencia a disparidade tão comum na obra pirandelliana: o ser e o parecer. Esse conflito é produto da opressão de rumores e, principalmente, da incapacidade de comunicação nas dinâmicas relacionais.

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 non poteva 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! (PIRANDELLO, 1987, p.55-56).⁶

O discurso indireto livre permite que o narrador em terceira pessoa exponha a angústia de Marta e, sobretudo, desvincule-se da objetividade pregada pela estética verista. Não se trata de um romance verista, mas um romance em que o autor cumpre uma espécie de “subjetivação” da intuição, da impressão das personagens, assim não existe uma realidade objetiva, mas a existência de diversas realidades subjetivas. A realidade não é mais objetiva, mas concebida de acordo com aquilo que cada qual apreende dos fatos. O fato, aqui, é a traição, o adultério, que não ocorreu de fato, mas, de acordo com a

⁶ 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 FATO. 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 de Andréa Quilian de Vargas e Rosani KetzerUmbach. IN: Dualidade em *L'esclusa*, de Luigi Pirandello: lições de humorismo. Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, Volume. 7, Número 2, maio-agosto, 2016).

concepção do marido, do pai e da sociedade, era uma “verdade”. É essa interpretação dos fatos que transforma a vida da protagonista: condenada, perde a credibilidade e as estruturas que a sustentavam. Sendo uma traidora, não merece nem sequer a confiança do marido, o amor do pai, que morre decepcionado com a filha, ou a inserção na sociedade.

In realtà, nel romanzo, il fatto è “inconsistente”, privo di concretezza materiale. In Pirandello, invece del fatto, abbiamo l'apparenza del fatto: anzi, la sua apparenza sociale. Come Nietzsche, anche Pirandello potrebbe dire: non più fatti, solo interpretazioni. Ma queste ultime, nello scrittore siciliano, hanno la forza e il potere determinante dei fatti. Marta non ha tradito il marito; ma ha ricevuto da Alvignani una lettera che sembra dimostrare l'esistenza, fra i due, di una certa confidenza. Per convenzione sociale, questo basta – e diventa il fatto, capace di innescare il meccanismo dell'esclusione.⁷⁷ (LUPERINI, 2005, p.38)

Essa incapacidade de comunicação entre as personagens, que sustenta o humorismo da obra, transparece na descrição detalhada do espaço, das personagens e dos pensamentos que compunham aquela situação em especial, no caso, representada pela interferência da cultura patriarcal? as aparências sociais com considerável importância e a exclusão daqueles que não se amoldam nos padrões estabelecidos pela sociedade.

Outro ponto que será desenvolvido em seus textos e já presente nesse primeiro romance é a divergência entre os contrários e sua implicação humorística. Em uma carta a Capuana (depois publicada em uma edição da obra), Pirandello comenta o papel do humorismo já empregado em seu primeiro romance.

Non so rendermi conto dell'effetto che abbia potuto fare nei pazienti e viziati lettori delle appendici 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 forzosamente saltuaria, si sia potuto avvertire

⁷⁷ De fato, na novela, o destino é "inconsistente", sem concretização material. Em Pirandello, em vez do fato, temos a aparência de fato: ou seja, é a aparência social. Como Nietzsche, Pirandello também poderia dizer: não há mais fatos, apenas interpretações. Mas esse último, no escritor siciliano, tem a força e o poder determinante dos fatos. Martha não traiu seu marido; mas recebeu de Alvignani uma carta que parece mostrar a existência de uma certa confiança entre os dois. Por convenção social isso é suficiente - e torna-se o fato, capaz de desencadear o mecanismo de exclusão.

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 (PIRANDELLO, 1995, p. 881 apud GANERI, 2001, p. 14).⁸

O humorismo provém da incomunicabilidade entre as personagens e da percepção do contrário frente aos acontecimentos. No caso de *L'esclusa*, a personagem central é julgada pelo marido, pelo pai e pela comunidade quando é inocente. Contudo, no momento em que concretiza a falsa acusação, ficando com outro homem e engravidando, é aceita de volta pelo marido. Presumivelmente, será também acolhida pela sociedade. Com essa trama, Pirandello expõe a relatividade daquilo que é considerado perfeito pelos valores que regem a coletividade em relação à família. É pirandelliana em *L'esclusa*:

la personalità vibrante e risentita della protagonista, di fronte all'angustia psicologica e morale del suo ambiente piccolo-borghese; ne Il turno, pirandelliano sarà soltanto il caso, giacché mancano le anime profonde e la prospettiva del narratore si sparpaglia indifferentemente nelle animucce grette e meschino fino alla crudeltà delle tante personae della provinciana Girgenti (loco natio di Pirandello): il padre ambizioso che vuole maritar la figliola a un settantaduenne ricchissimo ed epicureo, già vedevo quattro volte (...) ⁹ (BOSI, 1964, p.47)

Os três primeiros romances de Pirandello priorizam o embate entre ser e parecer dentro da instituição familiar, com seus respectivos valores e inquestionáveis estruturas.

Tema comune dei tre romanzi, legato intimamente al mondo della provincia siciliana, è quello del matrimonio, della famiglia come microcosmo, come forma esteriore della rispettabilità sociale, dietro la copertura di sentimenti a volte illusori, a volte condotti al limite di un mendace parossismo, un groviglio di

⁸ “Não sei 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 nada objetiva dos casos e das pessoas; o fundamento essencialmente humorístico do romance” (idem)

⁹ A personalidade vibrante e ressentida da protagonista, frente à angústia psicológica e moral do seu ambiente pequeno-burguês; em Il turno, pirandelliano será o caso, porque falta profundidade às almas e a perspectiva do narrador é exibida indiferentemente nos ânímos pobres de espírito e se misturam até a crueldade das muitas personae da provinciana Girgenti (local em que nasceu Pirandello): o ambicioso pai que quer casar a filha com um septuagenário riquíssimo e epicurista, já viúvo quatro vezes.

passioni e di interessi frequentemente sordidi, di consuetudini, di egoismi, nel quale si dibattono i personaggi¹⁰. (VIRDIA, 1975, p.93)

Il turno, escrito em 1895 e publicado em 1902, segue com temas como o matrimônio, as maledicências amorosas e o universo da família como caricatura social. O título do romance sintetiza a conjuntura humorística central da narrativa e remete às condições que o protagonista deveria acatar para que conseguisse, um dia, casar-se com sua amada.

Imerso no contexto siciliano, o romance abrange a vida do personagem Pepè Allitto. Nobre, mas sem posses, ele conseguirá consolidar o casamento entre ele e a mulher amada somente quando ela se tornar viúva. No entanto, para complicar a situação, o pai da jovem, Marcantonio Raví, garante a um velho rico (viúvo quatro vezes), Diego Alcozér, a mão de sua filha em casamento. Assim, o casamento entre o protagonista, Pepè, e Stellina, a jovem, somente irá acontecer quando o futuro marido morrer e deixar suas posses para a esposa. Os acontecimentos, no entanto, não saem como o planejado, já que Alcozér tem boas condições de saúde. A única solução encontrada por Stellina é pedir que o casamento seja anulado. Para que isso aconteça, Ciro Coppa, marido da irmã de Pepè, advogado, interfere e consegue a anulação do casamento. Sendo já viúvo, Coppa persuade Stellina a casar-se com ele e, mais uma vez, os planos de Pepè são adiados. Porém, enquanto discute um processo no tribunal, o advogado tem um ataque e falece. É chegada a vez (o turno) de Pepè, que se casa com Stellina. A narrativa é finalizada mostrando o protagonista como padrasto dos próprios sobrinhos, filhos de sua irmã com Coppa.

Verso la mezzanotte, attorno al letto su cui Ciro aveva or ora cessato di rantolare, si ritrovarono Stellina, Pepè e Marcantonio Ravì, come in un'altra veglia, attorno a un altro letto. Stellina, però, questa volta, piangeva con la faccia nascosta nel fazzoletto; e il suo pianto irritava don Marcantonio, scuro e taciturno, e avviliava Pepè.

¹⁰ Tema comum aos três romances, ligado intimamente ao mundo da província siciliana, é aquele do matrimônio, da família como microcosmo, como forma exterior da respeitabilidade social, atrás de uma capa de sentimentos ora ilusórios, ora levados ao limite de um falso paroxismo, um emaranhado de paixões e interesses frequentemente sórdidos, de hábitos, de egoísmos, nos quais as personagens se debatem.

Seduto su la greppina, con le braccia attorno al collo dei due figliuoli del Coppa, che gli sedevano accanto silenziosi, con gli occhi velati di lagrime, fissi sul volto esanime del padre, Pepè pensava alla sorella Filomena, morta in quella stessa camera, ora come allora rischiarata da quattro torce funebri agli angoli del letto; e gli pareva di vederla lì stesa, accanto al marito. Ed ecco i due piccoli orfani, i due piccoli esseri rimasti in quella casa. Pepè se li teneva stretti sul petto e sentiva, nell'esaltazione del dolore, che la povera Filomena, dal mondo di là, glieli affidava. Con lo sguardo dolorosamente fisso su Stellina aspettava, aspettava, che ella levasse gli occhi dal fazzoletto e lo vedesse così e comprendesse.

A un certo punto don Marcantonio sbuffò:

- Questo, che pareva un leone, eccolo qua: morto! E quel vecchiccio, sano e pieno di vita!¹¹ (PIRANDELLO, 1973, p.127)

Nesse segundo romance de Pirandello, novamente encontramos o humorismo latente. No trecho acima, por exemplo, extraído do final do romance, tem-se a lamentação de Pepè no momento da morte de Marcantonio. A configuração da cena, com o lamento da viúva, o desamparo dos filhos e a lembrança da irmã são apaziguadas pelo discurso direto do personagem, que compara o morto a um leão cuja força fora aniquilada pela morte. O narrador se exime dessa função e emprega o travessão justamente para comprometer apenas o personagem.

De acordo com o próprio Pirandello, no ensaio *L'umorismo*, a perplexidade, presente nesse trecho, é um dos papéis desempenhados pelo humorista. É a partir da reflexão que se origina o sentimento do contrário, marca do humor, “o não saber mais de que parte ficar, a perplexidade, o estado irresoluto da consciência” (PIRANDELLO, 2009, p.164). Pepè se compadece da situação, do estado da família, mas não consegue deixar de lado o sentimento de finalmente conseguir se aproximar da mulher amada. O narrador expõe a

¹¹ Por volta de meia-noite, próximo da cama em que Cyrus tinha parado de se chacualhar, encontraram-se Stellina, Pepe e Marcantonio Ravi, como em outra vigília, em torno de outro leito. Stellina, no entanto, desta vez, chorando com o rosto escondido em um lenço; e seu choro irritava don Marcantonio, silencioso e humilhado, Pepe.

Sentado na chaise, com os braços ao redor do pescoço dos dois filhos de Coppa, que se sentaram silenciosamente, os olhos enevoados de lágrimas, fixo no rosto do pai sem vida, Pepe pensava na irmã Filomena, que morreu naquele mesmo quarto, agora iluminado por quatro tochas funerárias nos cantos da cama; e ele parecia vê-la ali, ao lado do marido. E aqui estão dois órfãos, os dois seres pequenos deixados naquela casa. Pepe os apertava contra o peito e sentia, na exaltação de dor, aquela pobre Filomena, do mundo além, confiou-lhes a ele. Com o olhar doloroso, fixo em Stellina, esperava que ela levasse olhos e o visse assim e compreenderia. Em um ponto don Marcantonio bufou:

- Este, que parecia um leão, aqui está ele: morto! E aquele velhote, saudável e cheio de vida! (tradução nossa)

situação, cria o ambiente e a fala do personagem traz à tona o sentimento proveniente do desenrolar dos fatos. Por isso, o romance é dominado por diálogos. As falas das personagens aproximam o leitor dos fatos, como se fosse uma peça de teatro se passando à sua frente.

(...) Si può dire che nel successivo *Il turno* Pirandello riesca a districare un tale apporto del comico, togliendolo da una condizione incerta, di espediente provvisorio e subordinato, ponendolo anzi al centro del suo interesse. In altre parole, *Il turno* è un racconto dal principio alla fine eminentemente comico, ove i caratteri risultano docilmente sottomessi al primato della fabula e dei suoi compiaciuti colpi di scena. (...) il comico del *Turno* è fondamentalmente della specie che nasce per eccesso: ci avviene di ridere, infatti, sia di chi spende tropo poca energia per compiere una certa azione, sia di chi ne spende troppa.¹² (BARILLI, 2005, p.75)

Il turno é um romance curto e aproxima-se muito das produções novelísticas de Pirandello, especialmente as que são movidas no ambiente siciliano: temos aqui um cenário bem delimitado e convergências em torno de um tema, no caso, a relação conjugal como símbolo de estabilidade perante a sociedade. Isto posto, o sujeito é concebido como elemento integrante de um todo inserido em determinada situação. Ou seja, as personagens representam pessoas atreladas a uma conjuntura preestabelecida e empenham-se pela própria libertação. No caso de *Il turno*, temos o sujeito e suas normas abotoadas à sociedade siciliana da época. Essa esfera da pequena burguesia e o humorismo na narrativa serão levados ao ponto máximo na próxima narrativa escrita por Pirandello: *Il fu Mattia Pascal*.

Em linhas gerais, para esse capítulo sobre o narrador nos romances de Pirandello, é suficiente destacar que esse texto conta a história de um sujeito que decide se aproveitar da morte de outro para desencarcerar a própria vida. Como dito anteriormente, esse romance está totalmente emparelhado com o

¹² (...) Pode-se dizer que, no sucessivo *Il turno*, Pirandello é capaz de destrinchar um ótimo negócio do cômico, removendo-o de uma condição incerta, de expediente provisório e subordinado, colocando-o no centro de seu interesse. Em outras palavras, *Il turno* é uma história, desde o começo até o fim, eminentemente cômica, onde os caracteres resultam docilmente submissos ao registro da fábula e de suas complacentes armas (...) o comediante do *Turno* é fundamentalmente da espécie que nasce do excesso: nós rimos, na verdade, seja de quem gasta muito pouca energia para completar uma ação, seja de quem gasta demais.

estudo do humorismo pirandelliano: o embate entre o que *parece ser* e o que *deve ser*, o riso que tende à reflexão.

A casualidade da situação e a direção escolhida pelo personagem levam ao riso tormentoso. Com isso, transparece uma “sombra” até então recalcada, aquilo que estava encoberto pelos paradigmas das convenções sociais é libertado. Algo que era ignorado (ou repreendido, inexplorado) vem à tona – o que muda os caminhos traçados pelo personagem até aquele momento. Essas e outras características serão analisadas com mais profundidade no próximo capítulo para que, dessa forma, seja possível estabelecer uma leitura comparada com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Por ora, é interessante analisar o itinerário das narrativas de Pirandello, sobretudo, como o autor, mesmo se aprofundando em novas possibilidades estéticas, ainda se apropria, em algumas obras, das influências veristas e as funde com suas concepções humorísticas. Com *Suo Marito* (1910), por exemplo, o autor continua explorando as vertentes do humorismo. Já em *I vecchi e i giovani*, constrói um romance histórico dotado de características veristas.

Tra Il fu Mattia Pascal e Si gira... si inserisce *Suo marito*, scritto nel 1909 (anno di inizio anche di *Uno, nessuno e centomila*) e pubblicato nel 1910, poi ritirato dalla circolazione (alcuni riferimenti alla scrittrice protagonista erano sembrati, infatti, sconvenienti allusioni alla vita di Grazia Deledda) e solo parzialmente rivisto, oltre vent'anni dopo, per una nuova edizione, questa volta intitolata Giustino Roncella nato Boggìolo. Il nuovo romanzo riprende dall'*Esclusa* il tema dell'estraneità alle cose e alla società e della progressiva affermazione di una personalità intellettuale e artistica in un personaggio femminile.¹³ (LUPERINI, 2005, p.78)

Suo marito é publicado em seguida a *Il fu Mattia Pascal*, em 1911. Na história, sobressaem-se dois personagens: Giustino, homem sem contornos

¹³ *Entre Il fu Mattia Pascal e Si gira... se insere *Suo marito*, escrito em 1909 (mesmo ano do início de *Uno, nessuno e centomila*) e publicado em 1910, depois retirado de circulação (algumas referências à escritora protagonista se pareciam, de fato, com alusões impróprias à vida de Grazia Deledda) e somente parcialmente revisto, mais de vinte anos depois, para uma nova edição, dessa vez intitulada Giustino Roncella nato Boggìolo. O novo romance retoma do *L'Esclusa* o tema do estranhamento das coisas e da sociedade e da progressiva afirmação de uma personalidade intelectual e artística em uma personagem feminina.*

profundos, que vive atrelado à mulher e Silvia, jovem talentosa e nome promissor na literatura, que se encanta pelo fascínio que circunda o universo literário.

Com esse ensejo, a narrativa mostra a ascensão dela como escritora – seus livros passam a fazer sucesso –, entretanto Silvia não tem instrução para enfrentar os múltiplos pormenores do meio literário. Desse modo, seu marido, Giustino Boggiolo, até então despretensioso, funcionário dos arquivos do Estado, torna-se o incumbido -da administração da carreira da mulher. É ele quem se ocupa dos vínculos com as editoras e com as companhias que encenam as peças escritas por Silvia. Giustino, destaca-se, é homem portador de uma cultura medíocre, não assimila os interesses e os mecanismos que cingem o ambiente literário. Isso o converte cada vez mais em uma figura picaresca aos olhos dos outros. A própria esposa passa a reparar no marido como uma forma risível, o que se consuma no abandono e no caso amoroso com Mauricio Gueli, um escritor mais velho.

O casamento, tema também de peças como *L'innesto* e *Come tu mi vuoi*, não aparece como uma instituição sagrada e sustentável. Não é o amor que une o casal Silvia e Giustino, mas uma afeição, que durou até o momento da fama conquistada por ela. Na primeira parte da narrativa, a figura de Silva quase não tem destaque, funcionando como uma espécie de sombra do marido. Essa posição se transforma com o sucesso – quando ela, até determinada ocasião, apenas o suporta e aceita aquela presença ao seu lado.

O narrador em terceira pessoa tem acesso aos pensamentos das personagens e, por meio do discurso indireto livre, expõe aquilo que realmente se passava no interior delas. No trecho seguinte, por exemplo, quando o sucesso passa a ser uma possibilidade concreta, o narrador mescla o pensamento de Silva ao seu discurso. A objetividade do observador é anulada pela indignação da personagem frente àquela situação de deslumbre do marido.

Ah, dunque, egli sapeva? se n'era già accorto? e aveva seguitato, senza curarsene, e voleva ancor seguitare? non gl'importava affatto che tutti ridessero di lui e di lei? Oh Dio, ma dunque... - se era sicuro, sicurissimo che la fama di lei era opera sua unicamente, e che tutta quest'opera sua, in fondo, non era consistita in altro che nel far ridere di sé, per poi convertire queste risa in lauti guadagni, in quel villino là, ne' bei mobili che lo adornavano - che voleva dire? voleva dir forse che per lui era tutta una cosa da ridere la letteratura, una cosa di cui un uomo

di sano criterio, sagace e accorto, non avrebbe potuto impacciarsi se non così, cioè a patto di trar profitto delle risa degli sciocchi che la prendevano sul serio?

Questo voleva dire? Ma no!¹⁴ (PIRANDELLO, 1973, p.271)

O humorismo pirandelliano mostra sua cara ao retratar um marido que se sentia seguro ao controlar sua mulher em todos os sentidos. Ele ria do trabalho dela, ria da literatura vista como algo sério. Para ele, a arte da mulher era apenas o meio para atingir o alto grau da sociedade. Por isso, mesmo com a fama, ele não a enxergava como uma mulher dotada de sentimentos e vontades, mas como uma possibilidade de crescimento econômico e, principalmente, social. Silvia era a chave que abriria as portas de um novo mundo. No entanto, a sombra decide ir à luz e expor suas próprias vontades: imersa no alto escalão da sociedade e amante de seu padrinho artístico, Maurizio Gueli, a afeição que sentira outrora pelo marido é substituída pelo desprezo e aversão. O único laço que os unia era o filho. Quando a criança morre, esse laço é rompido e nenhum motivo é suficiente para mantê-los juntos. Aquele que ria, passa a ser o motivo da risada. Aquela que não tinha grandes ambições, encanta-se com a nova realidade da fama.

Dal Fu Mattia Pascal Pirandello riprende anche il tema dell'analisi critica della modernità, vista in questo caso non tanto nella meccanizzazione della vita, come nel precedente romanzo, quanto nelle conseguenze che induce nella organizzazione dei letterati (riviste, circoli, redazioni culturali dei giornali) e nella diffusione delle loro opere sul mercato, di nuovo anticipando così uno dei motivi fondamentali dei Quaderni di Serafino Gubbio operatore, che gioca molte delle sue carte appunto sull'analisi della trasformazione dell'arte nella modernità. Anzi, il modo polemico ed esterno – dunque, più comico che umoristico – con cui la prima metà del romanzo segue gesti e opinioni di Giustino (solo verso la fine quest'ultimo appare degno di una considerazione più problematica e dall'interno) è uno dei limiti del romanzo: l'obiezione nei confronti della modernità e delle sue conseguenze (qui la mercificazione artistica) resta sostanzialmente ideologica, mentre nei Quaderni sopra

¹⁴ Ah, então ele sabia? Ele já havia notado? E seguiu, sem se importar, e queria continuar seguindo? Não lhe importava que todos rissem de ambos? Meu Deus, então... – era seguro, muito seguro que a fama dela era obra dele unicamente, e que toda essa obra, no fundo, consistia apenas em rir de si mesmo, depois converter esse riso em lucro, naquela pequena vila, com os belos móveis que a enfeitavam – o que ele queria dizer? Talvez, quisesse dizer que para ele a literatura era risível, algo que um homem criterioso, sagaz e ardiloso não pudesse questioná-la a não ser assim, ou seja, tirar proveito do riso dos tolos que a levava a sério? Queria dizer isso? Não!

incarnarsi in situazioni concrete e in personaggi più icasticamente tratteggiati.¹⁵ (LUPERINI, 2005, p.79-80)

Em *Suo marito* Pirandello retrata com sarcasmo uma Roma modelada pelo cenário do mercado da literatura. Nessa conjuntura, prevalecem indivíduos tacanhos, consumidos por seus status e por suas aparências, em uma existência pequeno-burguesa e literária. Novamente, os personagens principais são distanciados pela incomunicabilidade subsequente à alienação de Giustino e à fascinação de Silvia. O efeito humorístico da narrativa oriunda justamente desse caso: o marido crê em sua habilidade de lidar com o negócio do mundo literário, o qual despreza, sendo que para os outros estava claro o seu fracasso e quem era desprezado era ele, que não enxergava essa situação.

Com *I vecchi e i giovani*, publicado em 1911 (a primeira parte foi publicada em 1909), Pirandello retorna à Sicília e ao romance tradicional. A história engloba a vida de três velhos irmãos: o príncipe Ippolito Laurentano, leal ao legado bourbon (tanto que ainda guarda em seu armário uma farda); Dom Cosmo Laurentano, devoto da figura de Gerlando, nome renomado do Risorgimento Italiano e, por último, Caterina Laurentano, renegada pelo irmão príncipe por ser esposa de um combatente da Unificação. Entre os jovens, destacam-se Lando Laurentano, filho de Ippolito, aristocrático e intelectual de esquerda; Aurelio Costa, engenheiro de linhagem proletária por quem Dianella Salvo se apaixona.

Una prospettiva di reale sovversione resta esclusa anche dall'orizzonte, pure così duramente polemico, del romanzo *I vecchi e i giovani*. La crisi degli ideali romantico-risorgimentali, la mancanza di nuove valide prospettive coi conseguenti diversi esiti dell'incertezza esistenziale o dell'opportunismo cinico o dell'avventurismo politico, il fallimento dei "vecchi", che avevano fatto l'Italia, e la inettitudine dei "giovani", che stavano formando la nuova classe dirigente o che tentavano invece di contrapporsi

¹⁵ De *Fu Mattia Pascal*, Pirandello também aborda o tema da análise crítica da modernidade, visto neste caso não tanto na mecanização da vida, como no romance anterior, mas nas consequências que ela causa na organização dos literatos (periódicos, círculos, edições culturais de jornais) e na disseminação de suas obras no mercado, dando origem novamente a um dos motivos fundamentais de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, que joga muito de suas cartas precisamente na análise da transformação da arte na modernidade. Na verdade, o modo polêmico e externo – portanto, mais cômico que humorístico – com a qual a primeira metade do romance segue os gestos e opiniões de Giustino (que apenas no final parece digno de uma consideração mais problemática e interior) é um dos limites do romance: a objeção à modernidade e suas consequências (aqui a mercadoria da arte) permanece essencialmente ideológica, enquanto em *Quaderni* será encarnado em situações concretas e em personagens mais incisivamente destruídos.

all'Italia ufficiale, creano in questo romanzo un sistema di forze che si elidono a vicenda e dunque sostanzialmente immobile.¹⁶ (LUPERINI, 2005, p.42)

I vecchi e i giovani é um romance histórico no qual Pirandello busca configurar o conflito entre a geração sobrevivente do Risorgimento e a geração seguinte, insatisfeita com as artimanhas, os escândalos e a administração na qual se apoiava a primeira. Trata-se do esforço de narrar uma história a partir de uma região e famílias solidificadas em uma circunstância, empregando memórias e documentos relacionados ao período que abrange (setembro de 1892 a janeiro de 1894), no qual a Itália ainda processava os efeitos advindos do processo da unificação. Em meio a fatores históricos reais, entrecruzam-se generalidades ficcionais. Na esfera imaginativa está, por exemplo, a saga da família Laurentano.

Il vero male, il più gran male fatto dal nuovo governo non consisteva tanto nell'usurpazione che faceva ancora e giustamente sanguinare il cuore di S. E. il principe di Laurentano. Monarchie, istituzioni civili e sociali: cose temporanee; passano; si farà male a cambiarle agli uomini o a toglierle di mezzo, se giuste e sante; sarà un male però possibilmente rimediabile. Ma se togliete od oscurate agli uomini ciò che dovrebbe splendere eterno nel loro spirito: la fede, la religione? Orbene, questo aveva fatto il nuovo governo! E come poteva più il popolo starsi quieto tra le tante tribolazioni della vita, se più la fede non gliela faceva accettare con rassegnazione e anzi con giubilo, come prova e promessa di premio in un'altra vita? La vita è una sola? questa? le tribolazioni non avranno un compenso di là, se con rassegnazione sopportate? E allora per qual ragione più accettarle e sopportarle? Prorompa allora l'istinto bestiale di soddisfare quaggiù tutti i bassi appetiti del corpo!¹⁷ (PIRANDELLO, 1973, p.287)

¹⁶ *Uma perspectiva de verdadeira subversão também fica fora do horizonte, ainda assim duramente polêmico, do romance I vecchi e i giovani. A crise dos ideais romântico-risorgimentali, a falta de novas perspectivas válidas com os consequentes diferentes resultados da incerteza existencial ou do oportunismo cínico ou do alpinista político, a falência dos “velhos”, que fizeram a Itália, e a inépcia dos “jovens”, que estavam formando a nova classe dirigente ou que, ao contrário, tentavam se contrapor à Itália oficial, criam nesse romance um sistema de forças que se anulam mutuamente e se tornam substancialmente imóveis.*

¹⁷ O verdadeiro mal, o grande mal proveniente desse novo governo não consistia tanto na usurpação que fazia justamente agora sangrar o coração de S.E. O príncipe de Laurentano. Monarquias, instituições civis e sociais: coisas temporárias; passam; doerá mudar para os homens ou para removê-los de maneira direta; será um mal, embora possivelmente remediável. Mas se você tira ou obscura a um homem aquilo que deveria resplandecê-lo eternamente no espírito: a fé, a religião? Pois bem, isso fez o novo governo! E como o povo poderia se calar diante tantas atribulações da vida, se a fé não os fazia aceitar com resignação e, de fato, com júbilo como prova e promessa de prêmio em uma outra vida? A vida é uma só? Essa? As

De acordo com a tradição do gênero, o romance histórico é objetivo e imparcial. O narrador, dessa forma, é apenas uma lente que retrata os fatos que ocorrem diante de si. No entanto, Pirandello se apropria desse gênero para adequá-lo ao seu estilo.

La stessa struttura narrativa del romanzo soffre di un'incertezza fra taglio storico e politico e taglio, per dir così, ontologico, fra un'esigenza di giudizio dall'alto espresso da un narratore onnisciente e una, invece, di scomposizione umoristica, che si immedesima dei personaggi e ne segue i tortuosi andirivieni della coscienza, mostrandone, con ottica ravvicinata e dal basso, le minute contraddizioni e i dettagli minimi del comportamento e della psicologia.¹⁸ (LUPERINI, 2005, p.43)

O narrador, mesmo sendo um observador em terceira pessoa, transmite em seu discurso as indagações das personagens. Nesse trecho, por exemplo, os questionamentos (ressaltados pelo emprego das interrogações) e a repulsa ao novo sistema (simbolizada pela exclamação em *Orbene, questo aveva fatto il nuovo governo!*) não são assinalados por aspas ou travessões (discurso direto), mas aparecem mediante o emprego do discurso indireto livre, complicando assim separação entre narrador e personagem.

Salinari (1993) examina *I vecchi e i giovani* tendo como orientação o contexto ilustrado pela narrativa, 1892-1894, e o momento no qual é publicado, 1909-1911 – esse é o traço inovador que assinala o cunho anti-histórico do texto. Nesse romance, os velhos sintetizam os valores do passado, ao passo que os jovens são simbolizam os novos ideais, o otimismo e a esperança. Mas, como a narrativa insere esses dois elementos no mesmo patamar, a obra não contempla tais ideais, decorrendo daí certa angústia – é a discordância entre o relativismo do ideal e o real. O resultado é o entrechoque entre ilusão e realidade, que

atribuições não terão uma compensação lá se suportar com resignação? E agora por qual razão aceitá-la e suportá-la? Rompa em seguida o instinto bestial para satisfazer todos os baixos apetites do corpo!

¹⁸ A própria estrutura narrativa do romance sofre uma incerteza entre o corte histórico e político cortado e o corte, por assim dizer, ontológico, entre uma necessidade de julgamento do alto expressa por um narrador onisciente e uma decomposição humorística, que se entranha nos personagens e segue os tortuosos súbitos da consciência, mostrando-lhes com óticas de aproximadas e de baixo, as minuciosas contradições e os mínimos detalhes de comportamento e psicologia.

termina em uma experiência coletiva e histórica, na qual o aparente (no caso, a ilusão inerente às convicções de liberdade e justiça potencializadas pelos jovens) trava um duelo com as leis, a tradição e as estruturas de uma organização. Elementos condensados pelo e no sistema.

Após *I vecchi e i giovani*, Pirandello, em 1915, *Si gira...* (a edição definitiva viria somente em 1925 com o título *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*). A personagem central, que aparece no título do romance, é um homem que almeja compreender as pessoas em suas situações mais simples para, dessa forma, encontrar nos outros aquilo que carece nele mesmo: a certeza de que sabem o que estão fazendo. Nessa experiência, o protagonista repara como as mulheres se vestem e caminham; ouve conversas entre homens; questiona qual seria o aparato responsável pela vida e como intervém na realidade.

Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno. [...] Taluni anzi si smarriscono in una perplessità così inquieta, che se per poco io seguitassi a scrutarli, m'ingiurierebbero o m'aggredirebbero. [...] Mi basta questo: sapere, signori, che non è chiaro né certo neanche a voi neppur quel poco che vi viene a mano a mano determinato dalle consuetissime condizioni in cui vivete. C'è un oltre in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena appena quest'oltre baleni negli occhi d'un ozioso come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate.¹⁹ (PIRANDELLO, 2011, p. 37)

Nesse romance, Pirandello apresenta o que será levado ao extremo em *Uno, nessuno e centomila*: um narrador-personagem que apresenta teorias e dialoga diretamente com o leitor. Os observadores, nesses dois romances, não significam narrador ou leitor. Ambos são peças que movem a estrutura da narrativa e, principalmente, concretizam o plano das ideias.

De acordo com Leone de Castris (1989), Serafino Gubbio representa a investigação da decomposição científica das formas que se inclinam a cimentar

¹⁹ Observo as pessoas nas suas ocupações mais comuns, para saber se sou capaz de descobrir nos outros o que falta em mim por mais que eu faça: a certeza de que eles entendem o que eles fazem. [...] Alguns se perdem em uma perplexidade tão inquieta, que se eu persistisse a investigá-los, iriam me ofender ou me agredir. [...] A mim, isto é suficiente: saber, senhores, que não está claro para vocês o pouco que lhes é gradualmente determinado pelas habituais condições em que vivem. Existe um outro em tudo. Vocês não querem ou não sabem vê-lo. Mas assim que este "outro" relampeia aos olhos de um ocioso como eu, que os observa, eis que vocês se perdem, ou chateiam-se ou irritam-se.

os sujeitos nos aspectos sociais. Esse método de análise é peculiar à máquina que o protagonista manuseia em seu trabalho como operador de cinema e à própria função que desempenha nesse cargo.

Polemico e tutto negativo – appunto coinvolto in una sorta di negazione indeterminata, di “neutrale” valutazione scientifica, dagli effetti disastrosi sulla condizione dell’uomo – è infatti l’iniziale significato del mito della “macchina”: la vibrante denuncia del pauroso vuoto morale in cui rischia di precipitare la civiltà moderna, che nella mostruosa superfetazione del suo “leviatano”, nella disumana e vorace massificazione della civiltà industriale, riduce a margini inconsistenti i valori umani della sua storia.²⁰ (DE CASTRIS, 1989, p.167)

Serafino, como se sabe, trabalha como operador cinematográfico. Seu papel é girar a manivela que move o rolo para que o filme, assim, seja projetado na sala de cinema. Ou seja, a própria função do personagem indica certa impassibilidade em face de uma ação. Do mesmo modo que na manivela, ele manipula sua mão para anotar informações em caderno. Como um cientista em trabalho de campo, ele procura observar para, em seguida, analisar o que aprendeu. Por meio dessa pesquisa, desenvolve e procura comprovar uma espécie de teoria sobre as relações humanas. Relações estas que não são permeadas somente pela incomunicabilidade com o outro, mas consigo mesmo. O sujeito tem apenas um aparente conhecimento próprio. Passa a impressão de saber quem é ou, no caso, o que faz, sendo que, de fato, não sabe.

Dell’importanza di questo romanzo si era già accorto Walter Benjamin in un fondamentale saggio del 1936: L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Decisivi, per Benjamin, sono tre elementi indotti dalla particolare ambientazione cinematografica del racconto: 1 – la dissacrazione a cui viene sottoposta la performance dell’interprete teatrale, ora costretto a recitare attraverso la mediazione di un’apparecchiatura da ripresa; 2 – la fine di una recitazione unitaria, sostituita da una serie di singole pose o spezzoni filmici poi rimontati continuamente; 3 – il culto divistico degli attori, promosso fuori dagli studi, sul mercato

²⁰ *Polêmico e totalmente negativo* – precisamente envolvido em uma espécie de negação indeterminada, de avaliação científica “neutra”, de efeitos desastrosos para as condições do homem – é, de fato, o significado inicial do mito da “máquina”: a vibrante denuncia do assustador vazio moral no qual se corre o risco que se precipite a civilização moderna, que na monstruosa superfetação de seu “leviatã”, na desumana e voraz massificação da civilização industrial, reduz a margens inconsistentes os valores humanos de sua história.

culturale, dalla nuova civiltà tecnica che si esprime nell'industria cinematografica.²¹ (PISCHEDDA, 1997, p.146)

Na verdade, Benjamin destaca que não é relevante se Pirandello representou esses aspectos de maneira involuntária, ou ainda, que tenha criado uma metáfora para sintetizar a morte da arte. O mérito consiste em colocar em pauta a problematização da reprodução técnica da arte na época (transporta para o plano da vida, também reproduzida dessa maneira automática). É por meio desse ponto de vista que a narrativa de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* desponta como testemunha da vida que cinge o personagem. Encontramos esse modo de olhar na primeira linha do texto: “studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni”²².

No entanto, essa indiferença passiva de Serafino, ao longo da narrativa, é substituída por um estado perturbado da participação sentimental. Nos sete cadernos escritos por ele, averigua-se o revezamento entre o tempo da escritura e o tempo da narrativa; entre o psicologismo e a dramatização da memória. Desta maneira, prevalece um universo fragmentado no qual nem mesmo os sujeitos são portadores de um sentido de unidade.

É justamente essa quebra de unidade que é levada ao extremo no último romance de Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, publicado em 1926. O papel do narrador, suas atitudes e sua teoria aparecem no subtítulo da obra: *Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria in otto libri*.

O escritor trabalhou nesse texto por mais de quinze anos (provavelmente o tenha iniciado em 1910). Isso demonstra o processo criativo de um trabalho que atravessou o período no qual Pirandello lançou grande parte de seus textos.

Gli “stranieri” pirandelliani, a partire dall'Esclusa, non sembrano invece aver più radici terrestri, di luogo, di sangue o d'altro

²¹ A importância desse romance já fora percebida por Walter Benjamin, em um fundamental ensaio de 1936: “a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Decisivos, para Benjamin, são três elementos induzidos pela particular locação cinematográfica do conto: 1 – a profanação à qual é submetida a performance do intérprete teatral, agora obrigado a representar por meio da mediação de equipamentos de filmagem; 2 – o fim de uma representação unitária, substituída por uma série de poses individuais ou trechos fílmicos depois remontadas em continuidade; 3 – o culto estrelar do ator, promovido fora dos estúdios, no mercado cultural da nova civilização técnica que se expressa na indústria cinematográfica.

²² “estudo as pessoas em suas ocupações mais ordinárias”.

malato retaggio: sono alieni e, prima o poi, alienati da un sentimento oscuro di inadattabilità originaria del proprio essere all'ordine in cui sono coinvolti, alla legge tribale che li assedia; e la loro storia, almeno fino alla tragico-giullaresca fuga dal mondo di Vitangelo Moscarda, in *Uno, nessuno e centomila*, è quella di laboriosi adattamenti falliti, di compromessi inutilmente cercati, di equilibri continuamente minacciati, tra rassegnazione e follia da esilio.²³ (MAZZACURATI, 1998, p.90)

O narrador desse último romance concebe um ponto de vista que procura comprovar a ideia de que toda pessoa é destituída da aparente unidade que acredita ter em relação a sua imagem. O romance começa pela história de um homem e sua crise de identidade, originária de um comentário de sua mulher sobre sua aparência. Tal observação sobre seu nariz que, segundo ela, “cai para um lado”, desemboca numa série de reflexões sobre a tensão entre *ser* e *parecer*, ou seja, entre aquele que acreditamos piamente ser para nós mesmos e o que de fato os outros enxergam e pensam sobre nós.

Le riflessioni di Moscarda investono il teatro ed i romanzi di Pirandello e possono essere considerate alla stregua di principi che reggono la strutturazione tematica e formale della sua opera. Infatti ogni dramma e ogni romanzo si basa su differenti tematizzazioni dell'essere e dell'apparire, ma tutti sono sottesi dal principio dinamico intersoggettivo che definiremo incompatibilità delle alterità, alla cui origine, come si è visto, sta il conflitto tra le coscienze di sé.²⁴ (KRYNSKI, 1988, p.49)

Quando nomeia seu romance como *Uno, nessuno e centomila*, ganha destaque a prismaticidade da identidade humana, sua fragmentação, a concepção das diversas *personae* que podemos ser ou que aparentamos ser

²³ Os “estrangeiros” pirandellianos, a partir de L'esclusa, não parecem mais ter raízes terrenas, de lugar, de sangue ou de qualquer outra herança doentia: são alheios e, mais cedo ou mais tarde, alienados por um sentimento sombrio de desajustamento originário do próprio pertencer à ordem em que estão envolvidos, às leis tribais que os atormenta; e sua história, pelo menos até a fuga trágico-histriônica do mundo de Vitangelo Moscarda, em *Uno, nessuno e centomila*, é aquela de trabalhosos ajustes falidos, de compromissos inutilmente procurados, de equilíbrios continuamente ameaçados, entre a resignação e a loucura do exílio.

²⁴ As reflexões de Moscarda investem o teatro e os romances de Pirandello e podem ser consideradas as leis de princípios que regem a estruturação temática e formal de sua obra. De fato, cada drama e cada romance se baseiam em diferentes tematizações do ser e do aparecer, mas todos são subjacentes ao princípio dinâmico intersubjetivo que definiremos incompatibilidade das alteridades, na qual a origem, como se viu, está o conflito entre as consciências de si. (tradução nossa)

para os outros. O sujeito é como um caleidoscópio que se move de acordo com o movimento externo.

A partir desse embate aparece o narrador-personagem que busca reivindicar a unidade que descobrira não existir. Para isso, é preciso anular tudo aquilo que fora outrora. Por meio dessa anulação, Moscarda reluta frente àquilo que emerge da relação com o outro. Tais concepções sobre esse ser brotam das forças sociais, institucionais e históricas nas quais o sujeito não é capaz de exercer nenhuma influência.

Tal exasperação de um paradoxal estado de espírito (racionalmente irracional) comparece também no romance-ensaio *Uno, nessuno e centomila*, redigido entre 1913 e 1925. O herói, ao reconhecer-se fragmentado nas cem mil imagens que os outros forjavam arbitrariamente de seu próprio eu, e incapaz de ver-se uno, resolve, a força de praticar atos gratuitos e socialmente absurdos, destruir todas as falsas “personalidades” que a sociedade construíra para fixá-lo em uma forma estável. Resultado: abolidas as imagens criadas pelo próximo (o eu social), também ele anula-se, já que mais nenhuma consciência o reflete. Nem cem mil, nem um: ninguém. (BOSI, 2003, p.305)

Em *Uno, nessuno e centomila* Vitangelo Moscarda, como narrador e personagem, coloca em cena a relatividade das relações sociais – o sujeito não é obrigatoriamente aquilo que acredita ser ou aquilo que é para os outros. O que antes só era concreto ao assumir a identidade de outra pessoa, como acontece em *Il fu Mattia Pascal*, é almejado aqui por esse sujeito sem que a morte do corpo o simbolize. O que morre é o sujeito como se conhecia até então. Surge um novo Vitangelo, que ainda não é capaz de se significar em qualquer imagem. Temos uma busca pelo sentido de unidade ineficiente frente à pluralidade e à simultaneidade de imagens formuladas por? sua personalidade.

Esse romance não se resume apenas na narração de uma história. O que prevalece é a teoria e a prática de Moscarda. Existe, segundo sua ideia, uma pessoa diferente para cada interlocutor. Cada pessoa vê o sujeito de maneira diferente. Por outro lado, em meio a diversas leituras estabelecidas de acordo com quem interage, ele não se concebe em nenhuma. O narrador-personagem almeja comprovar a autenticidade de seu ponto de vista.

Na dissertação de mestrado procuramos analisar o romance como uma espécie de manifesto na qual o narrador buscava, de maneira consciente,

amparar a problematização de sua teoria. Para tanto, o autor precisou construir uma narração diretamente próxima do leitor, sendo habitual, no decorrer do texto, o narrador se voltar diretamente ao leitor. O mesmo fenômeno pode ser notado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e em *Il fu Mattia Pascal*, romances nos quais, como veremos, os narradores não almejam simplesmente contar casos que aconteceram, mas obter a confiança do leitor, que acreditará nos fatos assim como são narrados. É dessa tentativa que o humor floresce, pois nem o mais inocente dos leitores seria capaz de embarcar nesses pontos de vista. Em *Uno, nessuno e centomila* esse modo é levado ao plano do absurdo.

Siate sinceri: a voi non è mai passato per il capo di volervi veder vivere. Attendete a vivere per voi, e fate bene, senza darvi pensiero di ciò che intanto possiate essere per gli altri; non già perché dell'altrui giudizio non v'importi nulla, ché anzi ve ne importa moltissimo; ma perché siete nella beata illusione che gli altri, da fuori, vi debbano rappresentare in sé come voi a voi stessi vi rappresentate.²⁵ (PIRANDELLO, 1926, p.31)

Esse trecho exemplifica como ocorre esse processo na narrativa: voltando-se diretamente ao leitor, o narrador-personagem pede a sinceridade do leitor (algo bem subjetivo e particular) e expõe parte de seu ponto de vista. Trata-se de uma das vertentes do humorismo: as reflexões do narrador-personagem não estão subentendidas; pelo contrário, são reveladas. E o que aparecem são as incoerências que ditam a desarmonia entre a vida acatada como real e os ideais do sujeito; entre aquilo que esse sujeito deseja e sua exata condição. Dessa maneira, inserida na linha humorística, nasce aquela reflexão que busca analisar e transtornar tudo aquilo em que o personagem até então, se amparava. É a desintegração da estrutura do eu e, concomitantemente, do próprio ponto de vista.

²⁵ Sejam sinceros: nunca lhes passou pela cabeça querer ver-se vivendo. Cuidem de viver para si – e fazem muito bem –, sem se preocupar com o que poderiam ser para os outros; não porque não lhes interesse a opinião alheia, que lhes interessa enormemente, mas porque vocês vivem na feliz ilusão de que os outros, de fora, os percebem da mesma forma como vocês se percebem. (2001: 46)

3.3. O homem e a escrita

Entre o final do século XIX e início do XX, dentre tantas estéticas literárias, na Itália, destaca-se o *Verismo*, com seu ponto de vista calcado na objetividade e na impessoalidade. As personagens são arquitetadas e inseridas dentro de um sentido de coletividade. A realidade se trata, de fato, de uma batalha circundada pela estrutura social hierarquizada e estática. Pirandello começa sua produção em meio a esse contexto e influenciado por ele. No entanto, em sua literatura, esse sentido de coletividade é rompido por sujeitos que lutam contra todas as formas fixas e as máscaras que foram sobrepostas em concepções a seus respeitos. As narrativas pirandellianas partem do ponto em que esses sujeitos pretendem romper com a tendência à inserção nas normas. Nesse cenário, surge a história do homem que vê a oportunidade de se aproveitar da morte de um desconhecido para assumir uma nova identidade e deixar para trás sua própria vida: Mattia Pascal. É esse o texto que marca a obra do autor. O romance foi um divisor de águas: além de colocar em prática a poética humorística, concebida em seu ensaio *L'umorismo*, consagra-o como potente nome da literatura italiana daquela época.

Para Gramsci, a relevância da obra de Pirandello abrange as esferas intelectual e moral, com o predomínio de elementos de uma modernidade que afligia o homem: o universo em constante transformação, o fortalecimento do capital como norteador das relações humanas, as responsabilidades sociais e o enfraquecimento de instituições como a Família, a Igreja e o Estado.

A transposição dessa realidade para a literatura tornou-se viável a partir de “caracteres excepcionais, sob veste romântica, de luta paradoxal contra o senso-comum e o bom senso” (1968, 52). Pirandello insere essas personagens em ambientes familiares – pessoas comuns vivem situações comuns. No entanto, essa banalidade é minada pelas peças que a vida prega e, principalmente, pelas reflexões oriundas dessas vivências. Dessa forma, o bom senso citado por Gramsci é desconfigurado por ações que acabam anulando as forças institucionais. Interesses, egoísmos, ambições derrubam as paredes que sustentam a arquitetura de uma vida moldada de acordo com valores éticos, morais e sociais.

Procurando analisar a obra do autor dentro da produção italiana, Gramsci pretende estabelecer a posição de Pirandello no cânone literário tendo como fundamento o momento de transição que ele fundou. De fato, veremos no capítulo seguinte que não é suficiente inserir a obra de Pirandello entre um dos dois períodos: Verismo ou Decadentismo. O autor siciliano é singular e elabora textos que não se encaixam em estéticas literárias predeterminadas. Tanto é assim que o escritor siciliano formula sua própria teoria sobre a construção literária: o *humorismo*. É justamente essa dificuldade de inseri-lo numa perspectiva nas primeiras décadas do século XX a responsável por gerar certo conflito entre crítica e obra. Benedetto Croce, por exemplo, não aceitou a teoria de Pirandello sobre o humorismo. Em linhas gerais, esse conflito era pautado pela discussão acerca da autonomia e heteronímia da arte.

Em minha dissertação de mestrado procurei demonstrar como a crítica de Croce e a leitura de Tilgher fixaram a obra de Pirandello em um molde dentro do qual, durante muitos anos (e ainda hoje), foi julgada a concepção de sua obra. Por isso, consideramos importante retomarmos esses pontos e analisá-los a partir da construção dos narradores.

No campo crítico, Croce, um dos intelectuais mais influentes do período, conflitava com os conceitos de Pirandello sobre as relações postuladas entre a Arte e outras ciências. Já no campo da análise literária, Tilgher (1928) destacava na obra de Pirandello dois conceitos fundamentais: *Vita* e *Forma*. A crítica de Croce somada à análise de Adriano Tilgher a respeito dos textos teatrais de Pirandello nortearam os diversos estudos sobre a obra do autor. A dicotomia *ser* e *parecer*, por exemplo, começa com a formulação de Tilgher e até hoje é ponto de partida de várias análises.

Para Tilgher, na obra do autor siciliano destaca-se no homem a habilidade de *viver* e *se ver vivendo*, que Pirandello desenvolve no ensaio sobre o humorismo. O homem é o único ser da natureza capaz disso: a consciência não o restringe apenas a seguir um fluxo comum. A reflexão abre a possibilidade para o homem pensar sobre o que é vivido, questionar e indagar-se sobre os caminhos possíveis.

L'attenzione dello scrittore si concentra tutta sull'uomo solo che, a forza di sentirsi isolato, non più vive, ma "si vede vivere":

espressione ricorrente in numerose novelle e commedie e tragedie. Questo vedersi vivere, questo autocontemplarsi, trascina con sé la disgregazione di care e solide certezze: il fermo concetto di verità vien sostituito dai punti di vista individuali, necessariamente mobili, relativi. L'espressione del "così è (se vi pare)" non è soltanto il titolo brillante di una brillantissima commedia, ma il primo grado di um "leitmotiv" pirandelliano che si svolgerà coerentemente sino alla frantumazione dell'io stesso, diviso tra la forma impostagli dagli altri e la sua intima e disperata soggettività.²⁶ (BOSI, 1964, p. 20-21)

De acordo com Alfredo Bosi (1964), a alma em Pirandello, diferente daquela que tínhamos no verismo (radicada no grupo social, nas relações com a família e o trabalho), é "ontologicamente chiuse, solitarie, incomunicabili"²⁷ (p.22). Dessa forma, não é exposto um processo regional, mas uma solidão que é ela própria uma condição humana. Assim sendo, podemos reconhecê-la em qualquer ambiente, em um certo momento da crise. Esse é o principal diferencial da obra de Pirandello em relação ao contexto literário italiano – "la narrativa pirandelliana accompagna e potenzia il disgregarsi dei concetti tradizionali, fino allo scioglimento finale: quello dell'unità della coscienza"²⁸ (1964, p.23).

É em *L'umorismo* que Pirandello afirma que a vida tem, no homem, duas vertentes: de *ser e saber que é*, de *viver e saber que está vivendo*. No autor, essa sensação é formada por elementos como a consciência, a reflexão e o pensamento.

I più degli uomini vivono sprofondati in quelle forme fisse e immobili, nemmeno lontanamente sospettando che sotto di esse un oceano tenebroso e furente si agiti e ribolla. Ma in alcuni quella medesima strana e misteriosa attività che, come il fulmine la nube, ha scisso in due la vita. Il pensiero si stacca dalle forme in cui si è rappreso il caldo flusso di questa e le percepisce per quello che realmente sono: costruzioni puramente provvisorie effimere contingenti labili fragili, sotto le quali ondeggia e

²⁶ A atenção do escritor se concentra inteiramente no homem, que, ao se sentir isolado, não mais vive, mas "se vê vivendo": expressão recorrente em inúmeras novelas e comédias e tragédias. Esse ver-se vivendo, essa auto contemplação, traz consigo a desintegração do cuidado e a certeza sólida: o conceito firme da verdade é substituído por pontos de vista individuais, necessariamente móveis e relativos. A expressão de "isto é (se parece)" não é apenas o título brilhante de uma comédia brilhante, mas o primeiro grau de pirataria de "leitmotiv" que ocorrerá de forma consistente até o esmagamento do self, dividido em forma imposta por outros e sua subjetividade íntima e desesperada.

²⁷ ontologicamente fechada, solitária, incomunicável

²⁸ A narrativa pirandelliana acompanha e fortalece a desintegração dos conceitos tradicionais, até a dissolução final: a da unidade da consciência.

rimugghia il fiotto della vita com'è in sé, fuori di ogni umana illusione e costruzione.²⁹ (TILGHER, 1928, p.17)

Consciência, reflexão e pensamento, acoplados ao sentimento da vida variável e alterada, defrontam-se com a ilusão de ter como existência definitiva aquilo que é conservado em uma aparente realidade externa. A partir do momento que esse sujeito se confronta com a relatividade daquilo que considerava real, nasce o primeiro motivo da insatisfação humana: a realidade não é aquilo que ele acreditava ser. Esse processo de assimilação da relatividade abrange a mutabilidade e o efêmero das coisas – tudo é passageiro e transitório. A apreensão total não passa de uma ilusão inalcançável. De modo automático, o homem se protege, predisposto a cercear a vida em limites estáveis e lacônicos.

Do dualismo entre o *que é* e o que *parece ser* desponta a “necessità per la Vita di calarsi in una Forma ed impossibilità di esaurirvisi: ecco il motivo fondamentale che sottostà a tutta l’opera di Pirandello e le conferisce una ferrea unità e organicità di visione”³⁰ (TILGHER, 1928, p.20). Tilgher significa *Vita* e *Forma*. *Vita* é o fluxo ininterrupto (que também pode se definir como o *ser* propriamente dito) e *Forma* (o aspecto ou, em outras palavras, a ilusão, o *parecer ser*) a disposição de concluir um modelo dentro dessa tendência de continuidade.

A consciência e a personalidade resultam de um procedimento que procura conciliar esses dois elementos. Em tal dualismo, quando a *Forma* procura se emancipar da *Vita*, é abrolhado um sentimento de contraste, aquele mesmo que Pirandello chama de humorismo, o *sentimento do contrário*, com seu acordo entre riso e choro. Tilgher (1928) assevera que o humorismo é uma circunstância de espírito fundamentalmente cerebral – concebido como uma

²⁹ *A maioria dos homens vive refestelada naquelas formas fixas e imóveis, sem sequer suspeitar que debaixo delas existe um oceano tenebroso e furioso, fervendo e se agitando. Mas, em alguns homens, aquela mesma estranha e misteriosa atividade, assim como o raio cinde a nuvem, cinde a vida. O pensamento se destaca das formas em que se concentrou o fluxo quente da vida, e as percebe pelo que realmente são: construções puramente provisórias, efêmeras, contingentes, lábeis, frágeis, debaixo das quais ondeia e ecoa o fio da vida assim como é em si, fora de toda ilusão ou construção humana.*

³⁰ “necessidade da Vida de mergulhar em uma Forma e a impossibilidade de nela se esgotar: eis o motivo fundamental que está por trás de toda obra de Pirandello e lhe confere uma férrea unidade e organicidade de visão”

condição na qual o pensamento unido à consciência manifesta o fluxo desconexo e contraditório – este é o código primordial da arte pirandelliana.

Não se pode dizer que o ensaio pirandelliano tenha partido de uma pura e desapaixonada ambição de teorizar um dos mais fluidos fenômenos da arte: há muito de intenção polêmica em suas linhas. Procurando definir o humorismo da maneira mais lata possível, visou também a refutar todos os que se comprazem em limitá-lo a certos povos ou períodos históricos. Aos que o consideram apanágio das letras anglo-germânicas, citando a todo instante Swift, Sterne, Thackeray ou Heine, responde com os respeitáveis nomes de Maquiavel, Rabelais, Cervantes, Manzoni e Dostoiévski; contra os que, na esteira de Schiller, cavam um abismo entre o espírito greco-romano e o moderno (este sentimental, aquele natural; este complexo e espiritual, único capaz de humor, aquele apenas dotado de riso hilariante e bufão), Pirandello lembra Luciano de Samósata e o progressivo refinamento nas manifestações do cômico entre os romanos, desde o grotesco, não raro vulgar, de Plauto à sátira urbana de Juvenal. (BOSI, 2003, p.312)

L'umorismo é o ensaio que orienta e sistematiza a poética da obra de Pirandello. Publicado primeiramente em 1908, teve outra versão, com mais capítulos, em 1920. Durante esses onze anos, além da prática nas narrativas escritas pelo autor siciliano, houve uma polêmica com Croce. Para ele, a arte deve ser construída com autonomia. Trata-se de um processo contínuo, em uma constante transformação, sendo inviável repetições ou cópias de modelos.

O filósofo italiano dedicara páginas e páginas contra a teoria dos gêneros literários. A arte, sinônimo de poesia, para ele, era produto da intuição e da expressão a um só tempo, momento fundamental da objetivação do espírito; poesia pura, não permitia seccionamentos no seu interior. Por isso, a poesia era diferente da não-poesia, esta de caráter lógico-discursiva. Mais ainda: a não-poesia era a literatura e, conseqüentemente, o romance, a novela e o conto, oriundos da prosa, na melhor das hipóteses, seriam funções literárias híbridas. (MUIR, 1975, IX-X)

Croce pertencia a uma linha de pensamento fundada na construção do Estado oligárquico moderado, produto da conclusão do Risorgimento. Seus textos continham ideais que relutavam os modelos positivistas na concepção da História e os métodos consagrados transpostos às categorizações estéticas. Croce, em sua análise, almeja se desvincular da sistematização convencional, que amortiza e diminui de modo geral as tendências estéticas. No âmbito

artístico, sua percepção busca envolver os sentidos da poesia e da arte pela importância de um caráter autêntico, portador de autonomia dos modelos e conjuntos. Para situar essas categorias, distinguem-se dois pontos: o conhecimento intuitivo (conhecimento dos planos da fantasia e do individual) e o conhecimento lógico (produto do intelecto, de caráter universal). Apesar de distinguir a intuição da percepção do real, esses dois elementos não podem ser totalmente desvinculados. Isso porque a forma teórica, relacionada à lógica, está sujeita ao intelecto e à estética para, assim, abranger a compreensão e transformá-la em criação.

Bosi (2003) destaca a relutância de Croce em arquitetar ações expressivas individuais de acordo com diagramas sociológicos ou, de alguma outra maneira, contextuais. Ainda dentro desse paradigma de negações, Bosi aponta a tendência de desatender as produções individuais reguladas por pontos de vista formais (caso dos gêneros) ou de caráter histórico-cultural (classificações como poemas renascentistas, poemas barrocos, poemas românticos etc.), pressupondo-se que o condicionamento estético do individual ao genérico tende à transgressão da singularidade do ato intuitivo. A sequência é a redução do poema a um título instituído por um esquema preestabelecido. Dessa maneira, Croce não se submete a valorizar, em sua abordagem, a constituição poética de um Eu que “reflete e sofre, discute e grita. *Logos* e *pathos* são seus extremos” (2003, p.304). A personagem pirandelliana convive precisamente nessas extremidades.

O hegeliano Croce não podia apreciar aqueles estranhos dramas em que a uma engenhosa cadeia de sutis raciocínios se segue uma explosão de paixão e dor. Para seu rígido critério, a arte precisa viver justamente equidistante do momento lógico e do desafogo emocional, nem além nem aquém da síntese poética. (BOSI, 2003, p.304)

Ao analisar o texto de Pirandello, Croce contraria a leitura orientada por elementos externos à construção da própria poesia³¹. De tal modo, são destoantes da construção da escrita compreensões procedentes do historicismo, culturalismo ou psicologismo e por classes que espaçam e distribuem de acordo

³¹ O emprego do vocábulo “poesia” faz referência a todas as possibilidades de criação literária, seja em verso ou prosa.

com um juízo preconizado. No âmbito teórico, Croce comprova certa incoerência em acolher diretrizes que envolvem consentimentos ideológicos e históricos diferentes daqueles que integram suas categorias de Estética e Lógica. Para o filósofo italiano, a consciência é distinta da prática de tal maneira que seja “pura contemplação” (arte) ou “pura reflexão” (lógica). Portanto, a concepção de Croce negava a qualidade lírica da percepção pirandelliana, que previa um posicionamento crítico-reflexivo da arte.

Concomitantemente, o filósofo italiano buscava evidenciar que essa teoria não apresentava sustentabilidade teórica e se norteava pela ponderação ilegítima de uma proposição que era, tacitamente, contra a filosofia e/ou qualquer ideal. Segundo essa linha de pensamento, a poesia emerge de uma região categorial distinta daquela que gera o pensamento direcionado a possibilidades de programas e categorizações que infringissem o sistema de competências diversas. Por conseguinte, o amparo ético e cultural da posição de Croce confrontava-se com a experiência artística organicamente advinda da visão trágica do mundo e da civilização, interesse crítico-objetivo do axioma pirandelliano.

No ensaio *Arte e scienza*, Pirandello contesta o pensamento crociano, revelado na *Estetica*. O autor adverte que o ponto de vista de Croce afasta arte de ciência, mas, não faz o mesmo na relação ciência-arte, sendo que a primeira implica a segunda (fator verificado ao categorizar dois contornos da atividade do Espírito: um, intuitivo ou intelectual, e outro prático). Com o meio teórico o homem assimila as coisas e se aproveita do universo; com a prática torna-se hábil para criar e modificar. O que Pirandello contesta é justamente o fato de Croce elaborar essa distinção e equiparar a arte ao âmbito da prática. Com essa separação, a arte não é envolvida pela categoria proposta à apreensão e assimilação do mundo. O autor siciliano extrapola, assegurando que Croce pondera a arte como atividade teórica (artifício lógico) e como complementar do primeiro momento da intuição. “L’arte, egli dice [Croce] esplicitamente, è conoscenza, è forma: non appartiene al sentimento o alla materia psichica”³² (PIRANDELLO, 1960, p.167).

³² A arte, ele [Croce] diz, explicitamente, é conhecimento, é forma: não pertence ao sentimento ou à matéria psíquica.

Na visão crociana, de acordo com Pirandello, a arte é cultivada somente como consciência intuitiva, em um mecanismo rigoroso e fixo. A partir dessa verificação, Pirandello busca comprovar que o evento estético não pode incidir no maquinismo de aproximações entre intuição e expressão para mover a Estética.

Perché il fatto estetico avvenga, bisogna che si abbia non la espressione, la forma astratta, meccanica, oggettiva della intuizione, ma la soggettivazione di essa; perché il fatto estetico avvenga, bisogna, in altri termini, che l'intuizione non sia l'impressione formata astrattamente, meccanicamente, oggettivamente, ma la forma concreta, libera e soggettiva d'una impressione.³³ (PIRANDELLO, 1960, p.175)

Para Pirandello, a aproximação elencada por Croce entre arte e ciência não é considerável porque a arte não é somente uma prontidão do Espírito, mas, “tutto lo spirito”³⁴. Essa amplitude, assim como ocorre na ciência, não se explana em duas modalidades distintas. É exatamente nesse ponto que prepondera o conflito investigado também, em seguida, no ensaio sobre o humorismo. O eixo de sustentação desse ensaio é configurar o papel do humorismo na literatura mundial e destacar os predicados específicos de tal estética.

Più che uno sforzo di definizione estetica, L'Umorismo rivela l'esigenza di motivare la necessità dell'arte pirandelliana nella sua genesi e nella storia del suo tempo, di chiarire cioè le ragioni di un atteggiamento culturale e la nascita di un sentimento della vita che spontaneamente si crea le sue forme e le sue strutture rappresentative.³⁵ (DE CASTRIS, 1975, p.19)

Para apoiar seu conceito de *sentimento do contrário*, Pirandello elabora uma obra cuja primeira parte é focada na significação do termo, nos motes, nas

³³ *Para que o fato estético aconteça, é preciso que se tenha não a expressão, a forma abstrata, mecânica, objetiva da intuição, mas, a subjetivização desta; para que o fato estético aconteça é preciso, em outros termos, que a intuição não seja a impressão formada abstrata, mecânica e objetivamente, mas, a forma concreta, livre e subjetiva de uma impressão.*

³⁴ Todo o espírito

³⁵ *Mais que um esforço de definição estética, O Humorismo revela a exigência de motivar a necessidade da arte pirandelliana em sua gênese e na história de seu tempo, de esclarecer as razões de uma postura cultural e o nascimento de um sentimento da vida que cria espontaneamente suas formas e estruturas representativas.*

distinções e na apresentação do humorismo na literatura mundial e italiana. Na segunda parte, o autor se concentra no cerne, nos atributos e na matéria que compõem o humorismo.

(...) nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento surge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo il sentimento del contrario.³⁶ (PIRANDELLO, 1992, p.126)

A vertente humorística acentuada por Pirandello, por meio da investigação de seus conceitos, demonstra uma arte (literária e cênica) na qual a reflexão procura desvendar o estado de ânimo. Aparece nas personagens de Pirandello o embate entre aquilo que é concebido como ideal (reflexo de pensamentos ligados à História) e o que de fato é. De Castris (1975) situa a frágil simbiose entre História e poesia ao ponderar as definições que Pirandello singulariza em seu ensaio *L'Umorismo* a partir de uma conexão entre a formação de seu tempo e o aparecimento de um anseio de degeneração da realidade ilusória. A arte pirandelliana indica essa ocorrência por meio da deformação e do desvendamento das configurações e de suas armações lógicas, morais e sociais.

Mas o objetivo de Pirandello, em seu hoje esquecido ensaio sobre o humorismo, é ir além da comicidade, e colher, por trás do mero ridículo, a secreta amargura, a mascarada frustração. Nesse refletir e exprimir o contraste entre o que parece e o que deve ser, reside a capacidade específica do humorista. Ele não se contenta com as fugazes impressões que provocam o riso: sua natural disposição de ânimo, seu “humor” predominante, para dizê-lo à antiga, levam-no a descobrir os motivos contraditórios de cada situação humana. Daí o conceito de Pirandello: o humor é o sentimento do contrário. (BOSI, 2003, p.312)

³⁶ (...) na concepção de toda obra humorística a reflexão não se esconde, não remanesce invisível: isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho em que o sentimento vai remirar-se, mas que se coloca diante dele como um juiz, analisa-o desapaixonadamente e decompõe sua imagem: está é uma análise, porém, uma decomposição, da qual surge ou emana um outro sentimento: aquele que poderia se chamar, e eu de fato assim o chamo, o sentimento do contrário. (1999, 147)

Em síntese, o humorista demanda conduzir a atenção para o ensejo trágico do homem, que constata e se amedronta com a incomunicabilidade e incapacidade de se incorporar no esboço de tais modelos. Para De Castris, o valor legítimo do esquema pirandelliano decorre da oposição entre “arte-specchio-per-la vita”³⁷ e “arte-specchio-della vita”³⁸, desenhando, desta maneira, dois indicadores, a partir das preposições (e ideias) *para* e *de*: enquanto o primeiro deduz a necessidade de Outro, o segundo é produto dos vínculos com esse Outro.

Em decorrência da imprescindibilidade de ação na realidade, que é variada e controversa, a determinação do sujeito incita a consciência histórica – representada pelo “sentimento do contrário”. À vista disso, a contextura do Humorismo é a demonstração de um presságio da crise histórica, potencializada nesse momento, que resulta no registro de um estado humano. Tal conjuntura é efeito da bagagem pesada da vida, que já não está apta a equilibrar uma conduta e/ou um sentimento ingênuo.

Deveras, o esquema pirandelliano leva à meditação voltada às disparidades primordiais entre fantasia e fatos, riso e choro, corpo e sombra, realidade e irreabilidade. É precisamente esse traço que une a reflexão do humorismo à consciência histórica: não estamos nos referindo apenas à experiência individual, proveniente da angústia psicológica e particular a cada um, mas, da possibilidade de constatar o desgaste dos ideais e a decorrente crise da História e da sociedade. A contar do drama da incomunicabilidade e da degeneração da realidade, desponta essa sinistra percepção da consciência em conflito com a História: “l’umorista diventa, allora, consapevolmente, il lucido e sofferente mediatore di una sofferenza comune, la coscienza, storicamente condizionata, della irresolubile condizione dell’uomo”³⁹ (DE CASTRIS; 1975, p.22).

³⁷ “arte-espelho-para vida”

³⁸ “arte-espelho-da vida”

³⁹ “O humorista se torna, então, conscientemente, o lúcido e sofrido mediador de um sofrimento comum, a consciência, historicamente condicionada, da irresolúvel condição do homem.”

O humorismo de Pirandello é o percurso intelectual proveniente dessa meditação centrada no desgaste dos ideais e da decepção histórica. Com essa resposta surge o exame ideológico da natureza trágica pirandelliana, instituída no desinteresse desordenado do fato objetivo, na dissolução do Eu, no momento existencial de um sujeito já execrado ao infundável fracasso e no incongruente movimento que investiga extrapolar a Forma conferida.

Imerso nessa situação, o pensamento humorístico não sufoca a reflexão/meditação, pelo contrário, expõe-na:

Caratteristiche più comuni, e però più generalmente osservate, sono la «contraddizione» fondamentale, a cui si suol dare per causa principale il disaccordo che il sentimento e la meditazione scoprono o fra la vita reale e l'ideale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie, e per principale effetto quella tal perplessità tra il pianto e il riso; poi lo scetticismo, di cui si colora ogni osservazione, ogni pittura umoristica, e in fine il suo procedere minuziosamente e anche maliziosamente analitico.⁴⁰ (PIRANDELLO; 1992, p.121)

Para elucidar sua percepção de humorismo, Pirandello o contrapõe ao cômico. O autor se apropria da imagem de uma velha senhora, com os cabelos retintos e untados com óleo, maquiada de maneira exagerada. Tem-se a figura de uma mulher madura querendo exhibir uma jovialidade caricata e ultrapassada. A visão dessa senhora, em um primeiro momento, nos faria rir (ou, nos predisporia ao riso), precisamente por ser o contrário daquilo que deveria ser. Esse é o cômico. No entanto:

(...) se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la

⁴⁰ Característica mais comum, e no entanto mais geralmente observada, são as “contradições” fundamentais às quais se costuma dar por causa principal o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem entre a vida real e o ideal humano ou entre as nossas aspirações e as nossas debilidades e misérias, e por principal efeito aquela tal perplexidade entre o pranto e o riso; depois o ceticismo de que se colore toda observação, toda pintura humorística e, por fim, seu proceder minuciosamente e também maliciosamente analítico. (1999, 143)

differenza tra il comico e l'umoristico.⁴¹ (PIRANDELLO, 1992, p.132)

Pode-se proferir que na percepção humorística a reflexão trabalha como uma espécie de espelho do estado de ânimo de um sujeito cujos pensamentos estão propensos a serem transformados e desembocarem no seu contrário. O humor arranca a fachada da hipocrisia e das práxis sociais e revela o sistema de ilusão no qual o sujeito conflita com aquilo que queria ser, e não quem é realmente.

A meditação valida a análise que reconhece o peso e a determinação do social, do Outro e dos outros. A intersubjetividade surge da visão – ser visto pelos outros não comporta a distinção em sua própria subjetividade. A confiança de ser alguém, ser um indivíduo singular, é contestada por aquilo que enxergam em mim ou aquilo que me representa (ou aparenta representar). Assim, viver significa não poder distinguir a própria vida de acordo com valores atribuídos pela sociedade.

A investigação que Pirandello conduz adentra na circularidade dialógica de oposições que desvendam a complexidade da relação entre o Eu e o Outro. Em certo sentido, abre-se um jogo de espelhos que pode ser delineado como um caleidoscópio narrativo de reflexos de pontos de vista e das visões a partir de posições conflitantes.

(...) tra la realtà del nostro io e l'immagine che di essa ci ritorna dagli altri come da uno specchio, c'è lo schermo del nostro corpo che la deforma. Ma se la nostra immagine riflessa in uno specchio ci dà, limitatamente a noi stessi, la tranquilla fiducia di riconoscerci sempre uguali, è l'impossibilità di cogliere nello specchio l'immagine che noi rappresentiamo per gli altri che spezza l'incontro e vanifica la prima funzione dello specchio, rendendola anzi drammatica.⁴² (DONATI, 1980, p.60)

⁴¹ (...) 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 os câs, 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 fez passar a esse sentimento do contrário. (1999, p.147)

⁴² (...) entre a realidade de nosso eu e a imagem que dela os outros nos dão, como fossem um espelho, há a defesa de nosso corpo, que a deforma. Mas, se nossa imagem refletida em um espelho nos dá, limitadamente a nós mesmos, a tranquila confiança de nos reconhecermos sempre iguais, é a impossibilidade de apreender no espelho a imagem que nós representamos

Os seres/homens podem até conhecer a realidade, mas esta é explanada de modos díspares, considerando-se que não há determinada explicação única e estabelecida. Pelo contrário, o mundo é cimentado em numerosas acepções. Nessa situação, o sujeito não se sobressai como independente e autônomo. O Eu não dialoga com o real e, de modo quase insensato e esquizofrênico, passa a ser um atento observador e comentarista do mundo em todas suas vertentes. Com isso, prevalece a incomunicabilidade entre o sujeito e o Outro – isso porque predominam máscaras colocadas em um jogo que determina a dialética de uma pseudo-troca.

O humorista entra nesse terreno que procura aniquilar a impostura de uma realidade relativa, movida pelas convenções sociais. Tal fantasia é relevada pelas máscaras que encobrem a estrutura da essência do indivíduo. Sendo assim, essa individuação não pode ter como diretriz a concepção de um sujeito portador de unidade e imutabilidade. De fato, o ser como paixão, razão, impulso, vontade, sanidade e afins não cabe em uma estrutura que possui, em sua própria natureza, matrizes que revelam uma vida sem ordem aparente.

O indivíduo imerso no sistema das convenções se mostra consciente da condição que a incomunicabilidade e o sentido desconexo da vida acarretam. A abstração das palavras, o deslocamento da unidade simbólica da individualidade, a consequente multiplicidade/fragmentação e o embate entre a natureza mutável da vida e o estilo fixo e imutável das formas são pontos que, unidos, censuram o sujeito pirandelliano. A partir desse norte, o indivíduo almeja atingir o mínimo de integração da própria individualidade para, deste modo, conferir um valor efetivo ao seu conhecimento de mundo. No entanto, fundamentalmente esse valor não é alcançado, afinal, os limites dessa consciência não significam nada além de ilusões criadas por uma individualidade. É precisamente dessa tentativa de fugir da individualização relativa que surge o riso embutido no “sentimento do contrário”. A preponderância da ilusão faz com que a concepção sobre si próprio seja formulada pelo *desejo de ser* e não pelo que é de fato.

para os outros o que quebra o encontro e vanifica a primeira função do espelho, tornando-a, aliás, dramática.

4. Vozes do Além: Brás Cubas e Mattia Pascal

4.1. Machado de Assis e Luigi Pirandello dentro (ou fora) das estéticas literárias

Wladimir Kryszinski, em sua obra *Il paradigma inquieto*, destaca que é comum comparar a produção de Pirandello com outros textos do século XX. Nesse conjunto, semelhanças, afinidades, tendências, influências e fortunas críticas são os parâmetros que norteiam tais análises. As associações do tipo “Pirandello e...” são as mais empregadas. Nesse cenário, é menos frequente o estudo daquilo que Kryszinski chama de estruturas dinâmicas, que determinam as diferentes perspectivas evolutivas da literatura e do teatro moderno.

Le associazioni del tipo “Pirandello e...” sono molto frequenti, meno frequente è lo studio delle strutture dinamiche che determinano le differenti prospettive evolutive della letteratura e del teatro moderni. Il contesto comparativo così delineato si affaccia su campi critici talora instabili, talora definiti, che vanno distinti secondo la pertinenza delle categorie critiche usate, nella misura in cui esse facilitano l'approccio all'opera pirandelliana nel gioco delle dinamiche intertestuali della modernità. (KRYSZINSKI, 1988, p.22)

O objetivo desse último capítulo é seguir a linha de leitura proposta por Kryszinski e comparar o romance de Pirandello com o de Machado utilizando uma ótica na qual os contextos históricos, por exemplo, apesar de diversos, são peças fundamentais para compreender os romances em análise. Transformações sociais, políticas, artísticas, literárias e ideológicas são evidenciadas em variados romances do final do século XIX e início do século XX de várias partes do mundo.

Machado de Assis e Pirandello, provavelmente, não tiveram contato um com a obra do outro. No entanto, manifestam proximidades em suas narrativas. Como justificativa para essas semelhanças entre os autores, podemos nos ancorar na hipótese básica de Anatol Rosenfeld de que existe em cada fase histórica certo *Zeitgeist*, “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1996, p.75). De acordo com linha de pensamento, esses diálogos entre as obras não são restritos à interdependência e mútua influência

entre os diversos campos, mas também a “certa unidade de espírito e sentimento da vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades” (ROSENFELD, 1996, p.75).

Machado de Assis e Pirandello se enquadram dentro desse perfil, por isso, a análise comparada entre os autores já foi abordada em outros estudos da Literatura Brasileira. Sérgio Mauro, em 1990, apresentou sua dissertação de mestrado na Universidade de São Paulo e, desde então, publicou diversos ensaios sobre as semelhanças entre os dois autores. Augusto Meyer (1944) fala do *humour* transcendental em *O Alienista*⁴³, de Machado de Assis. Para ele, encoberta por um caráter leve e caricato, a sátira mais feroz de Machado aproxima-se do humorismo de Pirandello. Nesse texto, o autor brasileiro expõe a loucura proveniente do embate entre ser e parecer ser: dentro daquela situação, quem eram os normais e quem eram os loucos? São esses conflitos que permitem a Augusto Meyer estabelecer uma analogia com o teatro do escritor italiano.

(...) o humorismo se confunde com a tragédia. O exemplo oportuno está na analogia com o teatro pirandelliano, cujo sentido profundo se revela no *Enrico IV*, com o mesmo ambiente de loucura vertiginosa. Às vezes, ele próprio, Machado, parece dizer-nos, como Henrique IV ao ostentar a sua demência, passeando de um lado para outro: “Sono guarito, Signori: perchè so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio, quieto! – Il guajo è per voi che la vivete agitamente senza saperla e senza vederla la vostra pazzia”. (MEYER, 1952, p.63-64)

Alfredo Bosi, em uma análise de *O espelho*⁴⁴ (1992), aponta semelhanças e divergências entre esse conto e *Il fu Mattia Pascal*. De acordo com o estudioso,

⁴³ Nessa novela, Machado conta a história do Dr. Simão Bacamarte, que após um período de sucesso no Brasil e na Europa retorna à sua cidade-natal, Itaguaí. Casa-se com a viúva D. Evarista, uma mulher que era, segundo ele, desprovida de beleza e simpatia, mas com aparência de quem poderia gerar filhos. Dedicado aos estudos da psiquiatria, constrói na cidade um manicômio, Casa Verde, para abrigar os doentes mentais da região. Cada vez mais obcecado pelo trabalho, Dr. Bacamarte passa a enxergar traços de loucuras em todos os desvios de comportamentos e decide internar as pessoas que não se encaixam dentro dos padrões estabelecidos por ele e pela sociedade. Após inúmeras reviravoltas e confusões causadas por essas internações e os impactos delas dentro das estruturas da cidade, o Dr. Bacamarte, sozinho, toma-se como o único anormal da região e decide se isolar no próprio manicômio.

⁴⁴ Jacobina, um homem de 45 anos, almejava mudar de vida com a nomeação a um posto militar. Em uma conversa com amigos, conta uma história para comprovar que o ser humano é portador de duas almas: uma exterior e outra interior. Quando tinha 25 anos, recebeu o título de Alferes da Guarda Nacional. Essa mudança afetou o modo como as pessoas o tratavam. A partir do momento que recebeu a indumentária do cargo, ele passou a ser o Sr. Alferes. Quando sua tia

as narrativas têm em comum o fato de simbolizar que é inviável viver fora dos padrões vinculados às determinações sociais. No entanto, os modos de narrar não podem ser equiparados. Se o romance de Pirandello é melancólico, por ser permeado pelo fracasso do projeto de Mattia Pascal, o conto de Machado admite a necessidade do uso das máscaras sociais para manter o bem-estar na comunidade da qual participa.

Machado conduz a narrativa de tal modo que se torne um ato de sobrevivência a entrega da vida interior ao estado civil. O processo de composição do “Espelho” está nos antípodas do romance de Pirandello, *O falecido Mattia Pascal*, em que o protagonista busca a salvação tentando driblar seu estado civil: finge-se morto e apaga os rastros de seu nome de família, da profissão, do status, enfim, de todas as relações sociais que o cercaram desde a infância. Mas o sentido de ambos os textos converge para o mesmo ponto: é impossível viver fora das determinações sociais. O tom diverge: Pirandello lamenta pateticamente o beco em que foi parar o projeto anárquico de Mattia Pascal; Machado apenas confirma, uma vez mais, a necessidade da máscara. (BOSI, 1992, p.447)

Bosi vai além da comparação entre os dois textos. Ele também contextualiza os autores de acordo com os parâmetros históricos. Nessa linha de leitura, Machado e Pirandello trouxeram a influência soberana da forma social burguesa. Em suma, significam a tendência do pós-romantismo de retratar o sujeito impotente diante dos olhares alheios (o sujeito isolado e incomunicável). Esse momento histórico solidifica “uma triste concepção especular da vida pessoal” (BOSI, 1992, p. 447) exatamente quando a cultura burguesa, “em dilacerante processo de autocisão, quer penetrar nos labirintos do Inconsciente e do sonho” (BOSI, 1992, p. 448).

O texto de Machado desnuda o jogo das máscaras ao expor a relevância que o *status* social exerce na concepção do personagem sobre si próprio. Pirandello explora esse paradigma e postula que as máscaras estão acopladas

o convida para ir ao sítio em que ela morava, acomoda-o no melhor quarto, com a melhor mobília e dá a ele um grande espelho, que pertencera à Família Real Portuguesa. Esse objeto muda a vida de Jacobina, principalmente, o modo como ele se enxergava. Diante daquele espelho, passou a se identificar com a imagem que tinham dele como Alferes da Guarda Nacional. Sozinho no sítio (a tia viajara e os escravos fugiram), ele entra em conflito por ter perdido sua “alma exterior”, afinal, não havia ninguém ali que pudesse tratá-lo de acordo com o título. Sem o uniforme, ele se via de maneira difusa. Por outro lado, ao vestir a farda e olhar-se no espelho, era capaz de se enxergar de maneira nítida e clara.

em todo e qualquer sujeito, independentemente de seu papel exercido dentro da sociedade.

Ogni oggetto in noi suol trasformarsi secondo le immagini ch'esso evoca e aggruppa, per così dire, attorno a sé. Certo un oggetto può piacere anche per se stesso, per la diversità delle sensazioni gradevoli che ci suscita in una percezione armoniosa; ma ben più spesso il piacere che un oggetto ci procura non si trova nell'oggetto per sé medesimo. La fantasia lo abbellisce cingendolo e quasi irraggiandolo d'immagini care. Né noi lo percepiamo più qual esso è, ma così, quasi animato dalle immagini che suscita in noi o che le nostre abitudini vi associano. Nell'oggetto, insomma, noi amiamo quel che vi mettiamo di noi, l'accordo, l'armonia che stabiliamo tra esso e noi, l'anima che esso acquista per noi soltanto e che è formata dai nostri ricordi.⁴⁵ (PIRANDELLO, 1919, p.121)

A partir do momento em que estabelece contato com outro, automaticamente assume uma máscara social defronte a ele. Jacobina, no conto de Machado, expressa justamente essa concepção de identidade mutável de acordo com aquilo que representa para o outro. Sua nova função funda uma nova identidade. Quando se olha no espelho sem o uniforme, não consegue apreender qualquer imagem sobre si. Basta vesti-la para enxergar quem era ou gostaria de ser.

Diante do espelho, Jacobina se consagra, como em um rito, ao regime da opinião num átimo que empenha o futuro inteiro do eu narrador. Esse átimo, que parece em si tão misterioso, é o modo insólito que Machado encontra para falar da passagem que a maioria dos homens deve cumprir: da inexperiência ou da ingênua franqueza à máscara adulta. (BOSI, 1992, p.448)

Assim como Pirandello, Machado amplifica nesse conto a crise de um sujeito frente à incomunicabilidade que rege as relações humanas. O sujeito

⁴⁵ Cada objeto, em nós, costuma transformar-se consoante as imagens que evoca e agrupa, por assim dizer, em torno de si. Certamente, de um objeto podemos gostar também em si mesmo, pela diversidade das sensações agradáveis que suscita em nós uma percepção harmoniosa; mas, com bem maior frequência, o prazer que um objeto nos proporciona não se encontra no objeto em si mesmo. A fantasia o embeleza, cingindo-o e quase que o iluminando de imagens queridas. E, à nossa percepção, ele não mais se apresenta tal como é, mas como que animado pelas imagens que suscita em nós ou que os nossos hábitos lhe associam. No objeto, em suma, amamos o que nele temos de nós mesmos, o acordo, a harmonia que estabelecemos entre eles e nós, a alma que ele adquire somente para nós e que é constituída das nossas lembranças. (1972, p.116)

deve se adequar, usar sua máscara, de acordo com aquilo que a sociedade espera e quer dele. Entre um indivíduo e outro predomina a falta de comunicação porque existem essas máscaras somadas a jogos, que orientam a formação de uma aparente troca. Nesse cenário, predominam forças sociais, institucionais e históricas e o homem não é hábil o bastante para destitui-las. Tem-se, assim uma literatura que aponta para o sujeito que busca romper com essa mentalidade. O sentimento individualista, as sensações, as sugestões, a imaginação e o indefinível prevalecem nas relações do sujeito consigo mesmo e com o próprio universo que habita.

Vinte e quatro anos, um oceano e duas línguas distintas separam Brás Cubas e Mattia Pascal. Publicado entre março e dezembro de 1880 na Revista Brasileira, o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* condensa em suas páginas uma nova fase tanto da obra de Machado de Assis quanto da Literatura Brasileira. *Il fu Mattia Pascal* foi publicado pela primeira vez em 1904, também em folhetim. Nesse romance, o humorismo de Pirandello atinge seu ápice. Esteticamente, essas obras, cada qual em seu contexto, inauguram novas vertentes e rompem com os paradigmas clássicos da criação literária. Trata-se de um movimento gradativo que vinha sendo desenvolvido desde o século XIX.

O Romantismo, estética predominante até a metade do século XIX, surgiu com o fortalecimento da burguesia. No âmbito da literatura, gerou reflexões relacionadas à linguagem, nacionalidade, concepção do romance, ao passado e ao papel do escritor. Sem pretender produzir um conjunto de valores e formas, o movimento romântico surgiu da quebra das estéticas estáveis em uma sociedade norteadas pela mobilidade social e, sobretudo, pelo capital.

Hegel (2002) opôs o Romantismo à Arte Clássica, na qual harmonia, equilíbrio, razão e sobriedade serviam como modelos de imitação. A elevação do espírito para si mesmo, por meio da qual ele, o espírito, conquista em si mesmo sua objetividade, que antes precisava procurar no exterior, constitui o princípio fundamental da arte romântica. O verdadeiro conteúdo do romântico é a interioridade absoluta, a forma correspondente é a subjetividade enquanto apreensão de sua autonomia e liberdade.

Tínhamos, nesse período, todo conteúdo centrado na interioridade, no sentimento, na representação e no ânimo do herói. Por isso, o heroísmo que

pode se apresentar não é produto de um herói que a partir de si mesmo fornece leis, estabelece instituições, cria e transforma estados.

O que aparece externamente já não consegue expressar a interioridade, e se for chamado para tal, limita-se a mostrar que o exterior é a existência insatisfatória que deve voltar-se para o interior, para o ânimo e para o sentimento, como elementos essenciais. Esse movimento é o dinamismo que sustenta todo princípio do Romantismo, denominado por Hegel como *Aufhebung* (conservar; afirmar; alçar um novo patamar; suprimir; negar). Convivem lado a lado, concomitantes, a afirmação e a negação. A contradição é a mudança contínua de um movimento que produz síntese.

O Romantismo adianta a grande questão do homem moderno: no meio da percepção das infinitudes, do êxtase, aparece o sentimento de insatisfação completa. Uma forma de melancolia indefinida, um mal-estar geral e a tendência de isolamento de um indivíduo que se sente perdido no caos vigente.

Essas expressões contrastavam com o sistema que vigorava no Brasil. A literatura do século XIX foi o principal ornamento e objeto cultural para o ocultamento do sistema escravista. As gêneses brasileira e europeia são opostas. No velho continente, a burguesia vinha de sua vitória na Revolução Francesa e dos gritos de Liberdade, Igualdade e Fraternidade. No Brasil, gritavam Independência ou Morte enquanto escravos eram comercializados nas ruas como qualquer outro produto. Por isso, a sociedade burguesa e sua premissa do indivíduo isolado nunca foram construídos por aqui – o Brasil sempre pertenceu ao circuito do capital – sua origem é fruto desse valor.

A História brasileira é marcada por uma espécie de modernização conservadora. Nesse cenário, a independência eleva a colônia a nação e, por outro lado, o latifúndio, a monarquia, as figuras políticas e, principalmente, a escravidão ainda são parte dessa realidade. É desse modo que as mudanças ocorrem: com presente e passado sendo os mesmos.

O campo estético reflete essa condição do país, o Romantismo brasileiro mistura intenções internacionais e nacionais. Enquanto a França publicava Flaubert, o Brasil publicava “O Guarani”. Isso significa que o país seguia uma linha que já fora ultrapassada pela Europa. Há um descompasso entre aquilo que era publicado na Europa e no Brasil. Somente a partir de 1874, seis anos antes da publicação de *Memórias Póstumas*, que esse processo sofre uma

aceleração com a criação do cabo submarino, que permitia comunicações imediatas entre o Brasil e a Europa. A partir de então, o país rompe a distância e passa a se aproximar cada vez mais das estéticas artísticas europeias. Machado, que começara a escrever dentro das linhas românticas, consolida-se como importante escritor brasileiro.

Já faz parte do senso comum datar o início do Realismo francês com a publicação do romance *Madame Bovary*, de Flaubert. No cenário brasileiro, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *O mulato*, de Aluísio Azevedo são relacionados ao início dos movimentos realista e naturalista. Por isso, é necessário buscar o que diferencia essas narrativas daquelas até então publicadas. Em linhas gerais, é destacada a reação ao sentimentalismo, ao sonho e à fantasia tão exacerbados pelo Romantismo. O Realismo privilegiava a iniciativa de compor representações de viés mais objetivo e próximo da realidade tida como concreta e da natureza humana.

Vimos que a consolidação do Romantismo tinha como ponto de sustentação o fortalecimento crescente da burguesia, que criara novos modelos/padrões para sua estabilização no poder. O Realismo também apresenta esse panorama burguês; o que prevalece, no entanto, é a valorização de características/ aspectos como o pessimismo e o ceticismo, que demonstram o sentimento de desencanto em relação à humanidade, antes retratada pelas utopias e fantasias românticas.

O Realismo tende à construção da sociedade cada vez mais próxima de uma realidade negativa e fracassada. O homem é retratado com uma natureza negativa, que é parte integrante de sua própria constituição. Como exemplos dessa vertente, podem ser citadas as personagens de Eça de Queiroz: Amaro, Basílio, Juliana.

A literatura realista foi influenciada por pensamentos oriundos do Determinismo (o homem como produto de ações de leis como da raça, do meio ambiente e do momento histórico), do Positivismo de Augusto Comte (reconhecimento da ciência experimental e da negação das perspectivas religiosas responsáveis pelas superstições), do Pessimismo de Schopenhauer, dos romances de Émile Zola e de Flaubert.

O período literário que atravessamos não tem acentuação definida, é de transição, de laboração, para assim dizer, química. Desse ecletismo, dessa mistura, há de surgir, após longa e incruenta luta, a combinação de todos os elementos bons dos sistemas estéticos que nos precederam, e os pontos de vista hão de ir reunindo num só, grande, verdadeiro e elevado. O espírito científico do século fecundará a inteligência dos homens de letras, e dessa benéfica hematose provirá a literatura naturalista, o reino da verdade escrita, estudo racional, verídico e, sobretudo, inteiro do homem e da sociedade, com a explicação das causas e dos efeitos. (DUARTE, 1999, p.25)

Machado de Assis incorpora esse pensamento muito bem: crítico, poeta, cronista, contista, romancista, comediógrafo e empenhado em várias outras atividades literárias, conviveu e produziu durante o Romantismo, o Realismo/Naturalismo, o Parnasianismo e o Simbolismo. Ao longo de toda sua produção, no entanto, destacou-se por sua independência em relação aos estilos literários e pelo retrato do Brasil da época.

Existe um estudo de José Guilherme Merquior (“Gênero e Estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”), publicado na revista portuguesa *Colóquio*, em 1972, que pode ser apontado como um ponto de partida para a compreensão do papel de Machado de Assis como um autor que rompe, de maneira crítica e reflexiva, com o que predominava, até então, na literatura. Mesmo já aparecendo anteriormente em textos como “Papéis Avulsos”, o impacto dessas mudanças só se deu com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O tom dessa narrativa era, ao mesmo tempo, afastado da idealização romântica e das novas construções naturalistas, e a narração linear e objetiva de Flaubert e Zola cedeu espaço à forma livre inspirada em Lawrence Sterne e sua obra *Tristram Shandy*. Todavia, diferentemente de Sterne, aparecia um humor de cunho “sardônico” e pessimista, imerso em uma natureza quase “fantástica” da narrativa, no sentido de ser inverossímil (o romance é apresentado por um defunto).

É justamente essa característica que permite situar o romance no âmbito do gênero cômico-fantástico, somada à ausência de enobrecimento dos personagens e de suas ações (Marcela é descrita como “amiga de rapazes e de dinheiro”); na mistura do que é tido como sério e como cômico, e as questões mais cruciais são abordadas em tons humorísticos (o amor entre Brás Cubas e Marcela durou “quinze meses e onze contos de réis”); na liberdade em relação aos ditames da verossimilhança; na frequente representação de estados

psíquicos aberrantes (como a figura de Quincas Borba) e, por fim, no uso constante de gêneros intercalados (como as historietas de Marcela, Dona Plácida, do Vilaça e do almocreve).

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (*Memórias* daqui em diante) esses temas são explorados sem sentimentalismo, mediante crenças e condutas, que tendem a chacota. O próprio enredo é construído como a narração em primeira pessoa do defunto-autor Brás Cubas --em vida era um “faz-nada” -- que decide contar seus amores, tédios e veleidades.

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos. (ASSIS, 1962, p.518)

No sétimo capítulo do livro, Brás Cubas sonha que, montado em um hipopótamo, cavalga em direção à “origem dos séculos” e, nesse momento, aparece a figura de uma mulher, Natureza ou Pandora, que o arrebatava ao alto de uma montanha. Brás Cubas tem o privilégio de contemplar o cortejo das épocas em que o homem aparece como uma presa das paixões. Segundo Merquior, a ironia que Machado explora nesse capítulo é turvada pela repugnância e pelo absurdo da condição humana, na qual a Natureza é um flagelo e a História, uma catástrofe.

Brás Cubas também é um prisioneiro dos desejos que tem como objetivo maior aproveitar o gozo de poder e glória. Mas, como o próprio narrador avisa de antemão, o livro cheira a “sepulcro”. Ou seja, tudo tende a apodrecer e a decompor-se, dos seres às experiências ou, aos valores sociais, que repousam nas mentiras e nas conveniências.

Uma figura emblemática nessa estrutura cômico-fantástica é Quincas Borba. Para Merquior, Quincas Borba é um “otimista ridículo” grotescamente dogmático, assim como sua própria teoria absurda, o Humanitismo, que vimos no capítulo sobre os narradores em Machado de Assis.

Por fim, é possível apontar, no plano estilístico, o experimentalismo ficcional, com a livre manipulação de técnicas narrativas. O próprio Merquior

encerra seu ensaio crítico apontado *Memórias* como um livro no qual o aspecto fortemente retórico do estilo reforça a energia mimética da linguagem e, concomitantemente, revela o poder de imitar e fingir a variedade concreta da vida.

No início do século XX, um autor italiano também se apropriava da linguagem para rir da condição humana. A obra de Pirandello costuma ser ressaltada por características como o contraste entre ilusão e realidade, no qual a ilusão nasce como engano do sujeito ou ideal irrealizável e a realidade como reflexo da mesquinharia e limitadora da esperança (é justamente essa colisão que origina a sensação de impotência e incomunicabilidade); o humorismo como momento crítico da reflexão sobre o que é aparentemente risível; a relatividade da natureza humana; o sentimento da casualidade; sua linha antirretórica, a busca de uma literatura de coisas, não de palavras.

Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Jules Barbey d'Aurevilly, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio são alguns exemplos de escritores de cujos textos transparece a incapacidade de apreender objetivamente a transfiguração da verdade e do real. Trata-se de uma literatura que prioriza o homem impotente frente às regras da vida e que transfigura a ruptura com a mentalidade cultural pertencente ao Realismo e ao Naturalismo. Dessa ruptura, por exemplo, surge o Decadentismo. O sentimento, as sensações, as sugestões, a imaginação e o indefinível aparecem nas relações do sujeito consigo mesmo e com o próprio mundo. No entanto, no âmbito da categorização estética, o Decadentismo suscita certos embates. Primeiro, na própria definição: para efeito didático, é tradição o Simbolismo francês ser acoplado ao conceito de *Decadentismo*. Sendo assim, as produções de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Pascoli, D'Annunzio e outros poetas e autores do final do século XIX são encravados na mesma estética literária de autores como Proust, Musil, Kafka, Pirandello e Svevo.

Da Proust al primo Gide ad Apollinaire, da Gozzano a Svevo e Michelstaedter a Pirandello, da Mann a Rilke a Schnitzler a Musil a Kafka. In molti di essi è comune, non solo il senso generale di crisi, di ribellione, e di critica individuazione della ragione distorta che governa la società, ma anche i simboli, i temi e le immagini, del mondo borghese in disfacimento. (...) Questi intellettuali, di

fatto, nell'impiego tormentato e tuttavia esclusivo di uno strumento senza destino attivo, politicamente depauperato entro una società meramente econômica, esercitano per l'ultima volta la sua necessità conoscitiva, il suo spazio ideologico di testimonianza.⁴⁶ (DE CASTRIS, 1989, p.3738)

É precisamente por abranger certa amplitude de autores e momentos distintos que o conceito de Decadentismo e, principalmente, a inclusão de diversos escritores em tal corrente, incitam críticas. Seja para defender a posição de determinada obra e seu respectivo autor; seja para distanciá-las do contexto decadentista. A principal justificativa para essa abrangente classificação, no caso italiano, é motivada, no já discutido atraso cultural no qual se encontrava o país. Ou seja, dada sua própria situação histórica, a cultura italiana assimilou o conceito de crise dos valores burgueses e do positivismo em um momento posterior. Trata-se de uma justificativa plausível. Em 1857, quando Baudelaire publica *Les fleurs du mal*, marco inicial da poesia simbolista, a Itália ainda enfrentava as questões da unificação de seu território. No âmbito artístico, isso era refletido na formalidade do Historicismo. Outro exemplo: Em 1886, o Manifesto Simbolista, escrito por Jean Moréas, proclamava a poesia como uma ferramenta contra a descrição objetiva e defendia a aproximação entre escrita e subjetividade. O intuito incidia em consolidar uma nova estética na qual o realismo era desconsiderado. Por outro lado, nesse momento, na Itália, esse realismo era o pilar de outra corrente estética: o *Verismo*. Logo, enquanto na literatura francesa prevalecia a mudança de perspectiva, a questão da irracionalidade, o reflexo da perda de valores e sua concomitante frustração, na literatura italiana, por meio de uma vertente objetiva, era exposta a luta natural pela sobrevivência em um mundo já direcionado ao fracasso.

No entanto, seja no *Verismo* ou no Decadentismo, um traço comum pode ser apontado: o sentimento da condição anárquica na qual vive o homem moderno; a falta de paradigmas sociais orgânicos que o sustentem e o liguem a outros sujeitos; da falta de controle do homem sobre coisas que são estranhas

46 De Proust ao primeiro Gide a Apollinaire, de Gozzano a Svevo e Michelstaedter a Pirandello, de Mann a Rilke a Schinitzler a Musil a Kafka. Em muitos deles é comum, não somente o sentido geral de crise, de rebelião e de identificação crítica da razão distorcida que governa a sociedade, mas também os símbolos, os temas e as imagens do mundo burguês em desagregação. (...) Esses intelectuais, de fato, no emprego atormentado e todavia exclusivo de um instrumento sem destino ativo, politicamente debilitado dentro de uma sociedade meramente econômica, exercem pela última vez sua necessidade cognitiva, seu espaço ideológico de testemunho.

à sua vontade; do inevitável desconforto do indivíduo que vive na sociedade. São justamente essas características que aparecem nos textos de Luigi Pirandello.

Tutta la poetica pirandelliana tende a distruggere il personaggio di tipo ottocentesco, con la sua coerente realtà sociale e psicologica, a sconvolgere la materia narrativa, a puntare sul casuale, sull'eccezionale, sul patologico, su tutto ciò che esce dalla norma e sembra strano, e pure getta un fascio di luce sulla vera essenza della nostra vita⁴⁷. (SALINARI, 1993, p.165)

O personagem pirandelliano, mergulhado em uma situação cotidiana, é atingido por uma crise a partir de um evento que interrompe o mecanismo convencional que conduzira sua vida até então. Nessa situação, inicia-se, por meio da reflexão, um processo de compreensão sobre sua condição de isolamento diante o mundo que o circunda. Salinari enfatiza que essa “destruição” do personagem não suporta em sua composição gêneros e moldes literários pré-estabelecidos, especialmente no que diz respeito às formas novela e romance. Portanto, a trágica impossibilidade de se acomodar dentro dos modelos das convenções sociais é transposta para o próprio gênero literário. Categorizá-lo de acordo com formas fixas é uma contradição frente à perspectiva de uma realidade que já não se acomoda dentro dos padrões de outrora.

Para evidenciar seu julgamento de não-categorização da obra de Pirandello, Salinari justifica que não é viável analisar as concepções do autor siciliano como temáticas filosóficas, mas como uma arte construída sobre o alicerce de uma específica atitude estética. Trata-se, de fato, de um processo intelectual que prioriza o sentimento proveniente da reflexão e é desvendado nas ideias e imagens contrastantes.

(...) la rappresentazione perde ogni movimento spontaneo per diventare macchina, allegoria, sforzo vano e malinteso, perché il solo fatto di dare senso allegorico ad una rappresentazione dà a vedere chiaramente che già si tiene questa in conto di favola che non ha per se stessa alcuna verità né fantastica né effettiva, e

⁴⁷ Toda a poética pirandelliana tende a destruir a personagem de tipo oitocentista, com sua coerente realidade social e psicológica, para perturbar a matéria narrativa, a focar no casual, na exceção, no patológico, em tudo que sai da norma e parece estranho, e também lança um feixe de luz na verdadeira essência de nossa vida.

che è fatta per la dimostrazione di una qualunque verità morale.⁴⁸
(PIRANDELLO, 1960, p.14-15)

A sistematização do itinerário intelectual exposto em ensaios; a polêmica com Croce sobre o modo de ponderar a arte e a própria criação artística e a sistematização analítica proposta por Tilgher foram pilares que buscaram sustentar a obra de Pirandello de acordo com um parâmetro particular – a “filosofia” pirandelliana. No entanto, o autor, em diferentes ocasiões, além de negar a finalidade de criar qualquer concepção filosófica, se opunha a leituras dirigidas pela busca de demonstrações categóricas e/ou de uma corrente específica. Para Pirandello, a categorização acarreta em uma representação impossibilitada de se movimentar espontaneamente.

A partir desse deslocamento das vertentes estéticas é possível iniciar a análise da obra de Pirandello, sobretudo, no que se refere à concepção do romance moderno como gênero transgressor dos moldes tradicionais. Em seu ensaio *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* (1908) o autor cita sua apropriação do conceito de Luigi Capuana, que concebia suas novelas a partir da criação de índoles, de personagens que surgiam na obra de arte inspirados em sujeitos da vida real e do modo em que eram percebidos pelos outros. Do mesmo modo, a forma deveria estar relacionada ao conteúdo (e não distinto deste). Pirandello observa que o texto literário careceria de adotar essa linha e desviar-se da prerrogativa de ser somente a exercitação de determinado estilo.

Chi ha il pregiudizio d'una formula, chi si è fatto un genere d'unica cosa, la quale si presta ad essere intesa e determinata da ciascuno a proprio modo, non può intendere o non vuole riconoscere come e chi altri sia o possa essere senza pregiudizii.⁴⁹ (PIRANDELLO, 1960, p.184)

⁴⁸ (...) a representação perde todo movimento espontâneo para se transformar em máquina, alegoria, esforço vão e malentendido, porque só o fato de dar sentido alegórico a uma representação deixa claro que já a consideramos como fábula, que não tem por si nenhuma verdade, seja fantástica, seja efetiva; é que é feita para a demonstração de uma verdade moral qualquer.

⁴⁹ Quem tem o preconceito de uma fórmula, que se é feito de um único elemento qual se presta a ser compreendida e determinada por cada um a seu modo, não pode entender ou não quer reconhecer como e quem mais é ou pode ser sem preconceitos.

Pirandello também se apropria da obra de G. Séailles ao afirmar que o diferencial entre um louco e um gênio incide no fato de que o primeiro se descobre preso em ideias fixas, sem variedades; já o segundo, o gênio, é portador de um espírito que gera unidade organizacional dentro de um leque de ideias. O artista procura, então, inventar suas próprias leis em uma forma organizativa para conceber o efeito de arte. Assim, para Pirandello, ao excluir as discussões de métodos, torna-se viável o desenvolvimento de um ponto no qual as escolhas dos múltiplos objetos e suas elucidações possam, de fato, contribuir na formação da estética literária.

4.2. A voz de Brás Cubas

A ironia e o sarcasmo do narrador de *Memórias Póstumas* aparecem logo nas primeiras linhas do romance. O próprio título expõe essa característica ao apontar a situação da escrita: o ponto de vista de alguém que já morreu. Em forma de epitáfio, Brás Cubas dedica a obra “ao verme que primeiro roeu as frias carnes de meu cadáver”. O verbo *roer* traz a selvageria perante um corpo frio, no qual a vida não pulsa mais, sendo a carne apenas alimento para vermes. Dessa forma, o desaforo está presente tanto na forma do narrador, um morto, quanto no respeito à figura humana, tratada como algo descartável e efêmero.

Outro ponto de apoio dessa ironia é a provocação constante ao leitor. Desde o início do romance, aparece essa voz que interrompe a narrativa para zombar, dialogar ou provocar aquele que está com a obra nas mãos. Trata-se de uma tentativa de impor certa cumplicidade e, principalmente, intimidade, com o foco central voltado sempre para esse narrador. Brás Cubas quer, a todo instante, afirmar aquilo que fora em vida. Apesar de empregada no título mediante o adjetivo *póstumas*, e apesar de ressaltada na obra toda, a morte como silêncio eterno é ignorada. Aí predomina ainda um homem preso aos seus valores mundanos e ao passado de suas memórias.

(...) Nestas circunstâncias, a questão não é de saber se Brás Cubas é um memorialista consciencioso, um piadista cara de pau, um esnobe ou um cultor de sacrilégios, mas sim de acompanhar o movimento de vontade que se realiza através deste desfile de encarnações, um tanto à nossa custa. Em lugar de convenção de veracidade, que as infrações do narrador a

todo momento impedem de se formar, cria-se entre autor e leitor uma relação de facto, uma luta pela fixação do sentido e também pela rotulação recíproca – que espécie de manhoso é este narrador? Que espécie infeliz é este leitor? – em que um procura rebaixar o outro. Assim, a representação flui francamente no elemento da vontade, ou melhor, do arbítrio, e a objetividade é no máximo uma aparência de que Brás ocasionalmente gosta de se valer. (SCHWARZ, 2000, p.24)

Zombar o tempo todo do leitor ou dos valores do homem é um fato amenizado pela situação da morte. A voz que dita a narrativa provém de um autor defunto – essa condição permite a Brás Cubas romper com toda e qualquer relação de cordialidade. Não sendo mais parte do sistema, ele pode ridicularizá-lo e desprezar toda e qualquer moral.

No âmbito da Literatura Brasileira, Machado de Assis foi o primeiro a conceber a ideia de libertar a essência da matéria histórica pela linguagem. Até então, o confronto por via intraliterária entre as formas da literatura europeia e a matéria nacional não era fundado em uma herança local, mas sim, em uma busca voltada à produção estrangeira.

Em *Memórias* a coexistência de contrários é transposta ao ponto de vista – a dualidade brasileira torna-se o princípio de composição, na tentativa de estabelecer uma configuração do que era, naquele momento, a sociedade – é aquilo que Candido (1993) chama de “formação”. O eixo principal dessa formulação de “formação” coloca em cena a dualidade brasileira, a coexistência de contrários em um Brasil que era, ao mesmo tempo, capitalista e escravista. O narrador-personagem de *Memórias* incorpora essa dualidade: o duplo da sociedade é também o duplo da personagem machadiana.

Brás Cubas ultrapassa o limite necessário da existência para construir sua narração. No entanto, a narrativa é formulada a partir de um ponto de vista de alguém que narra, depois de morto, a história de sua vida. Dessa forma, é constituído um movimento elíptico decorrente da tentativa de solucionar uma contradição impossível de ser resolvida na realidade, com a oscilação entre o mesmo e o outro, realizada em um movimento contínuo. E assim está lançado o dilema de um narrador-personagem que ultrapassa o limite da existência e constrói sua narração a partir do ponto de vista de alguém que, além de narrar a própria morte, narra depois de morto.

A presença do “defunto autor” não pode ser tratada como algo puramente provocativo, já que essa questão permeia o romance como um todo e é o elemento de abertura da história. Trata-se da formulação de uma imagem incompleta e contraditória, que consiste em uma espécie de junção de dois corpos em um: enquanto um está ligado a elementos da vida, o outro desaparece pela própria ideia de decomposição da morte. Esse sujeito está nitidamente delimitado no mundo e representa, ao mesmo tempo, o cósmico e o mundo material-corporal. Nesse sentido, a morte torna-se uma fase da vida, que toma emprestada da própria linguagem do corpo, no caso, a voz, a capacidade de escrever e contar uma história, e se inclui em um contexto em que o passado invade o presente.

Brás Cubas apresenta um discurso inicial constituído de chavões e fundado no desejo de supremacia: quer atingir uma escrita distante do uso vulgar e mais próxima da norma culta e erudita. Paradoxalmente, na prática é possível visualizar a formulação de uma narrativa que contradiz o romance de formação tradicional, que tem aí seu processo parodiado e seu sentido invertido, em uma natureza quase fantástica, no sentido de inverossímil, já que a própria história é narrada por um defunto.

Brás Cubas goza o tempo todo – é o não-trabalho e a não-renúncia. Para Roberto Schwarz (2000, p.41), “a volubilidade inclui sempre algum tipo de *desrespeito*, e uma complementar satisfação de *amor-próprio*, tornando onipresentes no universo narrativo as notas do *inadmissível* e da *afronta*”. Existe um capítulo intitulado “De como não fui Ministro d’Estado” que consiste em linhas preenchidas com pontos (1962, p.625). Já o capítulo sucessivo atribui a seguinte explicação para tal construção: “há coisas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior” (ASSIS, 1962, p.625). Adiante, o narrador-personagem tenta atenuar seu fracasso por meio da valorização dos bens que possui: uma bela sala, livros, objetos de arte, um Voltaire de bronze; e insere, nesse contexto, os pássaros, o sol, o vento e o céu. Dessa forma, Brás Cubas se apropria de importantes elementos da natureza. Outro ponto que destaca esse sentimento de posse e sua vontade de poder é o emprego dos pronomes possessivos, grifados em itálico pelo próprio narrador-personagem: “conquanto eu estivesse na *minha* sala, olhando para a *minha* chácara, sentado na *minha*

cadeira, ouvindo os *meus* pássaros ao pé dos *meus* livros, alumiado pelo *meu* sol” (ASSIS, 1962, p.626).

Embora muito solta, a forma do romance é biográfica, entremeada de digressões e episódios cariocas. Passam diante de nós as estações da vida de um brasileiro rico e desocupado: nascimento, ambiente da primeira infância, estudos de Direito em Coimbra, amores de diferentes tipos, veleidades literárias, políticas, filosóficas, científicas, e por fim a morte. Estão ausentes do percurso o trabalho e qualquer forma de projeto consistente. A passagem de uma estação a outra se faz pelo fastio, imprimindo ao movimento a marca do privilégio de classe. As relações são incivis em sentido próprio, isto é, não se pautam pela igualdade moderna, que no entanto está postulada. A volubilidade de Brás aparece, noutras palavras, como o reverso da exclusão de trabalho ou empenho autêntico, e como extensão da iniquidade social. (SCHWARZ, 2000, p.63)

A citação de Schwarz permite constatar a busca de Brás Cubas de saciar sua necessidade de autossatisfação por meio do enaltecimento de suas ações e daquilo que construiu em vida. Ainda segundo Schwarz, mesmo no desfecho do livro, quando Brás aponta os prós e contras da vida, predomina a particularidade satírica de não elevar os prós em relação aos contras. Na verdade, um é adicionado ao outro, tendo como pressuposto uma avaliação em divergência com a contabilidade ostensiva do narrador, na qual “o não-ser, afirmado com todas as letras, participa de alguma espécie de ser” (SCHWARZ, 2000, p.72).

A consciência, a reflexão e o pensamento acoplados ao sentimento da vida mutável e variada confrontam-se com a ilusão de assumir como realidade permanente aquilo que existe objetiva e exteriormente ao homem. A primeira causa da infelicidade humana advém do momento em que o homem se depara com o caráter relativo do mundo real. A noção da relatividade pressupõe a mudança e o efêmero das coisas. Ao se deparar com essas características, o homem procura alguma forma de se defender. Uma dessas maneiras é cerrar a vida em limites fixos e precisos. Dessa forma, determina-se um dualismo crucial: o fluxo da vida (instável, naturalmente) *versus* as formas já condensadas (organizadas em um sistema que comprime o fluxo).

Estamos tratando de uma característica presente na obra como um todo, por isso logo no prólogo, o narrador-personagem apresenta o movimento de se

negar para, de fato, se autoafirmar: anuncia que o livro pode não chegar aos cem leitores de Stendhal ou aos cinquenta, vinte ou dez. Apesar dessa aparente negação, o narrador continua sua escrita e, sobretudo, refere-se constantemente a esse leitor, reafirmando os valores de sua obra. Obra essa que não se encaixa nos parâmetros conceituais da forma romance. De fato, segundo Brás Cubas, as características do gênero utilizado não dependem de como se formulou o texto, mas daquele que o lê: “acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual” (ASSIS, 1962, p.512).

Esse jogo entre narrador e leitor será explorado ao longo do romance. Brás Cubas se exime da responsabilidade, passando ao leitor o encargo de tirar suas próprias conclusões. No entanto, trata-se de um jogo aparente, um mecanismo de defesa, no qual o autor defunto almeja o tempo todo se vangloriar e se consolidar como ser supremo, mesmo quando dá credibilidade à opinião do leitor. Ainda no prólogo, ele afirma que almeja a simpatia daquele que o lê: “se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se não te agradar, pago-te com um piparote, e adeus” (ASSIS, 1962, p.512).

Brás Cubas procura construir um discurso galante para corporificar sua história. E é dessa forma que ele se enxerga. O leitor também é tratado desse modo. Mas, novamente, tem-se o movimento paradoxal entre afirmação e negação. Aquilo que ele diz não pode ser levado a sério e é constantemente negado por suas ações. Àquele a quem a obra não agrada, resta a pancada de uma brincadeira (piparote) e o desprezo. Ou seja, toda erudição é anulada por uma postura infantil e imatura. É esse o tom que permeia a obra como um todo: a volubilidade de um discurso que não consegue se ater a pontos fixos; aquilo que é negado pode ser afirmado em seguida; ou o que é afirmado, negado; a erudição percorre situações absurdas e desprezíveis, a morte reafirma a vida e a vida nega a morte. Como confiar nesse narrador?

No primeiro capítulo, intitulado “Óbito do autor”, ele se coloca em terceira pessoa e, conseqüentemente, atribui certa objetividade à matéria e a sua condecoração. Mas, como esperado, essa imparcialidade é desmantelada por seu discurso em primeira pessoa e dominado por adjetivos tendenciosos.

Brás Cubas, seguindo esse movimento aparente de asserção, afirma que se perguntava se devia começar sua obra pelo fim ou pelo começo. Como queria

escapar do uso vulgar (começar pelo nascimento) e aproximar-se da escrita galante, opta por narrar primeiro sua morte, simbolizada pelo verbo “expirar” que, no sentido figurado, significa *deixar de existir* e, no sentido denotativo, *lançar o ar que se encontra nos pulmões, soltar o ar pelas vias respiratórias*. Fazer uso desse verbo para simbolizar o momento da morte é relevante para entender como o próprio discurso do narrador se constrói.

Nada é arbitrário em suas escolhas. Cada palavra é bem pensada e, nesse caso, novamente, temos afirmação-negação em um mesmo nível, por meio de um verbo que é capaz de significar vida e morte, dependendo do contexto. Essa dicotomia também está evidente quando o protagonista declara ter falecido com *uns sessenta e quatro anos* (até a idade é questionável com o empregado do artigo indefinido), *rijo e forte* (se era assim, por que sucumbiu então?) e *possuía cerca de trezentos contos* (mesmo após a morte, suas posses ainda têm relevância) e fora acompanhado ao cemitério por onze amigos. O uso do ponto de exclamação em *Onze amigos!*, quando reitera o número de participantes de seu enterro, também é ambíguo, já que revela a surpresa pela quantidade, que pode tanto pode ser superior quanto inferior ao esperado.

Chovia nesse momento, como se o narrador trouxesse essa marca para salientar que até a natureza lamentava sua morte, em uma *chuvinha miúda, triste e constante* (repare no uso do diminutivo e no adjetivo *miúda*). E, embalado pela situação como um todo, um de seus amigos discursa:

"Vos que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado". (ASSIS, 1962, p.513)

As palavras ditas por esse amigo realçam o caráter de Brás Cubas. No entanto, uma ressalva do narrador-personagem aniquila a benevolência dessas palavras: *Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei* (ASSIS, 1962, p.512). Dessa forma, cabe ao leitor tirar suas conclusões: afinal, esse sentimento era verdadeiro ou fora condicionado pela herança ganha? A repetição do *não* tem um efeito contrário ao esperado. Não proclama o que fora, mas acaba por

gerar a dúvida no leitor. O mesmo acontece, nesse capítulo, quando ele aponta a compaixão das pessoas que comboiaram sua morte.

Viram-me ir umas nove ou dez pessoas, entre elas três senhoras, minha irmã Sabina, casada com Cotrim, a filha — um lírio do vale — e... Tenham paciência! daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora. contentem-se de saber que essa anônima, ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentas. É verdade, padeceu mais. Não digo que se carpisse, não digo que se deixasse rolar pelo chão, convulsa. Nem o meu óbito era coisa altamente dramática... Um solteirão que expira aos 64 anos não parece que reúna em si todos os elementos de uma tragédia. E dado que sim, o que menos convinha a essa anônima era apresentá-lo. De pé, à cabeceira da cama, com os olhos estúpidos, a boca entreaberta, a triste senhora mal podia crer na minha extinção (ASSIS, 1962, p.512)

Em *É verdade, padeceu mais*, o narrador procura notabilizar a dor dessa terceira senhora. Contudo, mais uma vez é posta a dúvida se esse padecimento era considerável: além da insistência em afirmá-lo, é retratado um sofrimento comedido, ilustrado pelos olhos estúpidos e pela boca. Essa senhora ainda dizia consigo *Morto! Morto!* e, como vimos, as repetições nessa obra não significam necessariamente aquilo que é esperado. Afinal, qual era o sentimento dessa senhora? Seria mesmo ligado ao penar? A dúvida é lançada e talvez possa ser respondida no desenrolar do romance. Mas uma coisa é certa: caberá ao leitor formular sua resposta. Em *Memórias*, a conclusão nunca é dada de pronto. Nem sequer a morte é concebida dessa forma.

Agora, quero morrer tranquilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correeiro. Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa. A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia a imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e coisa nenhuma. (ASSIS, 1962, p.512)

Paradoxalmente, é quando já está morto que sente a vida pulsar em si e atinge a plenitude de estar livre do corpo que pressupõe a moral. É nesse instante que Brás Cubas, ciente de que já não se experimenta como sujeito de suas próprias forças, começa sua narrativa. Dessa forma, sabemos que o

discurso será construído por um sujeito que sente a vida latente em sua essência e, de forma contraditória, estando morto, livra-se de qualquer corrente que o aprisiona a valores humanos. É dessa ambivalência que surge o discurso conflitante, que nega e afirma.

Qual das fisionomias de Brás é verdadeira? Está claro que nenhuma em particular. Tanto mais que a situação narrativa é troça notória ela também (o defunto autor), o que baralha as coordenadas da realidade ficcional. Noutras palavras, faltando credibilidade ao narrador, as feições que constantemente ele veste e desveste têm verdade incerta, e tornam-se elemento de provocação, esta sim indiscutível. Idem para a indefinição, ou para a troça, que desestabilizam o estatuto literário: deixam planar, com a dúvida sobre o gênero, o risco de uma estocada não regulamentar. O terreno é movediço, e cabe ao leitor orientar-se como pode, desamparado de referências consentidas, e tendo como únicos indícios as palavras do narrador, ditas em sua cara, com indisfarçada intenção de confundir. Uma espécie de vale-tudo onde, na falta de enquadramento convencionado, a voz narrativa se torna relevante em toda a linha, forçando o leitor a um estado de sobreaviso total, ou de máxima atenção, próprio à grande literatura. (SCHWARZ, 2000, p.23)

A volubilidade do narrador-personagem é produto de uma voz que não consegue encontrar estabilidade seja no plano da morte, seja no da vida (ou ao menos no gênero da obra, que ora é romance, ora uma *obra difusa*). Apesar de afirmar que não está mais amarrado a um corpo (muitas vezes ele realmente demonstra isso), na prática, é incapaz, na totalidade dessa afirmativa, de se livrar dos elementos mundanos. O fato de narrar uma vida mesmo quando esta deixou de ser, só comprova essa tese. Assim como almejava com a criação do emplasto (*o que me influenciou principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas* [ASSIS, 1962, p.513]), suas memórias servem para perpetuar a imagem desse homem, que busca na morte aquilo que não conseguiu na vida: afirmar sua superioridade.

Nos primeiros capítulos, antes de iniciar a narrativa propriamente dita, Brás Cubas divaga sobre sua escrita e, constantemente, aproxima sua obra de momentos e figuras históricas, tanto para equipará-la quanto para distingui-la. Dessa forma, é como se suas *Memórias* fossem também relevantes para a História da humanidade. Nesse sentido, chega a ser profano ao se utilizar da

Bíblia (*Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco* [ASSIS, 1962, p.511]) e sarcástico ao tentar comparar sua fixação pelo emplasto:

A minha ideia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se ideia fixa. Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho. Vê o Cavour; foi a ideia fixa da unidade italiana que o matou. Verdade é que Bismarck não morreu; mas cumpre advertir que a natureza é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira. Por exemplo, Suetônio deu-nos um Cláudio, que era um simplório, — ou “uma abóbora” como lhe chamou Sêneca, e um Tito, que mereceu ser as delícias de Roma. Veio modernamente um professor e achou meio de demonstrar que dos dois césaes, o delicioso, o verdadeiro delicioso, foi o “abóbora” de Sêneca. E tu, madama Lucrécia, flor dos Bórgias, se um poeta te pintou como a Messalina católica, apareceu um Gregorovius incrédulo que te apagou muito essa qualidade, e, se não vieste a lírio, também não ficaste pântano. Eu deixo-me estar entre o poeta e o sábio. (ASSIS, 1962, p.514)

O narrador-personagem zomba da História: Cavour morreu quatro meses após a unificação italiana, quando ainda consolidava esse processo; Bismarck, ainda vivo na época, era o principal estadista alemão, um dos responsáveis pelo Segundo Império, que assentou um Estado nacional único (mas, como Brás Cubas faz questão de frisar, essa história ainda poderia surpreender, visto que estava sendo construída); também retoma a concepção do historiador romano Suetônio, na qual Cláudio é retratado como alguém sem capacidade para governar em contraposição a Tito, idolatrado por seus talentos e magnanimidade. Sêneca, filósofo e poeta romano, exilado a mando da esposa de Cláudio, escreve uma sátira intitulada *Apokolokyntosis*, algo como *transformação em abóbora* em grego. Outra referência histórica nesse parágrafo, e não menos importante, é Lucrécia Bórgia (de acordo com uma corrente, ela teria sido manipulada pelo pai, o papa Alexandre VI, e pelo seu irmão, César, para cometer vários crimes). Victor Hugo a comparou com a imperatriz Messalina, famosa por seus comportamentos despidos. No entanto, o historiador e poeta alemão Ferdinand Gregorovius, também citado no parágrafo, escreveu uma biografia dela na qual tudo fora desmentido. Com isso, o destaque atribuído a ela na História não tinha mais importância, tanto que Brás

Cubas ironiza essa situação (“se não vieste a lírio, também não ficaste pântano” [ASSIS, 1962, p.514]).

Como dito anteriormente, nenhuma palavra (ou citação) empregada por Brás Cubas é aleatória. Explorar essas passagens históricas citadas por ele, além de inseri-lo dentro da própria História, revelam o descaso do narrador-personagem frente a figuras emblemáticas do Ocidente. A História como um todo não é levada a sério. No parágrafo seguinte a esse, ele diz: “Viva pois a História, a volúvel História que dá para tudo” (...) (ASSIS, 1962, p.514). Ou seja, trata-se de algo irregular e mutável, não sendo possível, então, tê-la como parâmetro inarredável. O termo “viva”, utilizado para exaltar de maneira positiva, é empregado de modo sarcástico, tendo em vista que o exaltado nessa construção é o caráter contestável de algo instituído como intocável, a História. E ele não se envergonha de fazer tal construção, pelo contrário, a exalta:

Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, cousa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado. (ASSIS, 1962, p.514)

Novamente ele reafirma seu estilo: não sendo mais um ser vivente, sente-se confortável para não levar em consideração qualquer elemento que faça parte da realidade mundana. Isso quando lhe convém, óbvio. Dessa forma, seu texto é escrito de modo indolente, como uma espécie de afronta. No entanto, faz uma ressalva: ao que ele diz não deve ser dada grande importância, trata-se de algo próximo da brincadeira, “cousa que não edifica nem destrói” (ASSIS, 1962, p.514). E, mais uma vez, tem-se o discurso que afirma algo, no caso, a superioridade, para depois negá-la. É essa articulação que movimenta os primeiros capítulos da obra.

Senão quando, estando eu ocupado em preparar e apurar a minha invenção, recebi em cheio um golpe de ar; adoeci logo, e não me tratei. Tinha o emplasto no cérebro; trazia comigo a ideia fixa dos doidos e dos fortes. Via-me, ao longe, ascender do chão das turbas, e remontar ao Céu, como uma águia imortal, e não é diante de tão excelso espetáculo que um homem pode sentir a dor que o punge. No outro dia estava pior; tratei-me enfim, mas incompletamente, sem método, nem cuidado, nem persistência;

tal foi a origem do mal que me trouxe à eternidade. Sabem já que morri numa sexta-feira, dia aziago, e creio haver provado que foi a minha invenção que me matou. Há demonstrações menos lúcidas e não menos triunfantes. (ASSIS, 1962, p. 516)

O narrador-personagem vive tão concentrado nas suas ideias e ambições ao ponto de não apreender a realidade a sua volta. Morre de uma maneira estúpida, uma pneumonia decorrente de um golpe de ar. Em sua fantasia, ambicionava marcar a História de alguma maneira. Todavia, essa avidez era inepta diante dos jogos do destino. E como ele ressalta: “vinha a corrente de ar que vence em eficácia o cálculo humano, e lá se ia tudo” (ASSIS, 1962, p.516). Brás Cubas debocha de si mesmo e da situação de sua morte: fosse qual fosse sua opção, que se tratasse de invenção farmacêutica, carreira política ou reforma religiosa, a vida viria cruel e com um simples golpe seria capaz de derrubá-lo. Qualquer afirmativa ou valorização de dotes são negados pelas circunstâncias da sorte.

Após os primeiros capítulos, Brás Cubas narra a história de sua vida sem obedecer à ordem cronológica ou a uma lógica estabelecida. Ele segue sua narrativa em um processo de livre associação de ideias, imagens, palavras e situações para revisitar seu passado de homem pertencente à classe dominante, ambicioso e sem alcançar grandes fatos.

O narrador-personagem, após ter começado pelo fim, por sua morte, retoma a infância de garoto rico, mimado e travesso. No capítulo “O menino é Pai do Homem”, Brás Cubas justifica partes do seu caráter por meio da relação que mantinha com os outros e do comportamento de seus pais diante de suas ações.

Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de “menino diabo”; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo, — mas obedecia

sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!” — Esconder os chapéus das visitas, deitar rabos de papel a pessoas graves, puxar pelo rabicho das cabeleiras, dar beliscões nos braços das matronas, e outras muitas façanhas deste jaez, eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos. (ASSIS, 1962, p.524)

Nesse trecho, o cenário que predominará ao longo da obra é pintado: Brás Cubas, aconchegado em sua situação de proprietário, sente-se confortável para tratar aqueles que considera inferiores como bem entende. Essa característica marca a mudança dos romances da primeira fase de Machado de Assis para os da segunda. Temos aqui, claramente, o ponto de vista, em primeira pessoa, de alguém que faz parte da elite. À diferença dos outros, que almejam a mudança do *status* social, Brás Cubas é a representação da elite brasileira. O romance expõe em suas linhas uma concepção que não era apenas de Brás Cubas, mas da própria sociedade nacional. Inconsequente e sem a menor piedade, acusa a escrava e, no caso do garoto (criança como ele), o rebaixa à condição de animal, com direito às indumentárias necessárias para ser tratado como um cavalo de passeio.

Fica clara, assim, a intenção de sintetizar um tipo representativo da classe dominante brasileira através das relações que lhe são peculiares. Cabe ao enredo concretizá-las por meio de personificações e anedotas convenientes. Daí a presença de uma diversificada galeria de figuras sociais, necessária para que Brás tenha realidade. De outro ângulo, este leque de caracteres encerra um sistema de posições cujo vínculo com a organização econômico-política da propriedade no país é palpável. Assim, a pintura aprofundada de um tipo obriga à esquematização da correspondente estrutura histórica. Para dar vida ao protagonista foi preciso trazer à cena um elenco de personagens que em certo plano resumisse a sociedade nacional. Reciprocamente, diremos que Brás é expressão desta, o que, dada a ambiência metafísica e universalista em que ele se move, requer esclarecimentos. (SCHWARZ, 2000, p.71)

As inconseqüências do Brás Cubas criança não são repreendidas pelos pais, e quando são, era somente para manter certa aparência frente aos espectadores, por formalidade. O narrador-personagem orgulha-se ao afirmar

que o pai o admirava. E, dessa forma, mesmo no momento em que narra os fatos, não apresenta nenhum sinal de arrependimento, pelo contrário. Brás Cubas criança, em menor ou maior grau, já apresentava os traços que comporiam o adulto. Pertinaz, fora um homem egoísta e mesquinho – sem pudor para assumir:

Não se conclua daqui que eu levasse todo o resto da minha vida a quebrar a cabeça dos outros nem a esconder-lhes os chapéus; mas opiniático, egoísta e algo contemptor dos homens, isso fui; se não passei o tempo a esconder-lhes os chapéus, alguma vez lhes puxei pelo rabicho das cabeleiras. (ASSIS, 1962, p.525)

Após contar essa anedota, o narrador-personagem tenta amenizar as incongruências de suas ações alegando que se afeiçoou à “contemplação da injustiça humana”, inclinando-se a “atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la” (ASSIS, 1962, p.526), mas, para isso (o que anula totalmente esse discurso) não seguiu um “padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares” (ASSIS, 1962, p.526). Ou seja, a sua tendência a julgar os outros continua ali e, pior, é orientada de acordo com aquilo que lhe convém. Esse é o retrato da própria elite brasileira, que se sustenta em um discurso, mas, na prática, tem comportamentos completamente contraditórios. Basta pensar na questão dos escravos, expostos nesse capítulo como desprovidos de valores humanos. Aqueles que conclamaram a extinção do tráfico e comércio dos negros eram os mesmos que os compravam e tiravam proveito da situação. Brás Cubas, metonimicamente, é essa voz latente na identidade brasileira.

A família, representação máxima da sociedade, ficava inerte frente aos abusos e proveitos de uma situação de superioridade. A Igreja e seus princípios também são ridicularizados diante de alguém que não tem parâmetro para se moldar de acordo com valores autênticos. Doutrinado pela mãe, Brás Cubas decorou os preceitos e as orações. Mas sentia que “mais do que as orações, governavam-no os nervos e o sangue, e a boa regra perdia o espírito, que a faz viver, para se tornar uma vã fórmula” (ASSIS, 1962, p.527). Dessa forma, as normas católicas eram anuladas pelo corpo e, sobretudo, pela essência do narrador-personagem. As palavras que ele decorava, ou seja, apenas repetia, sem consciência ou reflexão, eram totalmente desprezadas na prática. Pela manhã, antes da primeira refeição, momento sagrado, e à noite, antes de dormir,

o garoto clamava a Deus que o perdoasse, assim como ele perdoava aos seus devedores (ridicularizando as palavras da oração mais importante da Igreja Católica, o Pai Nosso). No entanto, ao longo do dia, cometia suas maldades, sendo, novamente, idolatrado pelo pai, que ria e dava-lhe pancadinhas da cabeça.

O comportamento que ele tinha com seus escravos e com aqueles que considerava como seus inferiores, Brás Cubas repetia em relação a uma instituição, essa não desprezada pela sociedade, mas exaltada: a Igreja. As palavras eram apenas formalidades cumpridas por um sujeito que não tinha nenhum pudor para praticar aquilo que bem entendesse. Mantendo sua posição de superioridade, desafiava a vida (não prestando atenção no golpe de ar), as relações humanas, as instituições e os sentimentos humanos. Tudo é tratado a seu bel-prazer.

Outra passagem interessante que demonstra esse comportamento de Brás Cubas, aqui mais cômico do que humorístico (de acordo com a distinção de Pirandello), é um episódio de quando tinha nove anos. Empolgado pela primeira queda de Napoleão, seu pai, chefe da família, achou propícia a oportunidade para celebrar com um jantar. Dentre uma sociedade seleta, uma figura se destacava: Dr. Vilaça, “glosador insigne, que acrescentou aos pratos da casa o acepipe das musas” (ASSIS, 1962, p.527). Com toda pompa, ele declamava seus versos durante o jantar e orgulhava-se de sua cultura e vivência com a arte, sendo, obviamente, admirado pelas pessoas ao seu redor. Brás Cubas, ansioso pela sobremesa, esperava que cada glosa fosse a última. Mas, não era... empolgado, Dr. Vilaça emendava uma a outra – “e a sobremesa continuava intacta” (ASSIS, 1962, p.528). Dado o horário, e apesar de toda insistência do garoto, que bradou, berrou e bateu os pés, Brás Cubas fora tirado da mesa.

Não foi outro o delito do glosador: retardara a compota e dera causa à minha exclusão. Tanto bastou para que eu cogitasse uma vingança, qualquer que fosse, mas grande e exemplar, coisa que de alguma maneira o tornasse ridículo. Que ele era um homem grave o Dr. Vilaça, medido e lento, quarenta e sete anos, casado e pai. Não me contentava o rabo de papel nem o rabicho da cabeleira; havia de ser coisa pior. (ASSIS, 1962, p.529)

Em sua sede de vingança, o jovem Brás Cubas passa a segui-lo e o vê conversar com D. Eusébia, “irmã do sargento-mor Domingues, uma robusta donzelona, que se não era bonita, também não era feia” (ASSIS, 1962, p.529). Nesse momento de intimidade, o casal é flagrado no “mais medroso beijo”. Era a vingança perfeita: Brás Cubas corre em direção a todos, bradando o que vira: - *O Dr. Vilaça deu um beijo em D. Eusébia!* (ASSIS, 1962, p.529)

Mais uma vez, o narrador-personagem ri da situação e, principalmente, vangloria-se de ter atingido sua meta, independentemente de quem tenha prejudicado. As vontades de Brás são maiores e devem (sempre) ser cumpridas, estão acima de qualquer moral. Os outros são manipulados de acordo com seus interesses. Esse jogo se inverte aos dezessete anos, quando o ele conhece o seu primeiro amor, Marcela.

Já é célebre a frase “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos” (ASSIS, 1962, p.534). Por meio dela podemos perceber que o interesse e a efemeridade predominavam nessa relação, fadada ao fracasso. De acordo com o narrador-personagem, o romance entre eles é marcado por dois momentos distintos: o primeiro, a fase “consular”, era quando a amada ainda estava envolvida com outro homem, Xavier; a segunda, nomeada por ele como a fase “imperial” (“cesariana”), quando acreditava ser o único na vida dela. Mas isso tinha um preço: fora preciso “coligir dinheiro, multiplicá-lo, inventá-lo” (ASSIS, 1962, p.532). Para tal, aproveita-se da relação com o pai, que sempre tende a fazer suas vontades. Quando este percebeu que a situação tinha passado dos limites, restringe a quantia. Então, Brás Cubas recorre à mãe. Como o que recebia dela não era o suficiente, passa a sacar parte da herança do pai. Para dar um fim às inconseqüências do filho, o pai decide mandá-lo para Coimbra.

Ocorre-me uma reflexão imoral, que é ao mesmo tempo uma correção de estilo. Cuido haver dito, no capítulo 14, que Marcela morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia. Viver não é a mesma coisa que morrer; assim o afirmam todos os joalheiros desse mundo, gente muito vista na gramática. Bons joalheiros, que seria do amor se não fossem os vossos dices e fiados? Um terço ou um quinto do universal comércio dos corações. Esta é a reflexão imoral que eu pretendia fazer, a qual é ainda mais obscura do que imoral, porque não se entende bem o que eu quero dizer. O que eu quero dizer é que a mais bela testa do mundo não fica menos bela, se a cingir um diadema de pedras

finas; nem menos bela, nem menos amada. Marcela, por exemplo, que era bem bonita, Marcela amou-me... (ASSIS, 1962, p.534)

Nos capítulos iniciais sobre Marcela, é curioso ressaltar que o narrador não a expõe diretamente de maneira negativa em nenhum momento. Fica apenas subentendido que a espanhola era uma mulher de vários amores e interessada muito mais no dinheiro (simbolizado pelos presentes, joias e objetos de valor) do que no sentimento. De fato, ele não a poupa para preservá-la, mas para manter a concepção de si próprio como homem digno e superior. Enquanto suas palavras insistem em comprovar que ela de fato o amou, as ações da personagem só comprovam que ela estava interessada naquilo que o jovem poderia lhe oferecer.

Grande parte dos objetos que Marcela tinha em sua casa eram presentes ganhados de antigos amantes. Para ludibriar Brás Cubas, frisava que entre ela e ele tais artifícios não eram necessários. No entanto, em seguida, tecia comentários sobre joias que a interessavam. Antes de dizer a famosa frase, Brás Cubas faz uma correção por meio de sua “reflexão imoral”. Ele troca o verbo *morrer* por *viver* em “Marcela morria de amores pelo Xavier”. E o significado desse verbo, *viver*, está ligado não ao sentimento amor, mas aquilo que oferecia a ela. As reticências em “Marcela amou-me...” deixam aberta, por alguns instantes, a possibilidade de ter sido realmente amado. Contudo, a continuação, no outro capítulo, deixa claro qual era a intenção desse amor – a paixão durou o tempo necessário, 15 meses, para que ela tirasse um bom proveito dali, onze contos de réis.

Em Coimbra e livre do amor que sentira (após muitas lamúrias e o domínio de outras ambições), forma-se com o grau de bacharel em Direito, mesmo sendo um aluno mediano e folião. Mas o diploma era uma via dupla: dava-lhe liberdade e, ao mesmo tempo, pressupunha responsabilidade, algo que passava longe do nosso narrador-personagem. Seu retorno ao Rio de Janeiro se concretiza quando recebe notícias sobre o estado de saúde de sua mãe, que falece logo após a chegada do filho.

Para o processo de luto, Brás Cubas se instala na Tijuca. Ali reencontra D. Eusébia. Vilaça tinha morrido e deixara uma boa quantia para amante e a filha que tiveram, Eugênia. Em um momento de flerte, Brás até considera a

possibilidade de se casar com a moça, mesmo ela sendo bastarda e de uma classe inferior. No entanto, a realidade do nosso narrador-personagem vem à tona, junto com sua conduta frente ao mundo e ao romance com a moça, “coxa de nascença”, não vai adiante. Analisaremos adiante essa passagem do romance para ilustrar como Machado de Assis desconstrói os valores do Romantismo. Por ora, voltemos a percorrer a linha narrativa da obra.

No capítulo *Enfim!*, Virgília entra de fato na vida de Brás. Antes, fora citada como uma das presenças no instante de sua morte e, em outro momento, como um dos “projetos” de seu pai, que queria casar o filho e fazê-lo ingressar na carreira política. Virgília era filha do Conselheiro Dutra, homem consolidado na carreira política e com potencial para apadrinhar quem casasse com sua herdeira. Mas esse plano não dá certo. A moça tinha suas ambições também e queria torna-se baronesa. Por isso, opta por Lobo Neves, homem mais decidido e forte candidato a uma promissora carreira política.

Então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano. Não precedeu nenhum despeito; não houve a menor violência de família. Dutra veio dizer-me, um dia, que esperasse outra aragem, porque a candidatura de Lobo Neves era apoiada por grandes influências. Cedi; tal foi o começo da minha derrota. Uma semana depois, Virgília perguntou ao Lobo Neves, a sorrir, quando seria ele ministro. (ASSIS, 1962, p.558-559)

Quem sente esse fracasso é o pai de Brás Cubas. Inconformado com a “derrota” do filho, de tudo o que planejava e sonhara, repete constantemente *Um Cubas!* até o momento de sua morte. O filho, como esperado, não se abate com o casamento não concretizado: via-se moço, cheio de possibilidades e não amava Virgília naquela circunstância. Já o pai sentia as consequências do filho que criara: na juventude, gastou com amores em vão; tornou-se um bacharel em meio à mediocridade e, quando tem a chance de formar um bom casamento, é trocado por outro homem, com mais potencial. Sim, um Cubas fracassado, dispensado e desvalorizado era o seu filho. Envolto por suas vontades e egocentrismo, Brás não é capaz de assimilar suas derrotas e, principalmente, estava fadado a isso.

Com a morte do pai, um novo cenário é montado, mas, este também, envolto pela mercadoria e pela valorização de posses. Oito dias após a morte do pai, Brás e sua irmã se confrontam pela herança. Nesse capítulo, a mesquinha é explícita e interrompe “o luto pesado e o profundo silêncio”. Primeiro, eles avaliam o valor da casa; depois, os escravos e, por fim, “a prataria do tempo de D. José I, a porção mais grave da herança, já pelo valor, já pela vetustez, já pela origem da propriedade” (ASSIS, 1962, p.561). O cunhado alegava que sua esposa merecia ficar com a prata, sendo casada e precisando de “uma copa digna, apresentável” (ASSIS, 1962, p.561). Para Brás, solteiro, os objetos não teriam nenhuma utilidade. Mas ele não cedeu.

- Deixa, Cotrim – disse minha irmã ao marido –; vê se ele quer ficar também com a nossa roupa do corpo; é só o que falta.
 - Não falta mais nada. Quer a sege, quer o boleeiro, quer a prata, quer tudo. Olhe, é muito mais sumário citar-nos a juízo e provar com testemunhas que Sabina não é sua irmã, que eu não sou seu cunhado e que Deus não é Deus. Faça isto, e não perde nada, nem uma colheirinha. Ora, meu amigo, outro ofício! (ASSIS, 1962, p.561)

Os discursos do cunhado e da irmã comprovam como os interesses financeiros estavam acima de qualquer outra instituição ou valor. Cotrim chega a supor a negação dos laços familiares. Quando pensamos que com isso o assunto será encerrado com um ou outro cedendo em algo, Brás Cubas sugere que a prata seja dividida entre eles.

Estava tão agastado, e eu não menos, que entendi oferecer um meio de conciliação: dividir a prata. Riu-se e perguntou-me a quem caberia o bule e a quem o açucareiro; e depois desta pergunta, declarou que teríamos tempo de liquidar a pretensão, quando menos em juízo. Entretanto, Sabina fora até a janela que dava para a chácara – e depois de um instante, voltou, e propôs ceder o Paulo e outro preto, com a condição de ficar com a prata; eu ia dizer que não me convinha, mas Cotrim adiantou-se e disse a mesma coisa. (ASSIS, 1962, p.561)

Os objetos citados, o bule e o açucareiro, representam metonimicamente a mesquinha do cunhado e dos irmãos. Havia oitos dias o pai falecera e a família já se desmantelava por peças insignificantes diante de outros valores. O trecho também revela como se comportava a elite brasileira nessa época:

escravos eram moeda de troca e valiam menos do que uma prataria. Cotrim, Sabina e Brás simbolizam a classe dominante, voltada apenas a seus negócios e interesses. A partilha é finalizada, mas com os irmãos em desavença. A partir daí, Brás passa a viver meio recluso, indo ocasionalmente a algum baile, teatro ou palestra, mas gastando grande parte do tempo consigo mesmo.

Não podemos nos esquecer que estamos falando de um homem cujos valores são fundados nos preceitos da mercadoria e da manutenção de sua posição dentro da elite. Mesmo recluso, Brás faz-se notar presente: enviava artigos e versos para as folhas públicas e, de acordo com ele, chegou a alcançar “certa reputação de polemista e de poeta” (ASSIS, 1962, p.562). Dessa forma, estava fisicamente distante das rodas da sociedade, mas, de alguma maneira, inseria-se ali como assunto das conversas. Quando volta a circular, encontra-se com Virgília, que retornara de São Paulo casada com Lobo Neves. Depois de alguns encontros casuais, os dois passam a se aproximar com mais frequência. Certo dia, convidado por Lobo Neves para uma reunião íntima, Brás Cubas dança com Virgília. Aproveitando-se da situação, segura-a com mais força e ela se deixa ficar, *como esquecida*.

“É minha!”, disse eu comigo, logo que a passei a outro cavalheiro; e confesso que durante o resto da noite, foi-se-me a ideia entranhando no espírito, não à força de martelo, mas de verruma, que é mais insinuativa.

“É minha!”, dizia eu ao chegar à porta de casa.

Mas aí, como se o destino ou o acaso, ou o que quer que fosse, se lembrasse de dar algum pasto aos meus arroubos possessórios, luziu-me no chão uma coisa redonda e amarela. Abaixei-me; era uma moeda de ouro, uma meia dobra.

“É minha!”, repeti eu a rir-me, e meti-a no bolso. (ASSIS, 1962, p.564)

Como dito anteriormente, não podemos nos esquecer que Brás Cubas é um homem que se fundamenta nos paradigmas da mercadoria. Nesse trecho, o uso repetitivo do pronome possessivo seguido do ponto de exclamação indica alguém que se vangloria da posse que conquistara, no caso, Virgília. A mulher é tratada por ele como objeto de valor, de troca, assim como a moeda que encontra no chão. Quando encontra a meia dobra, assim como fez com Virgília, reitera a questão da posse ao repetir *É minha!*. Mulher e ouro são colocados no mesmo patamar e exercem a mesma função: pertencer a alguém.

No dia seguinte sente-se culpado, não por flertar com uma mulher casada, e como se não bastasse dentro da casa da família dela, mas por ficar com uma moeda que não lhe pertencia. Ele chega a se questionar por que seria dele uma moeda que não herdara ou ganhara, já que a encontrara na rua. Para devolvê-la, envia uma carta à polícia e tira da sua consciência o peso de ficar com algo que não lhe pertencia. Dois pontos merecem ser destacados nesse contexto: primeiro, a ausência de culpa por ter participado de um jogo de sedução. Ele chega a ironizar a situação ao dizer que sua consciência “valsara tanto na véspera, que chegou a ficar sufocada, sem respiração” (ASSIS, 1962, p.565). O segundo ponto de destaque é que quando pensamos que Brás Cubas finalmente teve uma atitude altruísta, essa imagem é prontamente desmantelada. A voz de sua consciência, nomeada como sua *dama interior*, aponta que a ação de devolver a moeda abriria outras janelas; aquela meia dobra seria multiplicada por dez, depois trinta, depois quinhentas. Orgulhoso de si, reconstrói a cena em sua cabeça e vê-se como um sujeito bom, *talvez grande*.

Assim eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência. Talvez não entendas o que aí fica; talvez queiras uma coisa mais concreta, um embrulho, por exemplo, um embrulho misterioso. Pois toma lá o embrulho misterioso. (ASSIS, 1962, p.565)

A moral de Brás Cubas é totalmente imoral, na verdade. Sua satisfação não provém de ter devolvido algo que não lhe pertencia, mas de ter “aberto uma janela” que traria, de algum modo, benefícios a ele. É nessa situação que surge o “embrulho misterioso”.

Indo a Botafogo, Brás tropeça em um embrulho que estava na praia. Quando o abre, conta cinco contos de réis “em boas notas e moedas, tudo asseadinho e arranjadinho, um achado raro” (ASSIS, 1962, 566). Dessa vez, não vai à delegacia. Por ironia do destino, todos que encontram nosso narrador-personagem congratulam-no por ter devolvido a moeda que encontrara anteriormente. Com uma quantia maior em mãos, Brás Cubas muda seu ponto de vista sobre ficar com algo que não lhe pertence.

De noite, no dia seguinte, em toda aquela semana pensei o menos que pude nos cinco contos, e até confesso que os deixei muito quietinhos na gaveta da secretária. Gostava de falar de todas as coisas, menos de dinheiro, e principalmente de dinheiro achado; todavia não era crime achar dinheiro, era uma felicidade, um bom acaso, era talvez um lance da Providência. Não podia ser outra coisa. Não se perdem cinco contos, como se perde um lenço de tabaco. Cinco contos levam-se com trinta mil sentidos, apalpam-se a miúdo, não se lhes tiram os olhos de cima, nem as mãos, nem o pensamento, e para se perderem assim tolamente, numa praia, é necessário que... Crime é que não podia ser o achado; nem crime, nem desonra, nem nada que embaciasse o caráter de um homem. Era um achado, um acerto feliz, como a sorte grande, como as apostas de cavalo, como os ganhos de um jogo honesto e até direi que a minha felicidade era merecida, porque eu não me sentia mau, nem indigno dos benefícios da Providência. (ASSIS, 1962, p.566)

Ele decide então guardar os cinco contos no banco e, quem sabe futuramente, “empregá-los em alguma ação boa, talvez um dote de alguma menina pobre, ou outra coisa assim” (ASSIS, 1962, p.566). Independentemente de suas intenções, não devolve o que encontrou e deposita-o em um lugar bem seguro e privado, o banco.

Brás Cubas não lucra somente no campo financeiro. No capítulo seguinte,, relata o primeiro beijo entre ele e Virgília. O que dá título ao capítulo não são as reticências, formadas por três pontos, nem uma sequência de pontos finais, mas um espaço não preenchido por palavras, que talvez não fossem suficientes para descrever o que o casal de amantes sentia. Após um flerte fracassado quando solteira, agora temos o início de um amor que “brotou com tal ímpeto e tanta seiva, que, dentro um pouco, era mais vasta, folheada e exuberante criatura dos bosques” (ASSIS, 1962, p.567).

BRÁS CUBAS.....?
 VIRGÍLIA.....
 BRÁS
 CUBAS.....

 VIRGÍLIA.....!
 BRÁS CUBAS.....
 VIRGÍLIA.....
?

 BRÁS CUBAS.....

VIRGÍLIA.....
 BRÁS
 CUBAS.....

!.....!
 VIRGÍLIA.....?
 BRÁS CUBAS.....!
 VIRGÍLIA.....! (ASSIS, 1962, p.568)

Em “O velho diálogo de Adão e Eva”, o capítulo seguinte, não temos descrições, narrações ou falas das personagens. Vemos apenas sequências dos mesmos pontos, seguidos de interrogações, exclamações e os nomes de Brás Cubas e Virgília. Aqui Machado explicita a ruptura com os paradigmas do romance como gênero literário. O leitor tem como único índice concreto de significado o título do capítulo. O restante é apenas um espaço que pode ser preenchido de acordo com as suposições e a imaginação do leitor. Sabemos a referência desse título: Adão e Eva cederam à tentação, comeram o fruto proibido e foram expulsos do Paraíso.

O narrador-personagem se pergunta por que em um primeiro momento o amor entre eles não aconteceu e, agora, tanto tempo depois, sim. Ele mesmo dá a resposta: tratava-se de uma questão de momento.

A razão não podia ser outra senão o momento oportuno. Não era oportuno o primeiro momento, porque, se nenhum de nós estava verde para o amor, ambos o estávamos para o nosso amor: distinção fundamental. Não há amor possível sem a oportunidade dos sujeitos. Esta explicação achei-a eu mesmo, dois anos depois do beijo, um dia em que Virgília se me queixava de um pintalegrete que lá ia e tenazmente a galanteava. (ASSIS, 1962, p.568)

De modo inconsequente, quando as convenções barravam a concretização dessa relação, eles se envolvem. Casada com Lobo Neves (a essa altura já deputado), Virgília passa a se encontrar frequentemente com Brás Cubas. O marido, totalmente envolvido com a carreira política, é incapaz de perceber que a esposa e Brás Cubas tinham se tornado amantes. No entanto, os constantes encontros amorosos despertam a curiosidade da sociedade e, inevitavelmente, os amigos passam a suspeitar dessa relação e surgem os comentários daqueles que com eles conviviam. Receoso da situação, Brás sugere uma fuga, mas Virgília se sente muito confortável na posição que

conquistara e na família que construía com Lobo Neves. A solução encontrada por ela é uma casinha localizada em uma rua escondida.

Vi que era impossível separar duas coisas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública. Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma. Talvez senti alguma coisa semelhante a despeito; mas as comoções daqueles dois dias eram já muitas, e o despeito morreu depressa. Vá lá; arranjemos a casinha. (ASSIS, 1962, p.579)

Com essa ideia em mente, ela arma tudo com uma ex-empregada fiel, D. Plácida, que à vista dos outros seria a verdadeira moradora da casa. Tem-se então o local perfeito para os encontros dos amantes – ali, protegidos, distanciam-se dos mexericos e das suspeitas.

Eis então que Lobo Neves é nomeado presidente de uma província e o casal deverá deixar o Rio de Janeiro. Inconformado, Brás pede à amante que não o abandone e enfrente essa situação ao seu lado. Não sabemos se Virgília aceitaria essa condição: para beneficiar o amigo, Lobo Neves, sem saber de nada, convida-o para segui-lo como secretário.

Quem escapa a um perigo ama a vida com outra intensidade. Entrei a amar Virgília com muito mais ardor, depois que estive a pique de a perder, e a mesma coisa lhe aconteceu a ela. Assim, a presidência não fez mais do que avivar a afeição primitiva; foi a droga com que tornamos mais saboroso o nosso amor, e mais prezado também. Nos primeiros dias, depois daquele incidente, folgávamos de imaginar a dor da separação, se houvesse separação, a tristeza de um e de outro, à proporção que o mar, como uma toalha elástica, se fosse dilatando entre nós; e, semelhantes às crianças, que se achegam ao regaço das mães, para fugir a uma simples careta, fugíamos do suposto perigo, apertando-nos com abraços. (ASSIS, 1962, p.592)

Com essa proposta, os amantes, que tinham até então apaziguado as suspeitas dos amigos, voltam a ser o assunto nas rodas de conversas. Cotrim, cunhado de Brás, chega a alertá-lo sobre o que essa viagem poderia causar. No entanto, Lobo Neves recusa o cargo: supersticioso, considera de mal agouro a data de publicação de sua nomeação, um dia 13. Mas era tarde demais para

contornar as especulações. O marido traído recebe uma carta anônima na qual o caso entre Brás e Virgília era explicitamente denunciado.

O caso entre eles só tem um fim quando o deputado é nomeado presidente novamente, mas, agora, no interior do país. O casal parte do Rio de Janeiro e Brás Cubas, no alto de seus cinquenta anos, fica sem sua amada. Sem saída, considera casar-se com Nhá-Loló, candidata encontrada por sua irmã Sabina. No entanto, a pretendente falece durante uma epidemia de febre amarela.

Passa-se o tempo. Mesmo sem ter nenhuma vocação ou ideal para tal, torna-se deputado. Na assembleia, é inevitável encontrar-se com Lobo Neves, que retornara à cidade. Consequentemente, encontra-se também com Virgília, que já apresentava as marcas do tempo. Sem interesse de nenhuma das partes, mesmo com a morte de Lobo Neves o amor entre os dois ex-amantes não floresce, sendo somente parte do passado de ambos. De maneira totalmente antiromântica, sem um clímax, o rompimento do casal fica claro.

Próximo ao desfecho da obra, o capítulo “De como não fui ministro d’estado” é constituído de várias linhas com pontos. No seguinte, Brás Cubas explica: “há coisas que melhor se dizem calando, tal é a matéria do capítulo anterior” (ASSIS, 1962, p.625). Aqui ele se cala e utiliza os pontos para simbolizar o silêncio não para deixar subentendidos seus momentos íntimos com a amante, mas para singularizar que nenhuma palavra seria o suficiente para significar o que sentira naquele momento. O vazio de suas conquistas era o vazio de suas palavras. A frustração era tamanha e diversa daquela sentida com Virgília, quando se via ainda inabalável, acima dos acasos da vida. Agora, na casa dos cinquenta, o peso era maior: seus fracassos não teriam tempo de serem compensados. Toda esperança fora perdida. A ponta desse sentimento seria o sucesso do emplasto. No entanto, é derrubado por uma friagem. E, dessa maneira, sua obra termina, com um defunto autor refletindo sobre sua vida de fracassos.

Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padei a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem

sobra, e conseguintemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria. (ASSIS, 1962, p.637)

4.3. A voz de Mattia Pascal

Publicado em 1904, o enredo de *Il fu Mattia Pascal* gira em torno de uma crise de identidade do protagonista, Mattia Pascal, bibliotecário, casado, sem filhos, “morto” duas vezes. Insatisfeito com sua realidade, Mattia Pascal se aproveita do equívoco que o dá por morto para tentar construir outra vida, longe de sua cidade, família e emprego. A casualidade lhe possibilita encontrar um novo nome: Adriano Meis.

No entanto, essa nova identidade pouco depois se mostra insuficiente, não ultrapassa os limites da ilusão, já que, como Adriano, não consegue se inserir na sociedade por completo. Para sair desse impasse, o protagonista finge um suicídio para voltar a ser Mattia e recuperar sua primeira identidade.

De volta à sua cidade, no entanto, descobre que sua mulher havia se casado com seu melhor amigo e que aquela vida deixada para trás já não poderia ser resgatada. Sem saída, passa a viver como uma espécie de morto-vivo dentro de uma biblioteca, escrevendo sua própria história, tendo em vista que não pôde vivê-la.

Já é perceptível nessa personagem o surgir de uma espécie de desacordo entre a vida real e seus ideais, sobrevividos de sentimentos e meditações – “la riflessione, assumendo quella sua speciale attività, viene a turbare, a interrompere il movimento spontaneo che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa”⁵⁰ (PIRANDELLO, 1993, p.132). Sendo assim, a morte aparece como possibilidade de afastamento das convenções sociais. No entanto, mesmo “morto”, o narrador-personagem ainda não é capaz de resistir aos pensamentos e às reflexões.

⁵⁰ “A reflexão, ao assumir aquela sua atividade especial, vem perturbar, interromper o movimento espontâneo que organiza as ideias e as imagens em uma forma harmoniosa” (A tradução utilizada do ensaio *L'umorismo* será a de Jacó Guinsburg, publicada no livro *Pirandello. Do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999).

Mattia era o homem inserido nas instituições, por isso, consciente de que não se sente mais como sujeito de sua própria vida, tenta escapar das construções feitas em relação à sua figura forjando a própria morte. No entanto, nessa tentativa de anular a *persona* e resgatar sua essência como indivíduo, incorporando a figura de Adriano Meis, percebe que nada pode ser feito e, mesmo tendo assumido outra identidade, a representação de papéis ainda é necessária, sendo ele Adriano ou Mattia.

Mattia utiliza a autodestruição como possível maneira para ultrapassar os limites dados pelas instituições, em busca de um “renascimento”. Nesse aspecto, ele se coloca como sujeito que visa à liberdade e à ampliação das possibilidades das relações humanas. Mas aqui se percebe plenamente uma espécie de desacordo entre a vida real e os ideais.

Mattia não consegue levar uma existência totalmente franqueada das convenções sociais, por isso, ao experimentar outra vida, esta também necessitará de um estatuto social. Mas esse estatuto é negado a um homem fictício, que esbarra o tempo todo nos limites de quem vive à margem da oficialidade. Se antes se via sem saída, a morte lhe pareceu uma possibilidade de libertação de tais convenções. Ao assumir a nova identidade, percebe que esta também necessita de uma oficialidade. Está lançado o dilema.

O narrador-personagem ultrapassa o limite da existência e constrói sua narração a partir do ponto de vista de alguém que, além de narrar a própria morte, narra depois de morto. Morto duas vezes. Assim, Pirandello constitui um movimento elíptico, que decorre da tentativa de pôr fim a uma contradição insolúvel na realidade e que, concomitantemente, oscila entre o mesmo e o outro, realizada em um movimento contínuo.

Em *Premessa*, primeiro capítulo de *Il fu Mattia Pascal*, o narrador-personagem se apresenta:

Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal. E me ne approfittavo. Ogni qual volta qualcuno de' miei amici o conoscenti dimostrava d'aver perduto il senno fino al punto di venire da me per qualche consiglio o suggerimento, mi stringevo nelle spalle, socchiudevo gli occhi e gli rispondevo:
— Io mi chiamo Mattia Pascal.
— Grazie, caro. Questo lo so.

— E ti par poco?⁵¹ (PIRANDELLO, 1919, p.01)

Mattia estava preso a esse nome não somente como formalidade, mas como estereótipo. Ao responder que se chamava Mattia Pascal, acreditava já informar quem era e, principalmente, o que se pressupunha sobre ele. Como as pessoas tinham uma concepção formada sobre esse homem, nada além da do nome precisaria ser dito. Logo no início tem-se o conflito que rege a obra: a máscara, aquilo que o sujeito aparenta defronte à sociedade, pode ser sentida como uma maneira confortável de seguir o fluxo da vida e/ou assimilada como uma fatalidade.

É importante lembrarmos que Mattia reconta aquilo que vivera. Por isso, nos deparamos com o ponto de vista de um narrador-personagem que busca algum sentido em seu passado. No momento presente em que narra, encontra-se isolado e lidando com as consequências de ter tentado se libertar das máscaras nas quais estava interligado. Há dois anos Mattia é funcionário da biblioteca Boccamazza, em Miragno. O cargo dele, guardião dos livros (*guardiano di libri*), tão incomum, sintetiza a posição na qual encontramos o narrador-personagem: sua exclusão da sociedade é tamanha que nem mesmo em um cargo profissional ele consegue se encaixar. A inutilidade de sua função simboliza sua inutilidade como sujeito. Trata-se de alguém que está à margem, apenas observando os acontecimentos.

Como indivíduo, não se comunica com o real e resta-lhe apenas se posicionar como um observador/comentarista do mundo e das relações sociais, que busca no passado alguma lição que possa ser apreendida por um outro (o leitor) no futuro, quando sua “terceira morte” for um fato concreto. Por isso, predomina na obra o sentido de incomunicabilidade entre o sujeito e o outro. Tal incomunicabilidade é resultado das máscaras e dos jogos que ditam a dialética de uma troca abstrata.

⁵¹Uma das poucas coisas e, talvez mesmo, a única coisa que eu sabia ao certo era esta: que me chamava Mattia Pascal. E dela me aproveitava. Todas as vezes que algum dos meus amigos ou conhecidos dava provas de ter perdido o juízo, a ponto de vir ter comigo, em busca de conselho, ou sugestões, eu encolhia os ombros e respondia:

- Eu me chamo Mattia Pascal.
- Obrigado, meu caro. Isso, já sei.
- E acha pouco? (1972, p.9)

O livro começa com esse Mattia isolado em uma biblioteca – que não é uma biblioteca de verdade, isso também é importante - e descrevendo uma comunidade pouco interessada em livros, deixados empilhados em um depósito úmido. Ele escreve seguindo o conselho do reverendo Eligio Pellegrinotto e passa a narrar os acontecimentos e as peripécias que levaram a essa situação. No entanto, Mattia não tem nenhuma relação com a linguagem literária. Na verdade, chega a não acreditar na importância dos livros. De acordo com ele, isso é justificável após a ciência copernicana ter reduzido o homem a uma espécie de entidade insignificante cuja função é girar no universo sem um motivo aparente. Mesmo assim, escreve sem nenhuma ambição literária, apenas almejando, quem sabe, poder passar algum ensinamento para o leitor.

O descaso do autor (o narrador-personagem) e da comunidade com os livros representa o descaso com a cultura e ilustra um indivíduo que não se abala com a ignorância. Mattia, assim como os livros que guarda, está isolado em uma biblioteca pouco frequentada, parte integrante de uma pequena igreja. Ambos são inúteis: ele e a literatura.

La prima volta che mi avvenne di trovarmi con un libro tra le mani, tolto così a caso, senza saperlo, da uno degli scaffali, provai un brivido d'orrore. Mi sarei io dunque ridotto come il Romitelli, a sentir l'obbligo di leggere, io bibliotecario, per tutti quelli che non venivano alla biblioteca? E scaraventai il libro a terra. Ma poi lo ripresi; e — sissignori — mi misi a leggere anch'io, e anch'io con un occhio solo, perchè quell'altro non voleva saperne.⁵² (PIRANDELLO, 1919, p.58)

É nesse cenário e com esse aparente descaso que decide escrever para, quem sabe, acrescentar algo ou passar algum ensinamento por meio de seu caso fora do comum. Trata-se de um manuscrito, uma obra original, que deverá ser aberta apenas após sua “terceira, última e definitiva morte”. E, em seguida a essas ressalvas, expõe sua condição: morto duas vezes (a primeira, por engano e a segunda, não revelada de início, será parte da matéria de sua biografia).

⁵² A primeira vez que me aconteceu encontrar-me com um livro nas mãos, apanhado ao acaso, sem dar por isso, numa das estantes, tive um calafrio de horror. Com que então, eu me reduziria, como Romitelli, a sentir-me na obrigação de ler, eu, bibliotecário, por todos os que não vinham à biblioteca? E arremessei o livro ao chão. Mas, depois, tornei a apanhá-lo; e – sim, senhores – pus-me a lê-lo, eu também, e também somente com um olho, porque o outro não queria saber disso. (1972, 60)

Porém, antes de contar sua história, o narrador-personagem faz outra premissa, essa, filosófica. Primeiro, cita *Dell'arte di amar le donne* (três volumes, de 1571, de Anton Muzio Porro) e *Vita e morte di Faustino Materucci, Benedettino di Polirone, che taluni chiamano beato* (biografia editada em Mantova em 1625). Posteriormente, cita Copérnico como o responsável por não ser mais importante escrever literatura. Foi Nicolau Copérnico quem rompeu com a teoria de Ptolomeu de que a Terra era o centro do universo. Por meio de seus estudos e cálculos, chegou à conclusão de que a Terra e todos os planetas do sistema giravam em torno do Sol. Além disso, apontou que a Terra gira em torno de seu próprio eixo. A partir dessa ideia do heliocentrismo, Mattia Pascal, afirma que o tamanho do homem, seus dramas e seus valores, são minúsculos e insignificantes frente à grandiosidade do mundo. Na concepção anterior, sendo a Terra o centro do Universo, o homem também era muito importante. Quebrada essa concepção, o homem passa a ser alguém que gira sem sentido algum, sem chegar a qualquer lugar. Se, de fato, o homem se concentrasse em seu papel nessa grandiosidade, veria que suas preocupações são insignificantes.

Tendo essa ideia como parâmetro, Mattia falará de si fornecendo ao leitor apenas os fatos que considera realmente necessários. Portanto, vemos um homem duplamente reduzido: seja como todos os outros, pequenos grãos de areia em um amplo universo, seja pelas consequências de suas atitudes. A seguir, começa a narrar sua história.

Quando tinha quatro anos e meio teve que lidar com sua grande perda, um luto familiar. O pai, que viajou a Córsega por motivos comerciais, foi atingido por uma febre e morreu aos trinta e oito anos de idade, deixando a viúva e dois filhos: Mattia e Roberto, dois anos mais velho. A família, até então, tinha uma vida estável: era proprietária de terras e casas. No entanto, com a repentina morte do patriarca, esse cenário é modificado. A mãe, sem nenhuma habilidade para lidar com a gestão dos negócios, é incapaz de dar continuidade ao que o marido deixara. Uma mulher retratada como frágil em todos os sentidos: magra, sempre doente e com um aspecto moribundo. Após a morte do marido, essa situação só piora – ela se isola em casa e vai à rua apenas para acompanhar a missa de domingo.

Mattia e seu irmão crescem e passam a ser os responsáveis pelos negócios da família, que a essa altura estavam reduzidos a dívidas. Mas eles também não tinham aptidão para tal. De fato, dada a criação de mãe, permissiva com os filhos, quando jovens, nem a escola frequentaram. Foram educados por um homem chamado Pinzone. Ele, também sem nenhuma destreza para controlá-los, era um grande conhecedor de poesias fidenziana, macarrônica, burchiellesca e leporeâmbica. No que diz respeito à educação, em nada esse conhecimento poderia contribuir no aprendizado dos garotos (e, de fato, não contribuiu), tornando-se inútil o seu papel como tutor e, mais uma vez, a obra demonstrado a irrelevância da literatura.

A tia, Scolastica, era a única pessoa que tentava exercer alguma autoridade. Sem embargo, não era ouvida pela mãe deles e ficava assim de mãos atadas. Sua implicância era maior com Mattia. Isso porque, comparado ao irmão, apresentava uma estrutura mais delicada: tinha a cara plácida e usava óculos de lentes grossas e redondas, e tinha um olho estrábico. Em contrapartida, seu irmão era bonito e tinha plena noção disso, estando sempre preocupado com a vaidade. Desse modo, em uma pincelada, temos o retrato dos dois irmãos.

Voltando à narrativa, Batta Malagna, administrador das propriedades da família, avisa que a neblina destruiu as plantações de oliva e a filoxera, o vinhedo. Após sucessivos negócios malsucedidos, de tudo o que possuíam, restaram apenas as casas e o sítio da Stia, com o moinho. Mattia assume que ele e o irmão eram irresponsáveis e gastavam sem pensar nas consequências, mas isso era nada se comparado ao rombo causado pelos roubos e golpes de Batta Malagna.

Ainda restava também a tradição do sobrenome Pascal, que garantiu a Roberto um casamento vantajoso. Mattia também se casou, mas de um modo um pouco mais complicado e desonrado. O motivo, também nesse caso, está ligado ao administrador Malagna. Viúvo, após um casamento infeliz (mas promissor no quesito financeiro) com uma mulher que o menosprezava e sem filhos, ele se casou com Oliva. Depois de três anos casados, eles ainda não tinham filhos e Oliva desconfiava que o marido tinha algum problema nesse sentido. No entanto, para ele, a esposa é quem não conseguia engravidar e, por

isso, maltratava-a e dizia que ela o tinha enganado com sua aparente saúde. Olivia, representada como uma mulher bondosa e submissa, nada respondia. Apenas ia à casa de Mattia e lamentava-se com a mãe dele. O narrador-personagem, em suas descrições, sempre frisava a honestidade de Oliva.

Come le so io queste cose? Oh bella, come le so!... Ho pur detto che ella veniva a sfogarsi a casa nostra; ho detto che la conoscevo da ragazza; ora la vedevo piangere per l'indegno modo d'agire e la stupida e provocante presunzione di quel laido vecchiaccio, e.... debbo proprio dir tutto? Del resto, fu no; e dunque basta.⁵³ (PIRANDELLO, 1919, p.27)

Mattia, enquanto narrador, deixa subentendido que recebera uma proposta audaciosa de Oliva para comprovar que o problema de não ter filhos era responsabilidade do marido e, ao mesmo tempo, dar um fim a essa situação dramática. No entanto, recebe uma recusa. Mas, rapidamente Mattia se consola, além de ter muitas coisas na cabeça, tinha dinheiro e sabia gastá-lo bem. Quem o ajudava nessa empreitada era Gerolamo Il Pomino, o Mino, um amigo que insistia em seguir os passos (literalmente) de Mattia e seu irmão. Consciente do histórico de Malagna, Mino conta a Mattia que estava interessado na filha de uma prima de Malagna e que este sempre estava lá, fazendo-lhe visitas.

Na verdade, essa prima, uma megera, quando a primeira mulher de Malagna morrera, queria que ele se casasse com sua filha. Vendo seu plano frustrado, passou a destratar a filha, dizendo que ela fora incapaz de atrair o tio, e espalhava impropérios sobre o parente, chamando de velho animal, inimigo dos parentes e traidor do próprio sangue. Agora, infeliz no casamento, ele voltara a frequentar a casa da prima.

Com o intuito de comprovar essa informação, Mattia arruma como desculpa o pagamento de uma promissória que venceria no dia seguinte e vai à casa da viúva Pescatore, onde estava Malagna. Desse modo, conhece também Romilda, interesse de Mino e sobrinha de Malagna. O narrador-personagem afirma que a partir daquele momento passou a frequentar a casa da viúva para

⁵³ Como é que sei essas coisas? Ora, como sei. É boa!.. já disse que ela vinha desabafar em nossa casa; disse que a conhecia desde menina. Agora, via-a chorar por causa do proceder indigno e da estúpida e provocante presunção daquele velho imundo, e... é mesmo preciso eu dizer tudo? Aliás, a resposta foi não; e, portanto, chega. (1972, p.34)

ajudar o amigo a se aproximar de Romilda e, quem sabe, casá-los. No entanto, gradativamente mais próximo dela, Mattia se apaixona e é correspondido.

Cada vez mais envolvidos, tendo Mattia conquistado até mesmo a simpatia da viúva, a certa altura Romilda começa a chorar e suplica que Mattia a leve para longe de sua casa, longe da mãe e da vida que tinha lá. Convencido a se casar e prestes a ajeitar tudo, é surpreendido por uma carta na qual a amada lhe pedia que não se aproximasse mais dela e que considerasse terminada a relação entre eles. No mesmo dia, Olivia aparece aos prantos, dizendo que o marido conseguira provar que era fértil.

Ero presente a questa scena. Come abbia fatto a frenarmi lì per lì, non so. Mi trattenne il rispetto per la mamma. Soffocato dall'ira, dalla nausea, scappai a chiudermi in camera, e solo, con le mani tra i capelli, cominciai a domandarmi come mai Romilda, dopo quanto era avvenuto fra noi, si fosse potuta prestare a tanta ignominia! Ah, degna figlia della madre! Non il vecchio soltanto avevano entrambe vilissimamente ingannato, ma anche me, anche me! E, come la madre, anche lei dunque si era servita di me, vituperosamente, per il suo fine infame, per la sua ladra voglia! E quella povera Oliva, intanto! Rovinata, rovinata...⁵⁴ (PIRANDELLO, 1919, p.37)

Mattia descobre então ter sido peça-chave em um golpe arquitetado por mãe e filha. Sabendo que Malagna era infértil, usaram o jovem para que Romilda engravidasse e, assim, prendesse definitivamente o tio. No entanto, o narrador-personagem logo arquiteta um plano e mostra a Oliva a carta que recebera de Romilda. Um mês após esse ocorrido, Malagna aparece na casa de Mattia e exige uma reparação que solucione a desonra que arruinara sua sobrinha. Atendendo ao pedido da mãe, ele cede e casa-se, tendo como sobra a ira da viúva Pescatore.

A gravidez de Romilda é marcada pelo sofrimento. Ela passa grande parte do dia sentada em uma poltrona, pálida, sem a beleza de outrora e sem

⁵⁴ Eu estava presente à cena. Como consegui conter-me naquele momento, não sei. Reteve-me o respeito por mamãe. Sufocado pela ira, pela náusea, fugi, fui trancar-me no quarto e, sozinho, com as mãos nos cabelos, comecei a perguntar a mim mesmo como era possível que Romilda, depois daquilo que se passara entre nós, pudesse haver-se prestado a tamanha ignomínia! Ah, digna filha de sua mãe! Não somente ao velho tinham ambas intrujado, de modo tão velhaco, mas a mim também, a mim também! E, tal como a mãe, também ela, portanto, servira-se de mim, de forma vergonhosa, para a sua infame finalidade, para a sua vontade de rapina! E, entrementes, a coitada da Oliva! Com a vida arruinada, arruinada... (1972, p. 41-42).

momentos de paz. A situação piora quando o patrimônio da família Pascal se extingue por completo. Para quitar as dívidas do sítio da Stia foi preciso vender as casas. Mas nem isso fora o suficiente: as dívidas continuaram e o sítio, assim como o moinho, foi colocado sob administração judicial pelos credores. Em contrapartida, Malagna estava cada vez mais satisfeito. Oliva também estava grávida e, como último golpe na família Pascal, ele mesmo comprou as casas por um preço bem abaixo do mercado.

A situação de Mattia era desesperadora. Agora, não era apenas ele que tinha que suportar os impropérios da sogra. Sua mãe, sem ter para onde ir, viu-se obrigada a morar de favor com aquela família. No entanto, ela nada dizia, ficava sempre recolhida, sentada em um canto, com as mãos no colo e os olhos baixos. Duas criadas tentaram, sem sucesso, tirá-la dali, mas foram repelidas pela viúva Pescatore. Tia Scolastica, ao saber da situação, invade a casa como se não houvesse ninguém e enfrenta a viúva que estava fazendo pão. Em uma das cenas na qual o humorismo é latente no livro, Scolastica se coloca frente a frente com a viúva, espalha na cara dela a grossa bola de massa e sai, levando a mãe de Mattia consigo. Sozinho com a sogra, é ele quem recebe a fúria.

Quel che seguì, fu per me solo. La vedova Pescatore, ruggendo dalla rabbia, si strappò la pasta dalla faccia, dai capelli tutti appiastricciati, e venne a buttarla in faccia a me, che ridevo, ridevo in una specie di convulsione; m'afferrò la barba, mi sgraffiò tutto; poi, come impazzita, si buttò per terra e cominciò a strapparsi le vesti addosso, a rotolarsi, a rotolarsi, frenetica, sul pavimento; mia moglie intanto (*sit venia verbo*) receva di là, tra acutissime strida, mentr'io:

— Le gambe! le gambe! — gridavo alla vedova Pescatore per terra. — Non mi mostrate le gambe, per carità!⁵⁵ (PIRANDELLO, 1919, p.49)

O sentimento que predomina nessa passagem é ambíguo: o riso que advém da imagem de uma senhora com o rosto untado de massa, jogada no

⁵⁵ O que se seguiu foi só para mim. A viúva Pescatore, rugindo de raiva, arrancou a massa do rosto e do cabelo, todo empastado, e veio atirá-la na minha cara, que eu ria, ria, numa sorte de convulsão; agarrou minha barba, arranhou-me todo; depois, como enlouquecida, jogou-se no chão e começou a rasgar furiosamente suas roupas e a rolar, frenética, no soalho. Entrementes, minha mulher (*sit vênia verbo*) vomitava do lado de lá, por entre gritos agudos, enquanto eu: - As pernas! As pernas! – berrava para a viúva Pescatore no chão. – Não me mostre as pernas, pelo amor de Deus! (1972, p.53)

chão, com as pernas de fora e agredindo o genro é inevitável. No entanto, essa cena não é aleatória ou independente. Ela faz parte de um contexto no qual vemos Mattia, sua mãe e sua sogra dominados pela infelicidade de serem obrigados a viver (e a conviver) com a infelicidade constante. O riso que nasce aqui não é espontâneo, mas repellido pela perplexidade e por todos os pormenores que provêm da própria representação.

Posso dire che da allora ho fatto il gusto a ridere di tutte le mie sciagure e d'ogni mio tormento. Mi vidi, in quell'istante, attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare: mia madre, scappata via, così, con quella matta; mia moglie, di là, che... lasciamola stare!; Marianna Pescatore lì per terra; e io, io che non avevo più pane, quel che si dice pane, per il giorno appresso, io con la barba tutta impastocchiata, il viso sgraffiato, grondante non sapevo ancora se di sangue o di lagrime per il troppo ridere. Andai ad accertarmene allo specchio. Erano lagrime; ma ero anche sgraffiato bene. Ah quel mio occhio, in quel momento, quanto mi piacque! Per disperato, mi s'era messo a guardare più che mai altrove, altrove per conto suo. E scappai via, risoluto a non rientrare in casa, se prima non avessi trovato comunque da mantenere, anche miseramente, mia moglie e me.⁵⁶ (PIRANDELLO, 1919, p.50)

Foi a partir desse instante que Mattia passou a gostar de rir de sua situação. Riso esse carregado de insatisfação e adversidade. Afinal, ele próprio aceitou esse modo de viver e, agora, encontrava-se casado com uma mulher grávida e enferma, com uma sogra que o detestava e totalmente arruinado. Sem saber como escapar desse imbróglio, sai sem destino e vaga pelas ruas. Casualmente, depara-se com Pomino que, ainda magoado com o que amigo lhe fizera, tenta passar despercebido. Mas, depois de uma conversa, Mattia percebe que o que mais atingira o Pomino fora ter perdido a amizade do passado.

⁵⁶ Posso dizer que, desde então, tomei gosto a rir de todas as minhas desventuras e de todas as minhas apoquentações. Vi-me, naquele instante, ator de uma tragédia, que não poderia imaginar mais burlesca: minha mãe, que tinha fugido daquele modo com a tia Scolastica; minha mulher, do outro lado, que... bem, não falemos nela! Marianna Pescatore ali, no chão, e eu, eu, que já não tinha pão, mas aquilo que se chão pão, mesmo, para o dia seguinte, eu, com a barba toda emplastada de massa, o rosto arranhado e pingando não sabia ainda se sangue ou lágrimas, pelo excesso de riso. Fui averiguá-lo no espelho. Eram lágrimas; mas estava, também, bastante arranhado. Ah, aquele meu olho, nesse momento, como gostei dele! Por desespero, pegara o olhar, mais do que nunca, alhures, noutro rumo, por sua própria conta. E fugi, decidido a não voltar para casa, se antes não achasse um meio qualquer de sustentar, mesmo miseramente, a minha mulher e a mim. (1972, p.53-54)

Sensibilizado pela condição em que Mattia vivia, aconselha-o que peça a tia Scolastica que fale com seu pai, agora assessor municipal da Educação afim de dar-lhe um emprego na biblioteca Boccamazza. Com tudo armado, Mattia arruma um emprego e passa a conviver com ratos e livros, o que era melhor do que dividir o mesmo espaço com a sogra.

Certo dia, ao chegar em casa, é surpreendido pela viúva, que o agarra pelos ombros e clama por um médico: Romilda estava em um complicado trabalho de parto. Duas meninas nasceram.

Una mi morì pochi giorni dopo; l'altra volle darmi il tempo, invece, di affezionarmi a lei, con tutto l'ardore di un padre che, non avendo più altro, faccia della propria creaturina lo scopo unico della sua vita; volle aver la crudeltà di morirmi, quando aveva già quasi un anno, e s'era fatta tanto bellina, tanto, con quei riccioli d'oro ch'io m'avvolgevo attorno le dita e le baciavo senza saziarmene mai; mi chiamava papà, e io le rispondevo subito: — Figlia —; e lei di nuovo: — Papà... —; così, senza ragione, come si chiamano gli uccelli tra loro.⁵⁷ (PIRANDELLO, 1919, p.60-61)

A morte da segunda filha é acompanhada também pela morte da mãe de Mattia, que, inconsolável, primeiro dorme para, em seguida, defrontar-se com a dor das perdas. Três dias depois, Roberto envia-lhe quinhentas liras para providenciar o sepultamento, que já tinha sido realizado. Esse dinheiro, guardado por um tempo, foi a causa de sua *prima morte* (primeira morte).

Após as mortes das filhas e da mãe, o convívio com a sogra e a mulher passa a ser insuportável para Mattia. O pior é que não havia ao menos a esperança de apaziguar aquela situação. Sem saída, foge daquele lugar, a pé, apenas com o dinheiro que recebera do irmão. Sua intenção inicial era chegar a Marsiglia e de lá embarcar para a América. No entanto, no meio do caminho, muda de ideia ao encontrar em Nice uma tabuleta com os dizeres “DÉPOT DE ROULETTES PRÉCISION” (Depósito de roletas de precisão) e decide ir a Montecarlo. No cassino, age de modo instintivo e inspirado, sempre ganhando.

⁵⁷ Uma delas morreu poucos dias depois; a outra, ao contrário, quis dar-me tempo de que me afeioasse a ela, com todo o ardor de um pai que, nada mais tendo, faça da sua própria criaturinha a única finalidade da existência; quis ter a crueldade de morrer quando já contava quase um ano de idade e se tornara tão bonitinha, com aqueles cachos de ouro, que eu enrolava nos meus dedos e beijava, sem nunca saciar-me de beijá-los; chamava-me papai e eu respondia logo: - Filha; - e ela novamente: - Papai... — assim, sem motivo, tal como os pássaros se chamam entre si. (1972, p.62)

No primeiro dia, já garante onze mil liras, quantia boa o suficiente perto do que tinha e pouca para mudar concretamente sua vida. Por isso, continua jogando e passa doze dias consecutivos entre a empolgação da vitória e a angústia da perda (nos nove primeiros dias, ganha; depois, passa a perder). No entanto, para a tempo de garantir um bom dinheiro, mas não faz isso por sensatez e sim por ter sido espectador de um incidente chocante. Um homem comete suicídio no jardim do casino, um jovem estirado ao chão, com um braço colado ao corpo e o outro um pouco acima, com o dedo indicador ainda dobrado na posição de quem atira. As pessoas ao redor da cena estavam indiferentes e o homem tinha como únicas companheiras doze vespas que zumbiam ao seu redor. Mattia decide sair daquele lugar e leva consigo cerca de oitenta e duas mil liras, dinheiro suficiente para garantir dias melhores.

Quando chega na primeira estação italiana, compra um jornal e, entre tantas notícias sobre a diplomacia internacional, depara-se com um título que chama sua atenção: *Suicídio*. A primeira pessoa que vem à mente de Mattia é o jovem que se matou no casino em Montecarlo. No entanto, a linha inicial trazia uma informação que lhe chama a atenção – o fato ocorrera em Miragno, sua região. Ao continuar a leitura, fica mais surpreso ainda: o corpo, em estado de adiantada putrefação, fora encontrado em seu sítio. O choque final veio com o nome do morto: Mattia Pascal.

Rilessi con piglio feroce e col cuore in tumulto non so più quante volte quelle poche righe. Nel primo impeto, tutte le mie energie vitali insorsero violentemente per protestare: come se quella notizia, così irritante nella sua impassibile laconicità, potesse anche per me esser vera. Ma, se non per me, era pur vera per gli altri; e la certezza che questi altri avevano fin da jeri della mia morte era su me come una odiosa sopraffazione, permanente, schiacciante, intollerabile. Guardai di nuovo i miei compagni di viaggio e, quasi anch'essi, lì, sotto gli occhi miei, riposassero in quella certezza, ebbi la tentazione di scuoterli da quei loro scomodi e penosi atteggiamenti, scuoterli, svegliarli, per gridar loro che non era vero.⁵⁸ (PIRANDELLO, 1919, p.90-91)

⁵⁸ Reli, com expressão feroz e o coração em tumulto, não sei mais quantas vezes, aquelas poucas linhas. No primeiro impulso, todas as minhas energias vitais insurgiram-se violentamente para protestar, como se a notícia, tão irritante em seu impassível laconismo, pudesse ser verdadeira também para mim. Mas, senão para mim, ela era verdadeira para os outros; e a certeza que tinham esses outros, desde a véspera, de minha morte, constituía, contra mim, uma violência intolerável, permanente, esmagadora,... Olhei novamente para meus companheiros de viagem e, quase como se eles também, ali, debaixo dos meus olhos, repousassem naquela

Atônito, relia a notícia e, por alguns instantes, Mattia se via ali, morto, naquela água; enquanto isso, ao seu redor, ninguém nem imaginava o que se passava com ele. O trem para e, seguindo um impulso, salta do vagão com o intuito inicial de mandar um telegrama desmentindo tal notícia. Eis então que uma ideia ganha força: aquela era a oportunidade perfeita para se libertar, deixar para trás a vida que tinha e começar uma nova. Para isso, era necessário um novo nome. No trem, dois senhores repetiam insistentemente o nome do imperador romano Adriano. Na estação seguinte, ele se debruça na janela e ouve um jovem gritar um nome: Camilo de Meis. Assim surge Adriano Meis.

Assumindo essa nova identidade, tudo parecia novidade, como se apreendesse a vida pela primeira vez. Passa a imaginar o passado de Adriano Meis e dá a ele uma história: filho único de Paolo Meis, que fugira para a América após se casar contra a vontade do avô (sim, ele também tinha um avô). Nascido na Argentina, foi para a Itália com poucos meses, cresceu com o avô e não tinha lembrança nenhuma dos pais, que morreram quando era criança.

Adriano Meis, homem livre e sem vínculos, passa seus primeiros meses viajando por Turim, Milão, Florença, Colonia, Worms, Bingen, Koblenz... mas percebe que aquela maneira de levar a vida lhe traria problemas financeiros. Era preciso então estabelecer-se em um lugar, arrumar emprego e encontrar companhias, já que começava a se sentir solitário. É então que Adriano se depara com o primeiro problema por ter uma identidade, digamos, abstrata. Ele deseja comprar um cachorro que encontra na rua, mas, lembra-se que isso acarretaria impostos. Não tendo documentos que comprovem quem realmente é, seria impossível lidar com a situação. Dessa forma, percebe que a liberdade tinha uma limitação, não podendo ao menos comprar um cachorrinho.

Antes de continuar a síntese da obra, é importante fazer uma ressalva: quando passa a narrar a vida de Adriano Reis, o narrador se assume como uma terceira pessoa, que observa e relata a vida desse personagem. Por isso, não é possível fazer uma referência a ele, na pele de Adriano Reis, como narrador-personagem, mas sim como um narrador observador em terceira pessoa.

certeza, tive a tentação de sacudi-los, acordá-los, a fim de gritar-lhes que não era verdade. (1972, p.89-90)

A essa altura, ele já estava alojado em Roma para estabelecer residência fixa. Em um primeiro momento, a família não lhe causa uma boa impressão. É recebido por um senhor que vestia ceroulas de linhas e a cabeça ensaboada. Depois, a filha desse homem apresenta as dependências do local. Era Adriana, quem realmente mantinha a ordem e a responsabilidade pelos que ali moravam, o pai, o cunhado e Silvia Caporale, uma jovem senhora, professora de piano, que bebia todas as noites.

O senhor Anselmo Paleari tinha admiração pela escola teosófica e estudava com veemência a vida espiritual. Sua importância na obra reside justamente nesse ponto. Quando Adriano sente a vida pulsando dentro de si, Anselmo expõe suas ideias de morte e vida espiritual. Em contraste à figura desse homem, aparece Adriana, com seus valores tradicionais católicos. A intimidade com essas pessoas se torna inevitável. Inserido nesse meio, Adriano fica cada vez mais próximo deles. A falta de uma identidade concreta colocava-o em situações constrangedoras. Quando defende uma mulher na rua, que estava sendo agredida por quatro homens, defronta-se com dois policiais e fica receoso de ser descoberto em sua identidade falsa. Em outro momento, a Senhorita Caporale pergunta de supetão se ele era viúvo, já que sempre estava esfregando o dedo anular. Ele escapa alegando que sempre portara naquele dedo um anel, que foi tirado por estar desconfortável.

Após enfrentar perguntas desconfortáveis, solta-se um pouco mais e conta histórias de suas viagens. A essa altura, Caporale já estava apaixonada por ele. No entanto, sempre que contava suas histórias, a atenção de Adriano estava voltada aos olhos de Adriana. Desse modo é formado o triângulo amoroso cuja ponta era Adriano. Nos outros vértices estavam a Senhorita Caporale, mais ousada e explícita em seu interesse, e Adriana, com os olhos baixos e uma timidez curiosa.

Quando o cunhado de Adriana - Terenzio Papiano - retorna, o cenário se modifica. Logo ao chegar, ele demonstra sua força dentro da casa. Manda acordar a cunhada que, por algum motivo, se sente desconfortável com essa figura. Papiano torna-se a pedra no sapato de Adriano Meis. Além de estar sempre presente, intrometendo-se até mesmo na limpeza da casa, tem interesse

em se casar com Adriana, de olho no dote da moça. A partir dessa descoberta, Adriano passa a ser menos cauteloso e Papiano mais desconfiado.

O cunhado de Adriana chega a armar uma visita para, no mínimo, colocar Adriano em uma situação constrangedora. Trata-se do senhor Francesco Meis, que afirma ser um parente dele. Apesar de não confirmar com todas as letras, o desenrolar da narrativa deixa subentendido que Papiano organizara esse encontro para desmascarar Adriano ou então arrancar-lhe informações.

(...) era vero del pari che Papiano, insospettito, mentre io volevo prenderlo di fronte, là, per contrastare nel presente a' suoi segreti armeggii, mi sfuggiva, mi sfuggiva per ricercare invece nel mio passato e assaltarmi così quasi a le spalle. Conoscendolo bene, avevo pur troppo ragione di temere che egli, con quel fiuto nel naso, fosse bracco da non andare a lungo a vento: guaj se fosse riuscito ad aver sentore della minima traccia: l'avrebbe certo seguitata fino al molino della Stia.⁵⁹ (PIRANDELLO, 1919, p.190)

Com Papiano sempre analisando seus passos, Adriano Meis recebe outra visita que o preocupa (dessa vez, com razão): o espanhol que conhecera em Monte Carlo. Em seu quarto, ele ouve a voz estrangeira vindo do corredor e reconhece-a imediatamente. Pressupõe, então, que Papiano descobrira sua farsa. No entanto, adiante toma conhecimento de que eles eram conhecidos de longa data.

Cada vez mais decidido a apagar o que restara de Mattia Pascal, Adrianho faz uma cirurgia no olho para corrigir o estrabismo. Passa quarenta dias no escuro, ouvindo conversas filosóficas e espirituais do senhor Anselmo. Obviamente Papiano também insistia em se fazer presente, o que irritava Adriano ainda mais.

Noi abbiamo bisogno d'incolpar sempre qualcuno dei nostri danni e delle nostre sciagure. Papiano, in fondo, faceva tutto per spingermi ad andar via da quella casa; e di questo, se la voce della ragione avesse potuto parlare in me, in quei giorni, io avrei

⁵⁹ (...) era igualmente verdade que Papiano, desconfiado, enquanto eu queria atacá-lo de frente, para constatar desde logo suas artimanhas secretas, escapava-me, desviando-se, recuando, ao invés, para dar busca ao meu passado e, assim, assaltar-me quase pelas costas. Conhecendo-o bem, eu tinha, infelizmente, motivo para temer que ele, com aquele faro do nariz, fosse perdigueiro de não ficar muito tempo tomando ventos; ai de mim, se cheirasse a menor pista: ele a seguiria, certamente, até o moinho da Stia. (1972, p.176-177)

dovuto ringraziarlo con tutto il cuore. Ma come potevo ascoltarla, questa benedetta voce della ragione, se essa mi parlava appunto per la bocca di lui, di Papiano, il quale per me aveva torto, torto evidente, torto sfacciato? Non voleva egli mandarmi via, infatti, per frodare il Paleari e rovinare Adriana? Questo soltanto io potevo allora comprendere da tutti que' suoi discorsi.⁶⁰ (PIRANDELLO, 1919, p.204)

Adriano já adianta que o final da narrativa não será favorável para ele. Naqueles instantes de perturbação, teria sido melhor ele se focar no que Papiano dizia e dar um fim à farsa, antes que o pior acontecesse. Mas Adriano estava completamente envolvido com aquela vida e aquelas pessoas. Acredita-se livre, mas estava tão preso como outrora.

Papiano queria lhe apresentar Pepita Pantogada, neta do espanhol, mas Adriano não estava interessado. Ao mesmo tempo, o Senhor Anselmo organizava uma sessão espírita com a participação de todos. Ele esperava uma sessão séria e contida. No entanto, os fatos não se desenrolaram como o planejado. Primeiro, a disposição dos praticantes gera um mal-estar (cada um querendo estar próximo daquele por quem tinha interesses pessoais); depois, a Senhorita Caporale, no escuro, leva um soco na boca; por fim, Adriano Meis sente algo se movendo entre os dois pés traseiros de sua cadeira. Era Minerva, a cadelinha de Pepita Pantogada. Em meio a esses incidentes, a seriedade da sessão se perdera. Consequentemente, as proezas de Max, o espírito, foram reduzidas ao segundo plano, mesmo com a mesa se mexendo enquanto pancadas eram ouvidas, estranhas luzes se acendiam e a guitarra tocava.

Todas as proezas do espírito Max são reveladas como uma enganação organizada pelos irmãos Papiano e Scipione e a senhorita Caporale. A vida após a morte não passara de jogos grotescos para ludibriar principalmente o senhor Anselmo.

⁶⁰ Nós temos a necessidade de atribuir sempre a alguém a culpa dos nossos males e das nossas desgraças. Papiano, no fundo, fazia de tudo para impelir-me a ir embora da casa; e, por isso, se a voz da razão pudesse falar em mim, naqueles dias, eu deveria agradecer-lhe de todo coração. Mas como podia dar-lhe ouvidos, a essa bendita voz da razão, se ela me falava, justamente, pela boca dele, de Papiano, que, para mim, tinha culpas no cartório, com toda evidência, de forma indiscutível? Não queria ele mandar-me embora, com efeito, para fraudar Paleari e arruinar Adriana? Era somente isso o que eu, então, podia depreender de todas as suas conversas. (1972, p.189)

Aproveitando-se da escuridão, Adriano e Adriana se beijam pela primeira vez. Mas todos são surpreendidos por uma forte pancada na mesa e pela volta das luzes. Scipione, epilético, cai e solta estranhos gemidos. A mesa, sem ser tocada, ergue-se mais que um palmo do solo e, depois, recai. Caporale e Papiano, antes responsáveis pelas ações do tal espírito, agora estavam assustados. A única explicação (não menos absurda) para aquele acontecimento sobrenatural vem de Paleari: os fenômenos extraordinários, esses espirituais, têm origem, em grande parte, na neurose epilética, cataléptica e histérica. Segundo Paleari, o espírito subtraía grande parte da energia nervosa e produzira aqueles fenômenos.

Já para a narrativa, o que importa é que esses acontecimentos dão início a um novo ciclo da história. Passa o período de recuperação da cirurgia de Pascal-Adriano e ele se sente como se estivesse enxergando pela primeira vez. Por isso, começa a questionar os rumos que decidira tomar, sem pensar nas consequências de suas escolhas. A culpa por enganar Adriana, por exemplo, somada à angústia por não poder contar a verdade e, automaticamente, anular todas as mentiras, passam a transtornar Adriano. A situação piora quando descobre que lhe roubaram cerca de doze mil liras. Desconfiando de Papiano, vê-se sem nenhuma alternativa para enfrentá-lo.

E io? che potevo far io? Denunziarlo? E come? Ma niente, niente, niente! io non potevo far niente! ancora una volta, niente! Mi sentii atterrato, annichilito. Era la seconda scoperta, in quel giorno! Conoscevo il ladro, e non potevo denunziarlo. Che diritto avevo io alla protezione della legge? Io ero fuori d'ogni legge. Chi ero io? Nessuno! Non esisteva io, per la legge. E chiunque, ormai, poteva rubarmi; e io, zitto!⁶¹ (PIRANDELLO, 1919, p.237)

Em mais uma reviravolta, Adriano percebe que uma identidade sem as formalidades burocráticas necessárias não oferece liberdade ilimitada, mas sim um aprisionamento dentro de mentiras e omissões. Ele não podia denunciar o

⁶¹ E eu? Que podia fazer? Denunciá-lo? Como? Pois sim! Nada, nada, nada! Eu não podia fazer nada! Mais uma vez, nada! Senti-me arrasado, aniquilado. Era a segunda descoberta, nesse dia! Conhecia o gatuno e não podia denunciá-lo. Que direito tinha à proteção da lei? Eu estava fora de qualquer lei. Quem era eu? Ninguém! Para a lei, não existia. Qualquer um, portanto, podia roubar-me; e eu, bico calado! (1972, p.217)

roubo, porque, pelos padrões da sociedade, sua identidade não cumpria as obrigações de um cidadão inserido no esquema que move as estruturas. O roubo afrontara a honra daquela casa e ele nada podia fazer. De mãos atadas, percebe que sua liberdade era apenas aparente, e agora estava mais preso do que nunca.

Adriano mente dizendo que encontrou o dinheiro e pede desculpas àquele que sabe ter sido o verdadeiro ladrão. A vítima, ele mesmo, estava mais condenado do que aquele que furtara o dinheiro. Sufocado por sua farsa, qualquer deslize poderia expô-lo a uma situação bem pior.

As confusões de sua identidade informal vão aumentando até chegar ao ponto de ser insustentável manter Adriano Meis como alguém real. Por um motivo bizarro, o retrato de uma cachorra, ele discute com um pintor e vê-se em meio a um desafio ao duelo. Não podendo assumir tal responsabilidade e muito menos fugir dela, não encontra outra saída a não ser morrer outra vez.

Un sussulto di gioja, anzi un impeto di pazzia m'investì, mi sollevò. Ma sì! ma sì! lo non dovevo uccider me, un morto, io dovevo uccidere quella folle, assurda finzione che m'aveva torturato, straziato due anni, quell'Adriano Meis, condannato a essere un vile, un bugiardo, un miserabile; quell'Adriano Meis dovevo uccidere, che essendo, com'era, un nome falso, avrebbe dovuto aver pure di stoppa il cervello, di cartapesta il cuore, di gomma le vene, nelle quali un po' d'acqua tinta avrebbe dovuto scorrere, invece di sangue: allora sì! Via, dunque, giù, giù, tristo fantoccio odioso! Annegato, là, come Mattia Pascal! Una volta per uno! Quell'ombra di vita, sorta da una menzogna macabra, si sarebbe chiusa degnamente, così, con una menzogna macabra! E riparavo tutto!⁶² (PIRANDELLO, 1919, p.270)

O jogo virara: antes, Adriano Meis sentia a liberdade e repudiava a vida de Mattia Pascal. Agora, era Mattia quem sentia desprezo pelas amarras que

⁶² Um estremecimento de alegria ou, antes, um impulso de loucura acometeu-me, levantou-me o espírito. 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, Adriano Meis, que, sendo, como era, um nome falso, teria necessitado, também, de ter de estopa o cérebro; de papelão, o coração; de borracha, as veias, onde, em vez de sangue, deveria correr um pouco de água tinta: aí, sim! 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! Essa sombra de vida, nascida de uma mentira macabra, acabaria dignamente, assim, com uma mentira macabra! E repararia tudo! (1972, p.246)

prendiam Adriano. É importante ressaltar que esse Mattia não é mesmo do começo da narrativa, aquele que tendia a aceitar as ordens da sogra e da esposa; nasce, nesse momento, um novo Mattia, que ri, debocha e enfrenta as estruturas vigentes. Com o plano arquitetado, arma todo um cenário para que as pessoas acreditem no suicídio de Adriano Meis. Feito isso, pega um trem rumo à Pisa.

Um pouco mais calmo, encontra-se com o irmão, conta-lhe a verdade e descobre que Romilda também tinha uma “nova” vida: casara-se com Pomino. Surpreso, retorna a sua cidade e os surpreende junto com a sogra, a viúva Pescatore. Além de estarem casados, tinham uma filha e viviam na casa do pai de Pomino, que falecera. Mattia descobre que foi facilmente descartado e substituído por outro. Mesmo assim, repudiando a vida que levava antes de suas “mortes”, não deseja retomá-la. Avisa que deixará aquela família seguir o seu caminho e continuará sendo o falecido Mattia Pascal. E, dessa forma termina sua obra: vivendo com sua tia Scolastica, dormindo na mesma cama em que falecera sua mãe, passando grande parte do dia na biblioteca, com seu antigo emprego e em companhia do padre Elígio. Quando alguém lhe pergunta quem ele é, responde: “eu sou o falecido Mattia Pascal”.

4.4. A ironia machadiana e o humorismo pirandelliano

Além de narrarem suas histórias a partir de um ponto de vista insólito que transforma o sagrado em profano, o trágico em risível, Brás Cubas e Mattia Pascal têm cada um seu estilo próprio para transpor em palavras fatos e pensamentos. O que predomina nesse contexto são formas paradoxais advindas da ironia (no caso de Brás Cubas) e do humor (Mattia Pascal). Na verdade, tudo está interligado: em *Memórias Póstumas*, o ponto de vista da morte conecta-se à ironia, que se incorpora à volubilidade; em *Il fu Mattia Pascal*, o isolamento voluntário expõe a relatividade das relações e a consequente incomunicabilidade, que desembocam no humorismo. Dividi-los em tópicos nos permite visualizar as particularidades de cada estratégia para que possamos, no fim, compreender melhor como são construídas essas narrativas.

Primeiramente, serão abordados a ironia e o humorismo para, em seguida, explanar o ponto de vista da morte, a volubilidade e a relatividade. Antes de distinguir ironia e humor, é necessário apontar um fator comum entre ambos: a versatilidade em lidar com as contradições.

Na Antiguidade Clássica, Sócrates definiu a ironia pela ambiguidade e pela duplicidade. O interlocutor comprovava a presunção e ignorância dos homens diante de alguém com menos conhecimento. Ele assumia uma espécie de auto humilhação para zombar ou discordar daquele que se concebia como superior. *Eiron* era o vocábulo que se remetia àquele “que fingia não saber ou não conhecer o assunto tratado, que falava ou agia com dissimulação com o intuito de mascarar, esquivar e ocultar algo”⁶³. Então, desde aquela época que o termo abrange um sentido positivo e negativo. Nesse caso, a inteligência e a dissimulação são seus representantes.

As concepções filosóficas de Sócrates também podem ser estudadas pelo modo como Platão e Aristóteles as interpretavam. Por isso, a formulação do conceito de ironia socrático é fundamental para a compreensão da abrangência do termo. Retomemos os conceitos citados anteriormente já que, como ponto de partida, opõem-se esses dois termos: *eirōn* e *alazon*. O primeiro designa o indivíduo que tende a interrogar e apontar questionamentos. Já o segundo era empregado na comédia grega para denominar o personagem que dissimulava, mentia e, por consequência dessas condutas, não era suscetível à confiança. A partir da oposição entre *eirōneia* (que remete à ironia e dissimulação) e *alzoneia* (mais ligada ao sentido de exagero), coloca-se a ironia em um patamar elevado. Por meio dela, o interlocutor diverte também a si mesmo (contrário ao *alazon*, que tem intenção de divertir os outros).

Na Antiguidade Clássica, a figura que lidava com a ironia era retratada como alguém de origem humilde, encarado como inferior pelos componentes da alta sociedade. De maneira astuciosa e utilizando-se de artimanhas, era capaz de trazer a verdade pelo reconhecimento do erro do outro.

A demolição das falsas ideias que fundamentam a falsa imagem que as pessoas têm delas próprias é o que pretende a ironia. (...) A ironia socrática tem, assim, a função de propiciar uma catarse,

⁶³ CUDDON, J.A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Reference Books, 1999, 428.

uma purificação da alma por via da expulsão das ideias turvas, das ilusões e dos equívocos que distanciavam a alma de si mesma. (SÓCRATES, 1987, p.XX)

A ironia proclamada por Sócrates pretendia transformar certezas em dúvidas para, desse modo, comprovar que o outro, de fato, era desprovido de conhecimento ou convicção. Por isso, na Antiguidade Clássica, a ironia era relacionada à ética, e não à matéria escrita, a retórica. Somente a partir do Romantismo, no século XVIII, o termo e suas implicações passam a ser interligados à forma literária.

Friedrich Schlegel inaugura essa nova vertente que relaciona a ironia particularmente à literatura. Para ele, a ironia socrática é a matriz de um pensamento que pode ser transposto da dimensão filosófica para o campo da arte.

A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. Para aquele que não a possui, permanece um enigma, mesmo depois da mais franca confissão. Não se deve enganar ninguém, a não ser aqueles que a tomam por engodo e que, ou se alegram com a grande pândega de se divertir com todo mundo, ou ficam furos, quando pressentem que também estão sendo visados. Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado. Nasce da unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico, do encontro de perfeita e acabada filosofia-de-natureza e de perfeita e acabada filosofia-de-arte. Contem e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total. É a mais livre de todas as licenças, pois por meio dela se vai além de si mesmo; e, no entanto, é também a mais sujeita à lei, pois é incondicionadamente necessária. É muito bom sinal se os harmoniosamente triviais não sabem de modo algum como lidar com essa constante autoparódia, na qual sempre acreditam e da qual novamente sempre desconfiam, até sentir vertigens, tomando justamente o gracejo como seriedade, e a seriedade como gracejo. (SCHLEGEL, 1991, p. 36)⁶⁴.

Entre a zombaria e a reflexão, a ironia rompe os limites da incomunicabilidade e obriga o indivíduo a lidar com questões que outrora eram

⁶⁴ Para esse trabalho, foi citada a tradução de Andrea Czarnobay Perrot (*Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo*. Tese de doutorado defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006).

ignoradas pela conveniência. A principal diferença entre a ironia clássica e a ironia do Romantismo se dá no plano da empregabilidade no texto: enquanto a primeira estava restrita à retórica e necessitava de momentos pontuais; a segunda poderia ser utilizada em qualquer tipo de texto e em toda obra, em qualquer ponto, começo, fim ou em algumas partes.

Outra transformação desse conceito ocorre na relação com o destinatário. Na Antiguidade Clássica, sendo parte integrante da retórica, a ironia era dirigida ao outro (ou aos outros) com quem se falava diretamente. Como elemento literário, no entanto, essa relação foi deslocada para o contato entre autor e leitor. Nesse cenário, o autor cumpre a função de dissimular por meio de uma conduta aparentemente crítica. Automaticamente, uma obra pautada pela ironia acaba expondo os macetes daquele que a conduz (como ocorria na parábase do teatro grego, em que era permitido ao autor o direcionamento direto ao público).

Podemos, em linhas gerais, definir alguns traços marcantes e características da ironia romântica, como por exemplo, o fato de, através dela, ser revelado o processo de construção da obra literária, da trama que se apresenta explicitamente como criação. O texto irônico, assim, fornece, ele próprio, indícios suficientes para que se identifique a sua ficcionalidade. Logo, um aspecto essencial da ironia romântica é que ela faz o texto concretizar-se como fingimento, como linguagem construída e assumida como ficção, sendo essa uma marca característica da modernidade. (PERROT, 2006, p.62)

Não é possível inserir *Memórias Póstumas* dentro da estética do Romantismo, longe disso. Afinal, é com essa obra que Machado de Assis rompe definitivamente com a estética precedente. Mas, para que esse rompimento ocorra de fato, ele se apropria de elementos românticos para subvertê-los e chacotear valores postulados anteriormente. Esse é o processo que se concretiza na medida em que o autor se apossa da ironia como fio condutor da narração de Brás Cubas.

O narrador leva às últimas consequências a dissimulação, o direcionamento ao leitor e a exposição do seu processo de criação. Até mesmo a ficcionalidade é exibida ao extremo quando a trama é narrada por um defunto autor apto a contar sua própria história. O fingimento passa pela matéria narrada e desemboca na figura do narrador: a aparição da voz de um morto só é plausível no universo da ficção.. O romance, enquanto estrutura narrativa,

também é desconstruído e exposto. “Obra difusa” é a definição que o próprio criador encontra para designar o gênero adotado. Somente por meio dessa ironia abrangente Brás Cubas consegue se expressar, alternando a ausência (morte) com a presença (voz narrativa), a criação com a destruição (além da vida e da morte, o romance e a “obra difusa”), o entusiasmo com a melancolia (ele dedica sua produção a um verme e sente-se aliviado por não ter transmitido seu legado a um herdeiro).

Enquanto o artista inventa e está entusiasmado, se acha, ao menos para a comunicação, num estado iliberal. Pretenderá dizer tudo, o que é uma falsa tendência de gênios jovens ou um justo preconceito de escrevinhadores velhos. Com isso, desconhecerá o valor e a dignidade da autolimitação que é, porém, tanto para o artista quanto para o homem, aquilo que há de primeiro e último, o mais necessário e o mais elevado. O mais necessário: pois em toda parte em que alguém não limita a si, é o mundo que o limita, tornando-se, com isso, um escravo. O mais elevado: pois só se pode limitar a si próprio nas pontas e nos lados em que se tem força infinita, autocriação e auto aniquilamento. (SCHLEGEL, 1991, p.25-26)

Brás Cubas se enquadra nesse tipo de “artista”: distante de sua vida, estabelecendo seu ponto de vista em outro plano, consegue abrangê-la como um todo (desde o nascimento até o seu velório) e apropria-se da linguagem de diversas maneiras (até mesmo quando explora os “vazios” das palavras). Uma figura capaz de englobar todas as circunstâncias vividas seria plausível apenas se estivesse distante delas. No caso de Brás Cubas, a solução encontrada foi a transcendência advinda da morte.

Era fixa a minha ideia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo: talvez a lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica. Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegámos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos. (ASSIS, 1962, p.514)

Dessa maneira, o narrador-personagem não se impõe limites e, ao escrever, todo e qualquer parâmetro é rompido: o silêncio da morte é anulado por sua voz que ainda persiste, apesar da ausência do corpo. Isso lhe permite

não respeitar nem sequer as limitações do mundo, afinal, já não é parte dele. Assim, é construído um narrador em total liberdade, sem a necessidade de se impor qualquer tipo de controle. Sua vida adquire mais plenitude quando já não é mais no plano físico. Ao constituir suas memórias, consegue dar sentido (entre o entusiasmo e a melancolia) aos seus fracassos constantes.

Para definir o primeiro amor (*Marcela amou-me por quinze meses e onze conto de reis*), por exemplo, tem-se a empolgação do verbo amar, a durabilidade desse amor e o desânimo de relacioná-lo ao valor monetário. A ironia dessa passagem permite-nos constatar como ocorre esse processo na obra como um todo: entusiasmo e desânimo convivem lado a lado e formam imagens que expõem a verdade das relações que ele viveu.

Apesar dessa frieza ao narrar a própria vida e os personagens que dela fizeram parte, não se trata de um narrador que se critica, se questiona ou se observa de modo objetivo, mas de uma voz que procura se vangloriar e exaltar seus feitos mesmo que sejam marcados por fracassos e derrotas.

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve minguagem nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria. (ASSIS, 1962, p.637)

Memórias Póstumas de Brás Cubas, em seu final, fecha uma espécie de ciclo, aberto pela dedicatória ao verme que primeiramente roeu suas frias carnes com uma *saudosa lembrança* (em que o emprego do adjetivo amplia o sentido da melancolia). Após narrar seus feitos mesclando entusiasmo com desânimo, o narrador-personagem encerra a obra com um tom derrotista ao extremo, que começa com o título do capítulo, *Das negativas*, e encerra-se com o alívio de não ter transmitido *a nenhuma criatura o legado da nossa miséria*. Ao empregar o pronome possessivo na primeira pessoa do singular, amplia o sentido de

miséria ao ponto de abranger todos os seres. O fracasso não era (e não é) somente dele, mas de toda humanidade.

É o que ele afirma. Mas não podemos nos esquecer em nenhum momento que estamos lidando com um narrador que dissimula, nega quando afirma ou afirma quando nega. Suas ações não condizem com suas palavras e, principalmente, suas palavras não condizem com suas ações. Ao final do livro ele expressa esse alívio por não ter transmitido qualquer tipo de legado. No entanto, elabora suas memórias com qual intenção? A partir do momento que ele as escreve, pretende marcar na humanidade a importância de sua existência como homem. Ou seja, acaba deixando como legado suas lembranças, suas histórias de vida para aquele que terá sua obra como companheira, o leitor. Anota Roberto Schwartz (2000, p.214):

(...) o humorismo de todos os instantes acomoda o leitor num riso sem novidades, de raio curto, e lhe fecha os olhos para os ritmos amplos, que dinamizam a relação entre parte e todo, desdizem as fórmulas fixas e fazem parecer nos lances de espírito um mordente de qualidade superior, que a primeira leitura não registra. O acesso a este dinamismo depende de reação à mesmice da outra perspectiva, de distanciamento na relação com o narrador, e paradoxalmente, de atenção acrescida ao pormenor, às diferenças e mudanças ocultadas ou evidenciadas pela insistência de Brás Cubas no sempre igual.

O humorismo do qual fala Schwartz exige do leitor uma atenção apurada e uma leitura atenta aos detalhes, às entrelinhas. O risível, nesse caso, é apenas o superficial da matéria narrada. Por isso, a reflexão é peça fundamental para se compreender o texto. Infactível, a partir dessa leitura deixar de relacionar *Memórias* com o humorismo concebido por Pirandello. Brás Cubas não é um morto que simplesmente recapitula sua vida. Por meio da reflexão, que constitui o romance de Machado, temos a figura de um sujeito (afinal, ele ainda está preso à vida) que galhofa de tudo e de todos. Esse narrador não consegue se ater a um ponto fixo: muda constantemente, sem configurar qualquer estabilidade. Para o leitor desatento, é dessa característica que advém o humor da obra. No entanto, se retomarmos o conceito de Pirandello sobre o humorismo, veremos que é da reflexão dessa volubilidade desemboca no sentimento do contrário.

Sem especular sobre o possível alcance metafísico do humor e aceitando, para hipótese de trabalho, a definição que lhe deu Pirandello, de “sentimentos dos contrastes” (enquanto o cômico viria da simples percepção destes), é possível rastrear, a partir das Memórias Póstumas, um processo de inversão parodística dos códigos tradicionais que o Romantismo fizera circular durante quase um século. Quem diz de uma paixão de adolescente que “durou 15 meses e 11 contos de réis”; ou do espanto de um injustiçado que “caiu das nuvens”, convindo em que é sempre melhor cair delas que de um terceiro andar; ou ainda, da fatuidade que “é a transpiração luminosa do mérito”, está na verdade operando, no coração de uma linguagem feita de lugares-comuns, uma ruptura extremamente fecunda, pois roída a casca dos hábitos expressivos, o que sobrevém é uma nova forma de dizer a relação do homem com o outro e consigo mesmo. (BOSI, 1970, p.201)

No entanto, é importante fazer uma ressalva e distinguir ironia, figura de linguagem comumente relacionada ao autor brasileiro, de humor. A ironia é explícita ao demonstrar seu caráter agressivo frente um descontentamento ou uma insatisfação. Sua intenção é revelar o que está por trás da ordem estabelecida. Para desconfigurar essa situação, aquele que se apropria da ironia assume uma posição de superioridade e se autoproclama autoridade para decompor a realidade aparente. O humorista, mesmo quando tem a intenção de fazer o mesmo, é incapaz de colocar-se nessa posição de superioridade/autoridade. Vejamos o que observa Pirandello (1992, p.08):

*L'ironia, come figura retorica, racchiude in sé un infingimento che è assolutamente contrario alla natura dello schietto umorismo. Implica sì, questa figura retorica, una contraddizione, ma fittizia, tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso. La contraddizione dell'umorismo non è mai, invece, fittizia ma essenziale, come vedremo, e di ben altra natura.*⁶⁵

Pirandello retoma os conceitos alemães de ironia para diferenciá-la do humorismo. De acordo com a linha de pensamento seguida por ele, Friedrich Schlegel e Ludwing Tieck depreenderam o sentido da palavra do movimento idealista e romântico pós-kantiano para validar a matéria que analisa a partir de uma infinita paródia ou de uma farsa transcendental. Nesse contexto, na ironia,

⁶⁵ A ironia, como figura retórica, contém em si um fingimento que é absolutamente contrário à natureza do genuíno humorismo. Implica também, essa figura retórica, uma contradição, mas fictícia, entre o que se diz e o que se pretende dar a entender. A contradição do humorismo não é nunca, ao contrário, fictícia, mas essencial, como veremos, e de uma natureza bem diversa. (1996, p.23)

nunca se deixa de perceber que suas criações partem da consciência da irreabilidade.

Trascendentale più d'un po', osserveremo noi, questa concezione dell'ironia: né, del resto, se consideriamo per poco donde ci viene, poteva essere altrimenti. Tuttavia essa ha, o può avere, almeno in un certo senso, qualche parentela col vero umorismo, più stretta certamente che non l'ironia retorica, da cui, in fondo, tira tira, si potrebbe veder derivare. Qui, nell'ironia retorica, non bisogna prender sul serio quel che si dice; lì, nella romantica, si può non prender sul serio quel che si fa.⁶⁶ (PIRANDELLO, 1992, p.09)

O que Brás Cubas incorpora é justamente esse modo de conceber a si mesmo de maneira quase leviana. Suas atitudes não devem ser levadas a sério, afinal, trata-se de um sujeito alheio à seriedade. Além disso, a própria construção do personagem se encaixa nesse prospecto: um morto que reconstrói sua história ao escrever seu romance. Dessa forma, desde a dedicatória ao primeiro verme que lhe roeu a carne aparece o aspecto da irreabilidade, do absurdo. A ironia prevalece, abrange a figura desse narrador-personagem e a maneira como ele expõe e comenta os fatos.. Já em *Il fu Mattia Pascal*, o contrassenso da situação do narrador não é produto de sua presença física. O personagem continua fisicamente vivo. Trata-se de uma morte simbólica, de alguém que abdicou de duas vidas que tivera, como Mattia e como Adriano. Agora, o que resta é alguém que passa os dias em uma biblioteca e escreve suas experiências, à espera da última, e definitiva, morte. Mesmo sendo absurda, a circunstância não é irreal. Mattia reescreve sua história sem se limitar a narrar os acontecimentos, mas refletindo sobre o que vivera e como aquilo atingiu sua essência.

Vimos que, na concepção pirandelliana, uma obra humorística tem seu diferencial no papel da reflexão, responsável pela irrupção do sentimento do contrário. Ao passo que no gênero cômico predomina a percepção do contrário, que é mais simples, imediata e explícita. Como citado, rimos da senhora com a

⁶⁶ Um pouco transcendental demais, observaremos nós, esta concepção de ironia: nem podia ser diferente, de resto, se considerarmos um pouco de onde ela nos vem. Todavia, ela tem, ou pode ter, ao menos em um certo sentido, algum parentesco com o verdadeiro humorismo, mais estreito certamente que a ironia retórica, da qual, basicamente, se poderia fazer derivar tal inclinação. Aqui, na ironia retórica, não é necessário levar a sério o que se diz; ali, na romântica, pode-se não levar a sério o que se faz. (1996, p.24)

maquiagem exagerada. O humorístico não é apenas aquilo que nos leva ao riso. Mas a reflexão que desemboca na ciência de uma realidade. No caso da senhora (PIRANDELLO, 1992, p. 126) que usa maquiagem exagerada, se soubermos sua história e seus motivos, a causa que a leva a se maquiar dessa maneira, refletimos e mesclamos riso e piedade: “ciò che distingue l’opera d’arte umoristica da quella ordinaria è appunto il ruolo più scoperto e anzi decisivo della riflessione”⁶⁷ (LUPERINI, 2005, p.52).

As digressões dos romances em análise clarificam justamente esse momento da reflexão. Por isso, não funcionam como meros comentários, mas para introduzir uma espécie de espelho diante do narrador e, conseqüentemente, do leitor, que vislumbra uma imagem construída.

Tutte le finzioni dell’anima, tutte le creazioni del sentimento vedremo esser materia dell’umorismo, vedremo cioè la riflessione diventar come un demonietto che smonta il congegno d’ogni immagine, d’ogni fantasma messo su dal sentimento; smontarlo per veder com’è fatto; scaricarne la molla, e tutto il congegno striderne, convulso.⁶⁸ (PIRANDELLO, 1992, p.139)

Dessa forma, não podemos falar em uma construção fiel da imagem posta diante desse espelho, mas seu contrário. Vemos o sujeito se decompondo perante aquilo que acreditava ser ou que acreditavam que ele fosse. O embate ocorre justamente entre a imagem associada por assimilação (como se fosse reprodução fiel), aquela diante do espelho, e a refletida (refratada funciona melhor como significação desse processo), inquieta e questionadora. Trata-se do contraste natural que habita o mesmo corpo: ser e parecer ser.

Ecco, si potrebbe dire che la poetica dell’umorismo intende porsi dal punto di vista di queste anime irriquiete che rifiutano la cristallizzazione delle forme. Ancor meglio, si potrebbe affermare che la coscienza umoristica vuole riprendere e quasi mimare la mobilità e l’imprevedibilità della vita, assumerne la prospettiva fluida e contraddittoria e così scavalcare l’irrigidimento delle forme, criticare l’illusorietà delle ideologie e dei comportamenti che ne nascono e che vorrebbero conferire

⁶⁷ : aquilo que distingue a obra de arte humorística daquela medíocre é precisamente o papel descoberto e decisivo da reflexão.

⁶⁸ Todas as ficções da alma, todas as criações do sentimento, veremos ser matéria do humorismo, isto é, veremos a reflexão tornar-se como um demoniozinho que desmonta a combinação de cada imagem, de cada fantasma colocado sobre o sentimento; desmontá-la para ver como é feita, quebrar a sua mola e ranger todo o seu mecanismo, convulso. (1996, p.146)

unità e coerenza a una soggettività invece divisa, plurima, di continuo cangiante.⁶⁹ (LUPERINI, 2005, p.51)

No capítulo “Il lanternino”, de *Il fu Mattia Pascal*, o personagem Anselmo Paleari elucida sua teoria da *lanterninosofia* para Adriano Meis, que estava havia quarenta dias se recuperando de uma cirurgia para corrigir o estrabismo. Essa situação de escuridão total para o personagem, a sensação de estar em um estado de isolamento, o que ele chama de “cego cativo”, amplia sentimentos como o tédio e a impaciência. Aproveitando-se da imobilidade do hóspede, o Senhor Anselmo se depara com o momento ideal para ter um ouvinte atento para sua teoria sobre a condição do homem. Na linha de raciocínio da *lanterninosofia*, como exemplo, ele distingue o homem dos outros seres. A árvore, nesse sentido, vive, mas é incapaz de saber que a terra, o sol, o ar, a luz, o vento, a chuva não são elementos que ela não seja. Por outro lado, o homem tem essa capacidade de se sentir viver e, conseqüentemente, pode sentir a vida. É desse processo que resulta o a ilusão de “prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna”⁷⁰ (PIRANDELLO, 1919, p.197).

E questo sentimento della vita per il signor Anselmo era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta in sè acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti su la terra, e ci fa vedere il male e il bene; un lanternino che proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi, ma che noi dobbiamo pur troppo credere vera, fintanto ch'esso si mantiene vivo in noi. Spento alla fine a un soffio, ci accoglierà davvero quell'ombra fittizia, ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione, o non rimarremo noi piuttosto alla mercè dell'Essere, che avrà soltanto rotto le vane forme della nostra ragione?⁷¹ (PIRANDELLO, 1919, p.197)

⁶⁹ Aqui pode-se dizer que a poética do humor pretende se estabelecer do ponto de vista dessas almas irrecuperáveis que recusam a cristalização das formas. Ainda melhor, pode-se dizer que a consciência humorística quer retomar e maximizar a mobilidade e a imprevisibilidade da vida, assumir a sua perspectiva fluida e contraditória e, assim, superar o endurecimento das formas, criticar a ilusão de ideologias e comportamentos que delas nasceram e gostaria de conferir unidade e consistência sobre a subjetividade, dividida, plural, em constante mudança.

⁷⁰ A de tomarmos como uma realidade fora de nós esse nosso sentimento interior da vida, mutável e variável conforme os tempos, os casos e a sorte. (1972, p.183)

⁷¹ E esse sentimento da vida, para o Senhor Anselmo, era, justamente, como uma lanterninha que cada um de nós traz acesa dentro de si; uma lanterninha que faz com que nos vejamos como perdidos na Terra e nos faz ver o mal e o bem; uma lanterninha que projeta, em nosso derredor, um círculo mais ou menos amplo de luz, para além do qual acha-se a sombra negra, a

O homem persegue essas luzes ou, como o senhor Anselmo diz, “le lucciole sperdute, che sarebbero i nostri lanternini, nel buio della sorte umana”⁷² (PIRANDELLO, 1919, p.198). Tais “luzes” variam a cor dependendo do vidro da lamparina que fornece tal ilusão: verdade, virtude, beleza, honra, entre outros. Por isso, o que sustenta a lamparina de uma ideia comum é o sentimento coletivo. Quando este sentimento se rompe, surge a escuridão e a consequente algazarra das várias lanterninhas. Nesse contexto, predominam a falta de um sentido único, a dúvida e a sensação de estar perdido, como as formigas que não conseguem encontrar a entrada de um formigueiro, obstruída por uma criança. Para o senhor Anselmo, o contexto histórico no qual estavam inseridos caracterizava esse momento.

(...) Mi pare, signor Adriano, che noi ci troviamo adesso in uno di questi momenti. Gran bujo e gran confusione! Tutti i lanternoni, spenti. A chi dobbiamo rivolgerci? Indietro, forse? Alle lucernette superstiti, a quelle che i grandi morti lasciarono accese su le loro tombe? ⁷³ (PIRANDELLO, 1919, p. 199)

Essa concepção acerca do homem o enquadra em um mundo no qual ele tende a formar juízos falsos sobre si mesmos, sobre aquilo que é ou deveria ser. Ao mesmo tempo, esse sujeito construiu suas relações em torno de representações que aceitou a ponto de estar por elas dominado. São as formas fixas, que criam a aparente segurança em meio ao convívio social.

Quando apreende a superficialidade das estruturas que o cercam, essas formas aparentes são abaladas e o homem passa a questionar a própria vida. Isto posto, ele desestrutura sua identidade/identificação para tentar encontrar uma consciência que acredita ser mais autêntica. Portanto, de acordo com tal

sombra assustadora, que não existiria, se a lanterninha não estivesse acesa em nós, mas que nós devemos, infelizmente, julgar verdadeira, enquanto a lanterninha se mantém viva em nós. Apagada, por fim, com um sopro, a fonte luminosa, seremos acolhidos por aquela sombra fictícia, pela noite perpétua, após o dia enfumaçado da nossa ilusão, ou não ficaremos, de preferência, a mercê do Ser que terá somente partido as formas vãs da nossa razão? (1972, p.183)

⁷² Vaga-lumes, que seriam as nossas lanterninhas, perdidos na escuridão do destino humano (1972, p.183)

⁷³ Parece-me, Senhor Adriano, que nos encontramos, agora, num desses momentos. Muita escuridão, muita confusão! Todas as grandes lanternas, apagadas! A quem devemos dirigir-nos? Para trás, talvez? Às lamparinas que sobrevivem, aquelas que os grandes mortos deixaram acesas sobre seus túmulos? (1972, p.184)

teoria exposta em *Il fu Mattia Pascal* e tantos outros textos de Pirandello, esse indivíduo não se enquadra dentro da visão de uma realidade sólida e alinhada, que é desintegrada por um mundo desprovido de valores universais.

Questa concezione del mondo (non senza autoironia, detta dal narratore "lanterninosofia") imposta, in sede riflessiva quel problema che sarà pateticamente vissuto da numerosi personaggi pirandelliani in altrettante numerose situazioni: l'uomo non soltanto vive, ma si vede vivere, onde lo sdoppiamento della personalità consistente nei piani della spontaneità vitale e della riflessione (nata dalle esigenze sociali), tragicamente opposte, in quanto il secondo piano minaccia e non di rado riesce ad abolire il primo.⁷⁴ (BOSI, 1964, p. 69-70)

Na narrativa de Pirandello, essa teoria é posta em prática: o sujeito almeja *ver-se vivendo* (alcançar e abranger o ponto de vista do outro), coloca-se diante do espelho (simbólico ou não) e busca extrapolar os limites do corpo e da consciência. Para tal, assume a perspectiva de um olhar contemplador que seja capaz de viver e ver-se vivendo. No entanto, essa tentativa revela uma *anima* sem nenhum significado: sem nome, sem sentido. sem conhecer nada sobre a vida ou sobre si próprio. O humor extrai sua matéria desse corpo vazio diante do espelho.

Ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga nell'umorista si sdoppia subito nel suo contrario: ogni sì in un no, che viene in fine ad assumere lo stesso valore del sì. Magari può fingere talvolta l'umorista di tenere soltanto da una parte: dentro intanto gli parla l'altro sentimento che pare non abbia il coraggio di rivelarsi in prima; gli parla e comincia a muovere ora una timida scusa, ora un'attenuante, che smorzano il calore del primo sentimento, ora un'arguta riflessione che ne smonta la serietà e induce a ridere.⁷⁵ (PIRANDELLO, 1992, p.139)

⁷⁴ Esta concepção do mundo (não sem auto ironia, chamada pelo narrador "lanterninosofia") impôs, em termos reflexivos, o problema que será pateticamente vivido por muitos personagens pirandellianos em tantas outras situações: o homem não só vive, mas se vê vivendo, daí a duplicação da personalidade consistente nos planos da espontaneidade vital e da reflexão (nascida das exigências sociais), tragicamente opostas, enquanto o primeiro plano ameaça e raramente consegue abolir o primeiro.

⁷⁵ Todo sentimento, todo pensamento, todo lema que surja no humorista, desdobra-se rapidamente no seu contrário; cada sim em um não, que vem enfim assumir o mesmo valor do sim. Oxalá o humorista possa fingir algumas vezes ter somente uma parte: lá dentro, no entanto, lhe fala o outro sentimento que parece não ter a coragem de revelar-se em primeiro lugar; falha-lhe e começa a mover ora uma tímida desculpa, ora um atenuante que esfriem o calor do primeiro sentimento, ora uma aguda reflexão que desmonta a sua seriedade e o induz a rir. (1996, p.147)

Para sobreviver a esse ambiente, o sujeito procura estabelecer uma espécie de acordo com a ilusão e procura as respostas dentro dos padrões. Por conseguinte, passa a ser concebido e manipulado pelas interpretações que fazem acerca dele. A conveniência manobra sua personalidade no âmbito social. O que transparece não são ideais ou sentimentos subjetivos, pessoais, mas sociais e fundados segundo os interesses da coletividade. O humorismo surge justamente no instante em que esse sujeito procura romper com tal imagem, mas tende a se frustrar cada vez mais. É o que explicita esse trecho de Pirandello (1919, p.125)

— La coscienza? Ma la coscienza non serve, caro signore! La coscienza, come guida, non può bastare. Basterebbe forse, ma se essa fosse castello e non piazza, per così dire; se noi cioè potessimo riuscire a concepirci isolatamente, ed essa non fosse per sua natura aperta agli altri. Nella coscienza, secondo me, insomma, esiste una relazione essenziale... sicuro, essenziale, tra me che penso e gli altri esseri che io penso. E dunque non è un assoluto che basti a sè stesso, mi spiego? Quando i sentimenti, le inclinazioni, i gusti di questi altri che io penso o che lei pensa non si riflettono in me o in lei, noi non possiamo essere nè paghi, nè tranquilli, nè lieti; tanto vero che tutti noi lottiamo perchè i nostri sentimenti, i nostri pensieri, le nostre inclinazioni, i nostri gusti si riflettano nella coscienza degli altri. ⁷⁶

É dentro do rompimento com esses padrões que podem ser enquadrados Mattia Pascal ou Jabocina, personagem do conto *O espelho*, de Machado de Assis. Alfredo Bosi (1982), por exemplo, pode compará-los não somente pela matéria da narrativa, mas, sobretudo, por essas definições expostas por Pirandello em *L'umorismo*. Jacobina abre mão de sua personalidade para assumir aquela imagem que os outros tinham a seu respeito. Esse personagem

⁷⁶ - A consciência? Mas a consciência não serve, meu caro senhor! A consciência, como guia, não pode bastar. Bastaria, talvez, mas só se fosse um castelo e não uma praça pública, por assim dizer; isto é, se conseguíssemos conceber-nos isoladamente e ela não estivesse, por sua natureza, aberta aos demais. Na consciência, a meu modo de ver, em suma, existe uma relação essencial... isso mesmo, essencial, entre mim, que penso, e os outros seres, objeto do meu pensamento. Portanto, ela não é um absoluto que baste a si mesmo, está-me entendendo? Quando os sentimentos, as inclinações, os gostos desses outros, que são objeto do meu pensamento ou do seu, não se refletem em mim ou no senhor, nós não podemos sentir-nos satisfeitos nem tranquilos nem alegres; tanto é verdade, que todos lutamos para que nossos sentimentos, nossos pensamentos, nossas inclinações, nossos gostos se reflitam na consciência dos outros. (1972, p.119)

tenta, a todo custo, preservar tal concepção sobre si. Já o personagem pirandelliano entra em crise justamente por almejar quebrar tais concepções.

Inicialmente, o romance *Il fu Mattia Pascal* traz como o narrador-personagem chegou à situação insustentável de suas relações familiares e como gradativamente sua condição financeira ruiu. Em seguida, quando o humorismo prevalece, ilustra as tentativas de desconstruir aquilo que fora e construir um novo sujeito, e as reflexões desse processo. Por fim, temos a constatação de que independentemente da identidade, o homem está fadado aos preceitos da sociedade e seus valores impositivos.

Brás Cubas também expõe sua ruptura, simbolizada, sobretudo, pelo plano físico. O corpo já não existe. Restaram suas memórias. Enquanto vivo, o narrador-personagem do romance de Machado de Assis almejava frequentemente ser admirado e visto como grandioso pela sociedade da qual fazia parte. De fato, como narrador, ele oscila entre o discurso de alguém que realmente acredita ter sido grandioso e o tom melancólico dos fracassos frequentes. O seu contrário não é construído apenas na reflexão, mas também no discurso, que oscila entre o entusiasmo advindo de alguém que acredita ter sido e a melancolia do que sabe que não fora em vida e não poderá ser.

Tal abordagem parece apresentar a possibilidade de uma interpretação do texto machadiano a partir do conceito de humorismo postulado por Pirandello. Como dissemos, o enredo de *Memórias Póstumas* é construído pela a narração em primeira pessoa de um “defunto-autor” que decide contar seus amores, tédios e veleidades.

O narrador-personagem tem o desejo insaciável de alcançar tudo e atingir o Absoluto – é a ambição da plenitude total. O delírio, em suma, o coloca como um ser que atingiu o ponto máximo do conhecimento por meio do acesso à visualização da história de todos os tempos. E, não contente com tal sabedoria, tem contato com a responsável por isso, a Natureza, aquela que carrega o bem mais precioso da humanidade: a esperança. Falta ligar a citacao

A Natureza, fonte primeira de toda a história dos homens, aparece como um ser frio, egoísta, surdo às angústias daqueles que ela mesma gerou. “Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação”. A máscara é, portanto, uma defesa imprescindível, que vem de longe, de muito longe, como a pele do urso e a cabana de paus arrumadas pelo selvagem para se

proteger do sol, do vento, da chuva. Se toda civilização é um esforço de defesa contra a madre-madrasta (“Sou tua mãe e tua inimiga”), por que negar ao deserdado social o direito de abrigar-se à sombra do dinheiro e do poder? Por que exigir que ele se furte ao “estatuto universal” pregado pela própria Natureza: “quem não devora é devorado”? A viagem de Brás Cubas, feita ao arrepio dos séculos, na direção das origens, alcança o Éden; mas que estranho paraíso perdido esse lugar sonhado em tantas mitologias! (BOSI, 1982, p.442)

Dessa forma, é possível relacionar a construção dessa história aos preceitos pirandellianos de humorismo. Como dito anteriormente, a concepção humorística não suprime a reflexão, pelo contrário, a expõe – é o que Pirandello nomeia como *sentimento do contrário*. Pode-se dizer que na concepção humorística a reflexão funciona como um espelho do estado de ânimo de um sujeito cujos pensamentos, cada um deles, é acompanhado por seu contrário. O homem, condenado a “sentir-se viver”, retira do mundo a máscara da hipocrisia e das convenções sociais e revela o processo de ilusão no qual o sujeito vê aquilo que queria ser.

Além do delírio de Brás Cubas, o episódio do almocreve permite visualizar como se dá essa construção do humorismo e desse *sentimento do contrário* em Machado. Primeiro, o “monólogo paternal” que o almocreve trava diante do jumento (momento que culmina em um beijo estalado); o próprio emprego lexical propicia essa aproximação entre ambos; afinal, o personagem é transformado em pai do jumento, no qual humano e animal são colocados no mesmo patamar. No entanto, essa figura de homem, desmoralizada e ridicularizada, é anexada pela *reflexão* do narrador-personagem, que o define como um sujeito que jamais pode usufruir dos benefícios do capital. Essa conclusão de Brás Cubas pode ser relacionada à análise ideológica exposta no universo trágico pirandelliano: fundada na dispersão da realidade objetiva, na dissolução do Eu, na condição existencial de um homem já condenado ao eterno fracasso.

Em Mattia Pascal, ao contrário, a euforia de ser alguém liberto da vida que tinha é substituída pela impossibilidade de se desprender da vida social e suas regras. O Determinismo é social e não natural como na teoria de Darwin. De acordo com a seleção natural, o meio elege os seres capazes de sobreviver. A natureza prioriza aqueles que melhor se adaptam ao meio e exclui os que não

conseguem se enquadrar. No determinismo social não conseguem “sobreviver” os homens que não se ajustam aos parâmetros da sociedade.

A luta pelo dinheiro e pelo status aparece como prolongamento dos instintos, o que a expressão “segunda natureza” resume tão bem. O princípio é sempre a seleção do mais forte ou do mais astuto. Naturalizando a sociedade, via a corrida feroz ao poder como um processo comum a ambas as instâncias. Com isso ficava de certo modo entendida, se não justificada, a mecânica dos interesses imediatos que guia a maior parte das ações do homem. (BOSI, 1982, p.451)

Brás Cubas e Mattia Pascal têm suas histórias moldadas por esses valores: enquanto um tenta a todo custo se firmar no seu respeito, o outro almeja escapar-lhes. No fim, comum para ambos, resta a sensação de fracasso e o isolamento. De certa forma, esse isolamento das personagens é apenas físico. Mentalmente, a relação com o outro continua conduzindo seus discursos. A subjetividade, a individualidade de cada um, pressupõe que os pontos de vista formulados sejam únicos. Dentro dessa subjetividade e das variações de suas essências, o sujeito entra em conflito com a lógica daquilo que se espera em meio ao convívio social. Como narradores, Brás e Mattia ambicionam expor a natureza humana e, seja pela ironia ou pelo humor, rirem dela.

Cominciamo da quella che l'illusione fa a ciascuno di noi, dalla costruzione cioè che ciascuno per opera dell'illusione si fa di sé stesso. Ci vediamo noi nella nostra vera e schietta realtà, quali siamo, o non piuttosto quali vorremmo essere? Per uno spontaneo artificio interiore, frutto di segrete tendenze o d'incosciente imitazione, non ci crediamo noi in buona fede diversi da quel che sostanzialmente siamo? E pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia e pur sincera di noi stessi.⁷⁷ (PIRANDELLO, 1992, p.147)

Nesse trecho, sobre a ilusão, Mattia expõe o conflito que surge entre aquilo que realmente somos e o que gostaríamos de ser – é o “ser” e o “aparentar ser”. No entanto, de acordo com a linha de pensamento dele, esse “parecer ser”

⁷⁷ Comecemos por aquilo que a ilusão faz a cada um de nós, isto é, pela construção que cada um faz de si mesmo, por obra da ilusão. Vemo-nos na nossa verdadeira e genuína realidade, como somos ou, de preferência, como gostaríamos de ser? Por um espontâneo artificio interior, fruto de secretas tendências ou inconsciente imitação, não acreditamos, com boa fé, diferentes daquilo que substancialmente somos? E pensamos, agimos e vivemos segundo esta interpretação fictícia e sem dúvida sincera de nós mesmos. (1996, p.156)

apesar de se tratar de uma interpretação fictícia, pode ser concebido como algo sincero.

Brás Cubas e Mattia revelam essa realidade aparente e dela conseguem a sua matéria. Mas o discurso de Brás não condiz com a matéria narrada: ele tende a se vangloriar e se destacar diante dos outros, ao passo que o leitor se depara com fatos que desmerecem sua figura e a vida que levou. Não foi amado pelo primeiro amor como homem, mas como portador de bens materiais; o pai morre sem ver no filho qualquer sinal de alguém bem-sucedido; sua história de amor é com uma mulher casada que não abandona o marido e assim por diante. Somente no final de sua narrativa Brás assume com todas as letras o fracasso e incorpora em seu discurso o ridículo de sua existência. ligacao

Quanto più difficile è la lotta per la vita, e più è sentita in questa lotta la propria debolezza, tanto maggiore si fa poi il bisogno del reciproco inganno. La simulazione della forza, dell'onestà, della simpatia, della prudenza, in somma d'ogni virtù massima della veracità, è una forma d'adattamento, un abile strumento di lotta. L'umorista coglie subito queste varie simulazioni per la lotta della vita; si diverte a smascherarle; non se n'indigna: - è così!⁷⁸ (PIRANDELLO, 1992, p.150)

Mattia inicia sua narração já com essa consciência de que tudo que vivera fora em vão, restando-lhe apenas contar suas histórias para possíveis futuros leitores. *Il fu Mattia Pascal* comporta as características da poética de Pirandello. Nesse âmbito, o contraste entre o que aparenta ser e a realidade é inevitável. Seja como Mattia ou Adriano, o personagem está imerso em uma realidade pautada pela mesquinharia e limitadora da esperança de atingir uma referência com a qual se identifique. Qualquer indivíduo, independentemente do nome, precisa lidar com o conflito entre os *papéis sociais* que deve assumir e a *persona* – aquilo que acredita ser sua essência. Consciente de que está fadado a cumprir os deveres pregados pelas instituições, Mattia tenta romper com as estruturas que regiam sua realidade, até que o destino lhe proporciona uma espécie de

⁷⁸ Quanto mais difícil é a luta pela vida, e mais é sentida nesta luta a própria fraqueza, tanto maior se faz, portanto, a necessidade do engano recíproco. A simulação de força, de honestidade, de simpatia, de prudência, em suma, de cada máxima virtude de veracidade, é uma forma de adaptação, um hábil instrumento de luta. O humorista extrai rapidamente estas várias simulações para a luta da vida; diverte-se em mascarar-las; não se indigna: - é assim! (1996, p.157)

recomeço. Nas vestes de outro homem, acreditava que conseguiria se libertar de tudo aquilo que o sufocava.

A autodestruição de Mattia, sua suposta morte, é o nascimento de um novo homem, que acredita nas chances de mudanças e na anulação dos erros que cometera no passado. Tal situação apresenta momentos que oscilam entre a empolgação, produto da possibilidade de reformular a vida que tivera até então, e a desorientação perante a novidade e as mudanças. Sua sujeição constante frente aos negócios e à família era refratada em seu próprio comportamento, causando inércia frente aos acontecimentos e disposição em acomodar-se passivamente às regras sociais.

Il sentimento dela vanità e dell'insensatezza dela vita, la percezione di una estraneità o distonia rispetto al mondo, la sottolineatura del carattere illusorio e compensativo dei valori e degli ideali umani sono assai precoci in Pirandello e permarranno inalterati per tutta la sua esistenza. (LUPERINI, 2005, p.03)

O humor explora sobretudo a desconstrução dessa esperança. A partir de acontecimentos que comprovam que o aprisionamento é uma condição inevitável, o narrador-personagem passa a refletir sobre o homem mergulhado nas estruturas da sociedade moderna. Como narrador, Pascal ilustra que romper essas estruturas é algo ilusório, o que desemboca na sensação de impotência e incomunicabilidade.

Mattia conversava com um canário preso em uma gaiola. De acordo com o narrador-personagem, sendo ele a única opção para o pássaro, fadado a não ter a possibilidade de encontrar-se com outros pássaros, este o ouvia e agitava-se, dava pulos e sacudia a cabeça. Mattia então equipara aquele canário ao homem, também preso às estruturas e contentando-se com as únicas opções que a vida oferece

Ebbene, a pensarci, non avviene anche a noi uomini qualcosa di simile? Non crediamo anche noi che la natura ci parli? e non ci sembra di cogliere un senso nelle sue voci misteriose, una risposta, secondo i nostri desiderii, alle affannose domande che le rivolgiamo? E intanto la natura, nella sua infinita grandezza, non ha forse il più lontano sentore di noi e della nostra vana illusione.⁷⁹ (PIRANDELLO, 1919, p.132)

⁷⁹ Pois bem, se refletirmos, não acontece qualquer coisa parecida também a nós, os homens? Não pensamos, também, que a natureza nos fala? E não nos parece colher um sentido em suas

O humorismo é peça crucial no romance em análise como ferramenta para construir a reflexão crítica. Além disso, a narrativa de Mattia também explora a relatividade da condição dos seres; o sentimento da casualidade e a linha antirretórica. O pássaro, assim como Mattia, preso naquela gaiola, não poderia ser quem realmente gostaria de ser. As condições da vida os levaram àquela situação: sozinhos e agindo de acordo com que os outros esperam deles. Ao olhar para o pássaro, ele enxerga a si mesmo.

A condição de Mattia quando narra ou quando se olha no espelho não é a de viver, mas a de ver-se vivendo. É dessa imagem refletida que surge a reflexão: a partir do momento que observa a si mesmo, se analisa, constata o fracasso ou a infelicidade na qual está inserido. Consciente, procura libertar-se, destruir aquilo que o esmaga e iniciar outra vida. No entanto, tudo volta a acontecer. Por isso, mais uma vez é cabível afirmar que o determinismo não é natural, mas social.

É possível direcionar essa situação pelo sentimento da condição anárquica na qual vive não apenas Mattia, mas todos os homens desse século. Estamos tratando de uma realidade predominantemente marcada pela falta de um princípio social orgânico que sustente o sujeito e o relacione a outros homens – o domínio do homem sobre tudo aquilo que é alheio à sua vontade cedeu espaço ao irremissível incômodo do homem que vive em meio à sociedade. Prevalece nesse cenário a ilusão de uma grandiosidade: o sujeito acredita em sua importância dentro do mundo. No entanto, esse mundo, representado no trecho pela Natureza, é muito maior frente a qualquer subjetividade, restando ao indivíduo apenas a ilusão de seu significado.

Tutta la poetica pirandelliana tende a distruggere il personaggio di tipo ottocentesco, con la sua coerente realtà sociale e psicologica, a sconvolgere la materia narrativa, a puntare sul casuale, sull'eccezionale, sul patologico, su tutto ciò che esce dalla norma e sembra strano, e pure getta un fascio di luce sulla vera essenza della nostra vita⁸⁰. (SALINARI, 1993, p.165)

vozes misteriosas, uma resposta, conforme os nossos desejos, às trabalhosas perguntas que lhe dirigimos? Enquanto isso, a natureza, em sua grandeza infinita, talvez não tenha nem o mais distante vislumbre de nós e da nossa vã ilusão. (1972, p.125)

80 Toda a poética pirandelliana tende a destruir a personagem de tipo oitocentista, com sua coerente realidade social e psicológica, para perturbar a matéria narrativa, a focar no casual, na

Não só nesse romance, mas em sua obra como um todo, Pirandello configura esse cenário no qual o homem, antes dotado de unidade, agora sente sua insignificância e parte em busca de qualquer valor que possa considerar autêntico. No entanto, essa autenticidade não passa de uma ilusão, o que faz com que o fracasso seja constante. É o que ocorre com Mattia que, desconfortável em sua situação cotidiana, no auge de sua crise familiar vislumbra a possibilidade concreta de romper com todos os sistemas convencionais que ditavam sua vida até então. Como Mattia e gradativamente como Adriano, por meio da reflexão, passa a perceber sua condição inevitável de isolamento, mesmo experimentando realidades distintas.

Mattia estava condenado à infelicidade do casamento, a sofrer com o comportamento da sogra e à situação financeira precária e gradualmente decadente. Quando pensa que se livrou das correntes que o prendiam e assume outra identidade, aos poucos, percebe que estar preso às convenções é algo irrevogável: não consegue superar a burocracia para adotar um cachorro ou fazer uma denúncia quando é roubado. O fato de não ter uma identidade postulada pela papelocracia o limita do mesmo modo que o limitava quando tinha um nome real e se sentia aprisionado. O único modo de se livrar dessas estruturas é aceitando a morte e a consequente inexistência relacionada aos documentos.

Salinari afirma que a “destruição” do personagem em Pirandello não se restringe somente à pessoa que participa da história, mas se aplica também à composição dos gêneros e aos moldes literários pré-estabelecidos, principalmente no que se refere às “formas” novela e romance. Não é apenas o personagem que está sendo desconfigurado, mas o próprio gênero literário. A impossibilidade de Mattia se enquadrar dentro dos moldes dos acordos sociais é levada à estrutura do próprio gênero literário, no caso de *Il fu Mattia Pascal*, o romance, que também não pode ser rotulado em uma forma fixa.. Categorizar essa obra de acordo com os preceitos do romance tradicional amortiza a

exceção, no patológico, em tudo que sai da norma e parece estranho, e também lança um feixe de luz na verdadeira essência de nossa vida.

perspectiva de uma realidade que já não se ajusta dentro dos padrões de outrora.

4.5. O ponto de vista da morte

Brás Cubas inicia suas memórias com uma dedicação ao primeiro verme que roeu sua carne; Mattia Pascal começa sua obra isolado dentro de uma biblioteca também isolada. Com sua dedicatória, Brás expõe de onde será construído seu ponto de vista: encontra-se morto, distante das esferas humanas em um plano indefinido para o leitor, mas no qual consegue narrar suas lembranças sem se preocupar com o que poderá colher no futuro. Este já não existe. Como defunto, está fadado ao instante presente e a dele nada aproveitar. Mattia, apesar de manter vivo o seu corpo, em essência já não existe. Assim como Brás Cubas, seu presente-futuro será sempre o mesmo, afinal, como agente na sociedade, Mattia Pascal é um falecido.

Como os títulos dos romances expõem, Brás Cubas e Mattia Pascal estão “mortos”. O significado do adjetivo *póstumas*, algo que acontece após a morte, tem seu sentido ampliado pela ligação com o substantivo *memórias*, que nos remete a algo passado. Já o título de Pirandello destaca a condição de “falecido” ao inserir o *fu* na frente do nome do narrador-personagem. Dessa forma, antes mesmo de iniciar a leitura do romance, o leitor já é apresentado à situação que norteará as narrativas: ainda que “mortos”, Brás e Mattia são dotados de vozes e, conseqüentemente, rompem com a expectativa do que se espera de um defunto (ou falecido).

Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (FOUCAULT, 2002, p.38) amarra!

Seus nomes nos títulos exercem o papel de pontuá-los como autores dos

textos e devem ser recebidos de maneira específica sob a tutela do *status* de defuntos. A posição da morte não é puramente um destaque dado ao momento da escrita, ou seja, não é apenas uma alusão – mas equivale a uma definição. Brás Cubas e Mattia estão em outro patamar, longe do que fora vivido. No entanto, adiam a morte como encerramento da vida. Eles não aceitam o silêncio inerente a essa condição e enxergam na escrita de um romance a possibilidade de perpetuar a vida. Assim como Sherazade que lutava por sua existência dia após o dia por meio da contação de histórias, eles também procuram adiar a condição da morte. A cada leitor, a vida resplandece e a leitura desse participante de suas histórias confere-lhes a imortalidade. Como afirma Foucault (2002, p.38):

Dessa forma, o nome do autor outorga um certo estatuto ao discurso, à obra, conferindo-lhe autenticidade (o discurso é real, verdadeiro), distinção (o discurso tem valor, é especial, importante) e permanência (o discurso conservar-se, fixa-se para a eternidade), assegurando "uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos.

Ao se situarem como autores em um plano exterior à vida, os narradores-personagens criam uma outra consciência, também fora desse plano, que é capaz de apreender a interioridade e a abrangência de suas existências como um todo concluído. Tal consciência não conseguiria realizar esse processo caso ainda fizesse parte da matéria narrada, no caso, as vidas que tiveram. É dessa singularidade que criam suas autenticidades. Eles olham para si, cada um à sua maneira, mas já com o ponto de vista estratificado em outra existência. Tem-se, assim, dois sujeitos para cada narrador-personagem: ele enquanto protagonista, que participa dos acontecimentos das narrativas; e como narrador, que expõe, avalia e esclarece (ou confunde) os conteúdos narrados.

Desse modo, Brás e Mattia, como narradores, estão em uma posição em que aquilo que viveram é apreendido em sua totalidade, com um começo, meio e fim. A partir da construção dessa situação no plano da morte, ambos podem reconstituir acontecimentos que vão desde o nascimento até o fim da vida. Vida e morte são instâncias que se alternam a fim de formar uma ordem no plano do romance. Não existem mais medos, receios ou preocupações com o presente-

futuro – a continuidade da vida e o empenho em preservá-la foram suspensos. Da mesma maneira, eles podem reconstruir o mundo em que viveram e do qual não fazem mais parte.

Ragioniamo un po', arrivati a questo punto. Io n'ho viste di tutti i colori. Passare anche per imbecille o per... peggio, non sarebbe, in fondo, per me, un gran guaio. Già — ripeto — son come fuori della vita, e non m'importa più di nulla. Se dunque, arrivato a questo punto, voglio ragionare, è soltanto per la logica.⁸¹
(PIRANDELLO, 1919, p.39)

Logo, a consciência do tempo deles não se limita a sequências de instantes neutros. Cada um desses instantes aceita, em si, outros, anteriores e/ou posteriores ligados a experiências pessoais. Em suma, quando narram, as consciências temporais de Brás e Mattia pressupõem dada totalidade que abrange, no momento presente, o momento da narrativa, o passado, aquilo que tiveram em vida e o futuro, este um grande vazio, com perspectiva zero.

Da inverossimilhança do defunto autor ou da abdicação da vida por parte de Mattia, vemos duas vozes que, apesar de carregarem em si a experiência com o tempo, “vivem” um tempo suspenso, não interagem mais com a sociedade, os grupos e as instituições. O tempo das memórias, o passado, é elucidado pelo modo em que as relações foram sendo percebidas no momento da construção da narrativa, já no presente eterno do além-vida. Por isso, ambos narram um conjunto de experiências que, reunidas neles mesmos enquanto narradores, adquirem um caráter único e postulado em um ponto de vista consolidado no fim das relações. Automaticamente, não é possível que a consciência do tempo não seja tratada como uma vertente sociológica, ou seja, na relação de Brás e Mattia com os outros indivíduos.

O tempo cronológico não existe mais para esses narradores-personagens. A cronologia e seu caráter de continuidade foram extintos no plano no qual se inserem. A vida já não comporta em si o sentido de continuidade.

⁸¹ Chegando a este ponto, vamos raciocinar um pouco. Eu já vi de tudo neste mundo. Passar também por imbecil ou mesmo por... coisa pior não constituiria, para mim, no fundo, nada de mais. Repito que já estou fora da vida e não me importo com coisa alguma. Se, portanto, chegando a este ponto, quero raciocinar, é somente por amor à lógica. (1972, p.44)

Com isso, espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor as coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. (ROSENFELD, 1996, p.81)

Não existe mais continuidade, assim sendo não há mais espaço para uma consciência que possa pressupor a relação com o passado somada à tensão para o futuro. Existem apenas dois tempos: o passado (formado pelas memórias) e o momento em que narram, este marcado pela experiência com o tempo na qual presente e futuro já não comportam o sentido de algo que está por vir.

Dessa maneira, procuram se fixar nas poucas formas estáveis restantes – a escrita das memórias, determinada pela interioridade desses narradores e pelos elementos externos que os norteavam e que ainda estão latentes em suas essências. Essas vozes não se acoplam a uma integridade, pois no plano em que estão não existem mais valores universais como havia no mundo enquanto vivos, capazes de lhes oferecer uma aparente orientação. Consequentemente, o pessimismo impera.

Essa mesma sensação de desencanto com o mundo é descrita na concepção de Adorno sobre o narrador no romance moderno:

De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. Essas epopeias compartilham com toda a arte contemporânea a ambiguidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo. (ADORNO, 2003, p.62)

Para Adorno, o romance apresenta a tendência a se consolidar nos paradigmas do conflito entre os homens e de suas relações concretizadas. A partir desse acordo, o sujeito busca se desvincular de algo que, sendo artificial, dita uma realidade que não se depara com pontos firmes aos quais se acoplar. Brás Cubas e Mattia Pascal narram episódios nos quais fica nítido a destituição

dos valores tidos como autênticos. Nesse processo, até a morte é negada. Espera-se que um sujeito morto não seja capaz de se expressar. No entanto, esse pressuposto não existe para eles. Nem a morte é capaz de silenciá-los. Pelo contrário, é quando chegam a esse nível que conseguem perpetuar aquilo que viveram. Com a escrita das memórias, suas histórias serão eternizadas. A vida é perpetuada na morte.

A destruição da concepção do fim da vida após a morte aparece como expectativa de criação de um sujeito-narrador que rompe com as normas e com o idealismo, principais embasamentos da ilusão de realidade. Com isso, os narradores-protagonistas reavaliam suas vidas e suas imagens para postularem seus próprios valores, suas vontades de potência – como homens na História encontram na morte o berço para a eternidade. Morrer não é mais sinônimo de fim, mas de começo.

A ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa ideia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu. No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. (BENJAMIN, 1994, p.297)

Para Benjamin, a mudança na concepção da morte, assim como a de narrar, é consequência da transformação da própria sociedade. A morte, que antes era sinônimo de eternidade, assume outra concepção. Até mesmo a relação com o momento do fim da vida perde seu significado. No decorrer do século XIX, a burguesia, com sua sociedade, procurou afastar a ideia da morte como espetáculo. Até então, morrer era uma vertente da vida social do sujeito. Tratava-se de um evento público e, ao mesmo tempo, particular. A casa, ambiente coletivo, era o espaço ideal para abarcar aquele que morrera. No entanto, com o advento da moral capitalista, essa ideia da morte foi excluída dos espaços cotidianos e, chegada a hora, o indivíduo é transferido para sanatórios e hospitais.

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa

substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 1994, p.207)

Brás Cubas e Mattia Pascal se enquadram nesse perfil de “autoridade” citado por Benjamin ao trazerem suas “sabedorias” no momento da morte. É dessa *substância* que tiram proveito para transmitirem aquilo que fora vivido. No entanto, essa sabedoria não incorpora o significado de transmitir o legado de erudição. Brás Cubas é um desocupado que não chegou a lugar algum; Mattia se anulou a tal ponto que não consegue, mesmo vivo, encontrar qualquer estabilidade que sustente sua existência. Não temos narradores orgulhosos de seus feitos e ganhos, mas duas vozes que não ecoam bom senso ou juízos.

Entre narrador e leitor é estabelecido um pacto logo no início das narrativas. Em *Memórias*, aquele que lê deve aceitar embarcar na narração de um defunto autor e considerar suas afirmações. Já com *Il fu Mattia Pascal*, o leitor sabe de antemão que o narrador-personagem, ao longo de sua narrativa, morre duas vezes. Apesar de toda essa inverossimilhança, ambos preservam o objetivo de perpetuar o conteúdo do que será narrado, suas memórias.

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder – da morte. (BENJAMIN, 1994, p. 210)

Benjamin alega que o romance, que “começou a emergir do seio da epopeia” (1994, p. 211), traz em si a *reminiscência*. Isso faz com que a tradição de transmitir os fatos de geração em geração se perpetue com sutis mudanças. O papel do narrador, assim como era o de Sherazade, é imaginar “uma nova história em cada passagem da história que está contando” (1994, p. 211).

Brás Cubas e Mattia rompem essa reminiscência, a ideia de que não é possível conhecer o passado e sua totalidade. Pelo contrário, com pontos de vistas estabelecidos em planos distantes da vida, da matéria narrada, são capazes de recordar detalhes da infância, da juventude e do final do ciclo. Assim como a narradora de *Mil e uma noites*, uma história é emendada na outra. Brás Cubas não procura respeitar a ordem cronológica dos fatos: intercala episódios soltos com observações, opiniões e ressalvas. Inicia sua narrativa com o momento da morte, parte para a infância, salta para a morte novamente, comenta o que o levou a escrever daquela maneira e assim por diante. Mattia também narra episódios e peripécias, mas, em grande parte da narrativa, mantém em sua tessitura a cronologia dos acontecimentos. Dizemos grande parte porque em *Il fu Mattia Pascal* a cronologia está invertida: ele começa a narrar durante a terceira existência, aquela do “limbo” da “inexistência” e toda a narrativa é um flashback. Aí sim, durante essa volta ao passado, está mantida a ordem cronológica.

Na primeira premissa, que ele se chama MP, e que naquela época ele não sabia ainda o que era não saber sequer isso (o próprio nome) fica claro, como já foi observado por mais de um crítico, que Mattia começa a escrever quando já é um “falecido”, e se sua escrita não provém do além, provém de um “lugar diferente” daquele em que os nomes valem, em que a certeza do *ser* equivale à certeza do *nome*. O que prevalece aí é um ‘heroi’ nada ‘heroi’, um adiantamento do inepto que dominará no romance do século XX. Em comum entre esses narradores, Brás Cubas e Mattia Pascal, está a capacidade de alcançar detalhes e pormenores de vidas já encerradas.

Não podemos nos esquecer que estamos falando de narrações em primeira pessoa, ou seja, temos narradores-personagens. Por isso, cada palavra escolhida por eles tem seu peso e sua importância dentro da obra. Brás Cubas procura se autoafirmar a todo instante. Mattia Pascal não apresenta em seu discurso essa postura egocêntrica de Brás, pelo contrário, por meio de sua história visa a comprovar que sua existência já não tem mais importância (na verdade, não teve em nenhum momento). Ao abrir mão de ser Mattia Pascal, desistiu da vida – e não houve uma grande perda por isso.

Esse é o principal diferencial entre Brás Cubas e Mattia Pascal como narradores: enquanto o primeiro se coloca em um nível acima dos demais, o

outro se anula frente às estruturas das quais faz parte, mesmo que delas tente escapar. As palavras deles, o modo como constroem suas narrativas, refletem essas particularidades. Em determinados momentos, eles podem distorcer a realidade, serem fiéis a ela ou então apreendê-la de acordo com seus próprios interesses.

Na realidade, todo signo ideológico vivo tem, como Jano, duas faces. Toda crítica viva pode tornar-se elogio, toda verdade viva não pode deixar de aparecer para alguns a maior das mentiras. Esta dialética interna do signo não se revela inteiramente a não ser nas épocas de crise social e de comoção revolucionária. Nas condições habituais da vida social, esta contradição oculta em todo signo ideológico não se mostra à descoberta porque, na ideologia dominante estabelecida, o signo ideológico é sempre um pouco reacionário e tenta, por assim dizer, estabilizar o estágio anterior da corrente dialética da evolução social e valorizar a verdade de ontem como sendo válida hoje em dia. Donde o caráter refratário e deformador do signo ideológico nos limites da ideologia dominante. (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 2010, p.47)

Nesse sentido, podemos inserir esses narradores no signo ideológico exposto por Bakhtin, já que não estamos tratando apenas de reflexos ou “sombras” da realidade, mas de um fragmento material dela. Cada palavra utilizada por eles em suas narrativas revela aquele momento da realidade e a maneira em que eles construíram esses momentos como experiências pessoais.

Essas experiências são citadas por eles para comprovar ao leitor que seus fundamentamentos têm uma lógica e podem ser comprovados. Nesse sentido, é importante lembramos que Brás Cubas está sempre preocupado com essa presença oculta: o leitor. Sobre esse propósito, Bakhtin (2010, p.35) observa que:

Os signos só podem aparecer em um terreno interindividual. Ainda assim, trata-se de um terreno que não pode ser chamado de “natural” no sentido usual da palavra: não basta colocar face a face dois homo sapiens quaisquer para que os signos se constituam. É fundamental que esses dois indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma unidade social): só assim um sistema de signos pode constituir-se. A consciência individual não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social.

Então, a consciência individual não é capaz de atingir seu significado em um sujeito isolado. Faz-se necessário, no mínimo, estabelecer uma relação com o outro, em meio a uma situação ideológica e social. Por isso, o(s) leitor(es) é (são) o(s) único(s) destinatário(s) interessados nos narradores Brás Cubas e Mattia Pascal. Apesar de terem posturas diferentes, e de conduzirem os textos de maneiras singulares, eles têm em comum o fato de estabelecer uma espécie de pacto com o leitor a fim de conquistar a confiança e ter, principalmente, credibilidade naquilo que contam. No caso de Brás Cubas, apesar da inverossimilhança de sua existência, um defunto autor, ele busca sua credibilidade nas referências constantes àquele que lê a obra. Dessa forma, até o mais absurdo soa natural. Já Mattia Pascal, pede desde o começo que não tomem por verdade o que ele conta, vide as duas premissas do livro. Com isso, aparentemente, rompe o pacto de credibilidade com o leitor. No entanto, sugere-lhe que preste atenção e tire a própria conclusão dos fatos. Dessa forma, em meio à negação, esse narrador também estabelece um trato com o leitor e vai além, dando autonomia para conceber suas próprias ideias.

Por isso, Mattia Pascal, mesmo narrando mentiras que ele próprio construiu em torno de sua imagem, ao se fingir de morto e assumir a identidade de Adriano; mesmo negando seu sentido de verdade, pretende que o leitor dê algum crédito àquilo que ele tem para falar. Estamos tratando aqui de discursos ideológicos, carregados de significações ideológicas. Ou, como afirma Bakhtin (2010, p.46)

É por isso que todos os índices de valor com características ideológicas, ainda que realizados pela voz dos indivíduos (por exemplo, na palavra) ou, de modo mais geral, por um organismo individual, constituem índices sociais de valor, com pretensões ao consenso social e, apenas em nome deste consenso é que eles se exteriorizam no material ideológico.

Enquanto Brás Cubas insiste em se enquadrar cada vez mais na elite da sociedade brasileira, mesmo ironizando-a, Mattia quer romper com os laços que o ligam à coletividade da qual faz parte. Tal organização coletiva não é concreta no momento da construção da narrativa, afinal, Brás Cubas está morto e Mattia, isolado. No entanto, os discursos fazem referências às ocasiões nas quais se relacionavam com os ambientes sociais e tudo o que eles implicam. Para dar voz

a uma existência já impossível de ser concretizada na realidade do presente da narrativa, a palavra aparece como única ferramenta, visto que ela é “o modo mais puro e sensível de relação social” (BAKHTIN, 2010, p.36).

A realidade que Brás e Mattia conseguem abarcar quando narram pertence exclusivamente ao universo da língua. É por meio da expressão escrita que se estabelece uma relação com o leitor (única relação ainda possível de ser concretizada) que reflete ou refrata quem foram e quem são, mesmo “mortos”. Tem-se, então, duas esferas da realidade: a relacionada à interioridade, à situação da “morte”, ou seja, ao isolamento; e ao exterior, aquilo que fora vivenciado enquanto ainda eram peças integrantes da sociedade. Uma reflete a outra e, na maioria das vezes, refrata. Isso porque os discursos desses narradores são resultados ideológicos de uma realidade social (o que Bakhtin nomeia como *luta de classes*).

Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais deferentes servem-se de uma só e mesma língua. Consequentemente, em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Essa plurivalência social do signo ideológico é um traço da maior importância. Na verdade, é esse entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. O signo, se subtraído às tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá infalivelmente debilitar-se, degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo de filólogos e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade. A memória da história da humanidade está cheia desses signos ideológicos defuntos, incapazes de constituir uma arena para o confronto dos valores sociais vivos. Somente na medida em que o filólogo e o historiador conservam a sua memória é que subsistem ainda neles alguns lampejos de vida. (BAKHTIN, 2010, p.47-48)

Por meio dos discursos das memórias de Brás Cubas e Mattia Pascal o leitor conhece não somente as histórias de vidas de dois sujeitos, mas também aos retratos de sociedades e épocas distintas, pintados pelas palavras dos narradores. Justamente por isso não podemos usar o verbo *refletir* para singularizarmos *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Il fu Mattia Pascal*. Não estamos falando de retratos, mas de como eles apreenderam e assimilaram aquelas situações. Por isso, são *refratores*: a realidade, ao atravessá-los, sofre

uma mudança de direção. Brás Cubas refrata o universo do proprietário capitalista e Mattia, o do sujeito que se sente esmagado pelas estruturas da sociedade. A inverossimilhança do sujeito que morre e é capaz de narrar e o isolamento físico e social daquele que ainda vive contribuem para esse movimento, afinal, ambos não fazem parte desse universo. Suas expressões somente podem continuar existindo na interioridade de cada um ou na objetivação exterior para o leitor, presença bem marcada nos romances.

No âmbito da verossimilhança, Machado de Assis e Pirandello foram confrontados pelo estranhamento causado ao fundarem suas verossimilhanças na inverossimilhança de mortos que falam. Um, o defunto autor, é capaz de narrar, no caso de Brás Cubas; assim como aquele que, por uma série de desencontros, se defronta com a possibilidade de assumir uma nova identidade. No prólogo da terceira edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o autor relata:

Capistrano de Abreu [...] perguntava: 'As Memórias Póstumas de Brás Cubas são um romance? Macedo Soares, em carta [...], recordava amigamente as Viagens na Minha Terra. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: 'Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo'. Toda essa gente viajou [...] De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida. (ASSIS, 1962, prólogo)

Machado, como autor, anula-se para que Brás Cubas reafirme sua voz e responda sobre o romance do qual é parte integrante. Com essa construção, Brás não é apenas um narrador-personagem – ele adquire reputação de autor tal qual entendemos, como o criador de uma obra. E, para responder sobre o gênero de seu texto, mais uma vez utiliza-se da ironia (como contraste mesmo). Diz que *sim* e que *não*, dependendo do tipo de leitor. Dessa maneira, ele sugere não somente um novo estilo literário, mas também a necessidade de um novo tipo de leitor.

Avvertenza sugli Scrupoli dela Fantasia foi publicado pela primeira vez no jornal romano "L'Idea Nazionale", de 22 de junho de 1921 (um mês e meio após a estreia de *Sei personaggi in cerca d'autore*), e a partir daí foi incorporado, com

pequenas modificações, às edições do romance. Nesse ensaio, Pirandello contrapõe vida e obra de arte. Enquanto na primeira é aceitável qualquer acontecimento por mais absurdo que pareça (como o caso do falso suicídio coletivo arquitetado por um homem, sua esposa e a amante para que o casal de amantes pudesse remover qualquer obstáculo que impedisse a sua união); a arte deve seguir os preceitos da verossimilhança. Esse texto é uma resposta às críticas de inverossimilhança desse “caso singular” de alguém “morrer” e assumir a identidade outro.

Perché la vita, per tutte le sfacciate assurdità, piccole e grandi, di cui beatamente è piena, ha l'inestimabile privilegio di poter fare a meno di quella stupidissima verosimiglianza, a cui l'arte crede suo dovere obbedire.

Le assurdità della vita non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere. All'opposto di quelle dell'arte che, per parer vere, hanno bisogno d'esser verosimili. E allora, verosimili, non sono più assurdità.

Un caso della vita può essere assurdo; un'opera d'arte, se è opera d'arte, no.⁸² (PIRANDELLO, 1970, p.286)

Pirandello questiona a suposta necessidade de uma obra ser a representação da realidade comum, aceitável pelos padrões estabelecidos. Seus textos passaram a priorizar o contraste entre a realidade e a ilusão; entre o rosto individual e sua(s) respectiva(s) imagem(ns) social(is). Ele ainda aponta para a instabilidade de uma vida que se mostra sempre inconsistente, na qual o que é real hoje pode passar a ser ilusão amanhã. O sujeito aparentemente aceita suas situações penosas e nelas permanece, seja aguentando, seja representando-as diante dos outros. No entanto, em determinado momento, esse indivíduo é invadido pela tomada de consciência da situação e rompe com as máscaras que se sobrepunham a seu rosto.

⁸² Porque a vida, por todos os seus descarados absurdos, grandes e pequenos, dos quais está tranquilamente repleta, tem o inestimável privilégio de poder prescindir daquela estúpida verossimilhança, à qual a arte se crê obrigada a obedecer.

Os absurdos da vida não precisam parecer verossímeis porque são verdadeiros. Ao contrário dos da arte que, para parecerem verdadeiros, precisam ser verossímeis. E sendo verossímeis, deixam de ser absurdos.

Um acontecimento da vida pode ser absurdo; uma obra de arte, se é obra de arte, não. De onde se deduz que tachar uma obra de arte de absurda e inverossímil, em nome da vida, é idiotice.

Em nome da arte, sim; em nome da vida, não. (1972, 282)

Nulla s'inventa, è vero, che non abbia una qualche radice, più o men profonda, nella realtà; e anche le cose più strane possono esser vere, anzi nessuna fantasia arriva a concepire certe follie, certe inverosimili avventure che si scatenano e scoppiano dal seno tumultuoso della vita; ma pure, come e quanto appare diversa dalle invenzioni che noi possiamo trarne la realtà viva e spirante! Di quante cose sostanziali, minutissime, inimmaginabili ha bisogno la nostra invenzione per ridiventare quella stessa realtà da cui fu tratta, di quante fila che la riallaccino nel complicatissimo intrico della vita, fila che noi abbiamo recise per farla diventare una cosa a sè!⁸³ (PIRANDELLO, 1919, p.113)

Quando se dirige ao leitor, Mattia Pascal, assim como Brás Cubas, estabelece uma relação com o outro e almeja não apenas conquistá-lo pelos desencontros narrados, mas, sobretudo, por suas ideias acerca do mundo, das pessoas e das relações humanas. Temos discursos que são construídos para alguém, no caso, o leitor.

Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN, 2010, p.117)

E é desse território comum, a palavra, que os narradores-personagens se apropriam. Os direcionamentos de Brás Cubas e Mattia Pascal ao leitor estabelecem as relações entre locutores e interlocutor e, sobretudo, as direcionam. Suas palavras os definem como membros das coletividades das quais eram integrantes. O narrador de *Memórias Póstumas* procura convencer

⁸³ 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 se quanto a realidade viva e palpitante se revela diferente das invenções que dela 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 coisa independente! (1972, p.108)

e estabelecer uma espécie de pacto com o leitor. O mesmo faz Mattia Pascal. O que se pretende é que esse leitor não seja apenas um espectador dos fatos narrados, mas um cúmplice que forme com eles um uníssono daquilo que é dito.

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento. (BAKHTIN, 2010, p.23)

A construção de suas narrativas e os direcionamentos constantes ao leitor são artifícios de que esses narradores-personagens lançam mão para inseri-lo de tal forma nos romances que ele aceite “adotar o horizonte vital concreto” (BAKHTIN, 2010, p. 24) desses pontos de vista. Mas há um grande diferencial entre os dois narradores, e reside no conteúdo que permeia esse pacto: Brás se vangloria o tempo todo, ironiza aqueles que estão a sua volta, sendo ele sempre o superior. Mattia procura anular a importância daqueles que o rodeavam e, principalmente, de si mesmo. O que predomina nesse discurso é a incomunicabilidade.

Brás Cubas e Mattia questionam o papel da literatura e, de modo contraditório, apropriam-se dela para perpetuarem suas vidas. Mais específico, o narrador-personagem de Machado apresenta aquilo que chama de *obra difusa*, não sendo mais o romance, enquanto estrutura, capaz de exprimir seus pensamentos e vivências. De fato, o romance, é produto das transformações da sociedade e no desacordo de uma concepção fechada acerca da estrutura narrativa. Sendo assim, quando falamos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Il fu Mattia Pascal* estamos nos referindo a narrativas que compõem uma forma literária em constante transformação, construídas por sujeitos alienados.

Em uma primeira instância, podemos recorrer à concepção de Marx de que a alienação provém da sensação do homem de que o produto de seu trabalho não lhe pertence. A partir do momento que esse sujeito se coloca como trabalhador, abdica de decisões sobre salário, horário e funções. Como força de trabalho, passa a ser comandado, perde o controle de si próprio e, sobretudo, deixa de ser o centro das atenções. O trabalho é apenas uma das instituições

que exercem controle sobre o sujeito, que deixa de ser o centro de si mesmo. O resultado é alguém que se torna “estranho” ou alheio a si próprio. Dessa forma, o sujeito não é dono de si – no sentido que se sujeita a vontades que nem sempre são as suas. Seguindo o molde capitalista, prevalece a lógica de um mercado que transforma tudo em preço e mercadoria.

Para Marx (1997), a alienação significa em primeiro lugar que o sujeito não se destaca como pensamento independente e autônomo. O seu *eu* não se comunica com o real e, em modo quase obsessivo, transforma-se em observador e comentarista do mundo e do social. Assim são os narradores-protagonistas – observadores e comentaristas – todas encarnações do sujeito alienado postulado por Marx. Esse conceito de alienação pressupõe que existam forças sociais, institucionais e históricas nas quais o sujeito não exerce nenhuma força.

Consideramos até aqui a alienação, a espoliação do operário, só sob um aspecto, o de sua relação com os produtos de seu trabalho. Ora, a alienação não aparece somente no resultado, mas também no ato da produção, no interior da própria atividade produtora. Como o operário não seria estranho ao produto de sua atividade se, no próprio ato da produção, não se tornasse estranho a si mesmo? Com efeito, o produto é só o resumo da atividade da produção. Se o produto do trabalho é a espoliação em ato, espoliação da atividade, da atividade que espolia. A alienação do objeto do trabalho é só o resumo da alienação, da espoliação, na própria atividade do trabalho.⁸⁴ (MARX, 1997, p.250)

Brás Cubas e Mattia Pascal estão longe da realidade do trabalho. No entanto, podemos enquadrá-los nessa alienação de Marx a partir da relação que eles estabelecem com o outro. Ambos se apoiam na tradição do sobrenome e renunciam qualquer tipo de condição na qual precisam se esforçar para garantir a sobrevivência. Brás Cubas tenta, sem muito esforço, alcançar algum posto, mas não chega a colocar em prática essa intenção. A faculdade de Direito, a carreira política e o emplastro são opções tomadas com objetivos que não se encaixam dentro dos padrões esperados de um trabalhador. Mattia também prioriza a boa vida longe de esforços e compromissos. Não se preocupa com os negócios da família, deixa o comando de sua herança nas mãos de outro

⁸⁴ *Esboço de uma crítica da economia política*. IN: *Os filósofos através dos textos: de Platão a Sartre*. São Paulo: Paulus, 1997.

(mesmo sabendo que era roubado) e contenta-se com um emprego sem nenhuma finalidade específica.

Os personagens ganham dinheiro por conta própria sem o menor esforço, ao se depararem com situações que lhes proporcionam isso. Vejamos. Brás Cubas, após encontrar uma moeda e resolver devolvê-la, depara-se com um montante ainda maior, que retém para si; e Mattia ganha no jogo o dinheiro que muda sua vida. A matéria do sustento dos dois não tem origem no próprio trabalho, por isso, a alienação diz respeito não ao que produzem, mas ao que eram quando “vivos”: homens inseridos nas instituições.

Dentro desse sentido da alienação não podemos analisar Brás Cubas e Mattia Pascal como sujeitos independentes ou autônomos em relação às sociedades a que pertencem. Por isso, estamos nos referindo a narradores-personagens que se comunicam com a História e se transformam em narradores observadores e comentaristas de um mundo pautado por forças sociais e institucionais.

Os contextos históricos nos quais Machado e Pirandello publicam suas obras, mesmo havendo entre eles distâncias física e temporal, são marcados por transições sociais, políticas, artísticas (literárias ou não) e ideológicas. A burguesia estava cada vez mais fortalecida como classe dominante. Assim como seus valores.

— Oh perchè gli uomini, — domandavo a me stesso, smaniosamente, — si affannano così a rendere man mano più complicato il congegno della loro vita? Perchè tutto questo stordimento di macchine? E che farà l'uomo quando le macchine faranno tutto? Si accorgerà allora che il così detto progresso non ha nulla a che fare con la felicità? Di tutte le invenzioni, con cui la scienza crede onestamente d'arricchire l'umanità (e la impoverisce, perchè costano tanto care), che gioja in fondo proviamo noi, anche ammirandole?⁸⁵ (PIRANDELLO, 1919, p.131)

⁸⁵ “Mas por que os homens”, perguntava a mim mesmo febrilmente, “afanam-se assim em tornar cada vez mais complicado o mecanismo de sua vida? Por que todo esse estrondo de máquinas? E que fará o homem, quando as máquinas fizerem tudo? Compreenderá, então, que o chamado progresso nada tem a ver com a felicidade? Mesmo admirando-as, que alegria experimentamos por todas as invenções com as quais a ciência acredita honestamente que enriquece a humanidade (e empobrece, porque custam tão caro)?” (1972, p.124)

As instituições modernas, fábrica, igreja, família e outras tinham papéis organizados em comum acordo para exercer a disciplina na sociedade moderna. Com o movimento natural de mudança da sociedade no decorrer da História, e principalmente com o fortalecimento do capitalismo, o papel de formadores foi gradativamente se diluindo. É como se as paredes dessas instituições tivessem caído em função da transparência, da observação de todos.

A produção de ideias, de representações, da consciência, está, de início, diretamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens aparecem aqui como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção espiritual, tal como aparece na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica etc. de um povo. Os homens são produtores de suas representações, de suas ideias etc., mas os homens reais e ativos, tal como acham condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e pelo intercâmbio que ele corresponde até chegar às suas formações mais amplas. A consciência jamais pode ser outra coisa do que o ser consciente, e o ser dos homens é o seu processo de vida real. (MARX; ENGELS, 1984, p.36)

Com essa mudança, não são as instituições que geram as noções determinantes da vida, mas a própria vida motiva a consciência. Dessa maneira, para levar em consideração aquilo que os (e nos) rodeia, primeiramente, “[na vida determinada pela consciência] parte-se da consciência como do próprio indivíduo vivo; na segunda [a consciência determinada pela vida], que é a correspondente à vida real, parte-se dos próprios indivíduos reais e vivos, e se considera a consciência unicamente como *sua* consciência”. (MARX; ENGELS, 1984, p.38)

Em segundo lugar, entre o sujeito e o outro existe a incomunicabilidade em dobro: sendo mortos, não podem (na verdade, não conseguem) estabelecer contato com outro; e, quando vivos, existiam as máscaras e os jogos que regiam a dialética de uma relação de pseudotroca, com o prevalecimento dos interesses e das aparências.

Em *Il fu Mattia Pascal* a situação de morte da personagem e a possibilidade de viver outra vida é o gancho para a construção do retrato de um sujeito totalmente preso às convenções/instituições que vislumbra na “morte” a

chance de soltar as amarras da vida. Já Brás Cubas, sendo um defunto, não precisa assumir nenhuma responsabilidade com seu meio. As instituições não exercem nenhuma força em seu plano de existência.

Nem mesmo a morte é respeitada enquanto ordem. Com *Memórias Póstumas*, o narrador renega os princípios de qualquer concepção relacionada à vida após a morte. Não temos Inferno, Purgatório, Paraíso, um Deus supremo, reencarnação, resignação, o perdão aos pecados cometido, o esquecimento do passado. Pelo contrário, mesmo morto, Brás continua preservando seus valores de quando era vivo.

Do mesmo modo que Brás Cubas, a narrativa de *Il fu Mattia Pascal* também zomba do que pode existir além da vida. Na sessão espírita organizada pelo senhor Anselmo, vemos a farsa dos envolvidos que se aproveitavam da situação para ludibriar os outros. No entanto, são surpreendidos quando o fantástico acontece e não encontram nenhuma explicação plausível. O tema do espiritismo explana a crise do racionalismo positivista, a falta de certezas racionais e ocorrências que a razão e a ciência não podem justificar. As narrativas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Il fu Mattia Pascal* tiram proveito dessa falta de esclarecimento para construir suas verossimilhanças. Saber como é a vida após a morte não importa nesses contextos. Na verdade, o único que poderia retratar esse “outro lado” seria Brás Cubas. Mas ele não o faz: apesar da condição de morto, o que prevalece ainda é uma voz presa à realidade mundana. O que vemos é a narração de duas vozes que ilustram como eram suas vidas quando estavam amarrados às instituições e às máscaras que usavam para delas fazerem parte. Essas vozes não apenas retratam uma realidade, como faziam as narrativas clássicas, mas expõem o sentimento do indivíduo frente a essa situação.

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos, agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. (BENJAMIN, 1994, p.196)

Essa “autoalienação” é transmitida pela própria estrutura do romance moderno: o sujeito também passou a ser objeto. Como dito no capítulo sobre o narrador, Benjamin alega que a arte de narrar está fadada a uma tradição que

ocasionalmente será negada pela estrutura do romance. Isso porque o narrador busca nas experiências do cotidiano e do passado, que era coletivo, o material para contar suas histórias. A partir do momento em que a modernidade ilustra uma realidade construída na velocidade da mudança e na rapidez da informação, esse sujeito não enxerga justificativas para se ater a narrativas de viajantes, marinheiros, camponeses ou outras pessoas ligadas à tradição popular. Trata-se de uma voz que não encontra eco na tradição e, diante da nova realidade, procura encaixar-se constantemente.

As mudanças não estavam concentradas apenas no plano das formas de expressão. A passagem do século XIX para o início do século XX expressa uma profunda mudança na sociedade como um todo. Inevitavelmente, a inconstância e o descaso com valores estratificados tomam espaço em todas as instituições. O mesmo acontece com a literatura e seus gêneros.

4.6. Relatividade e volubilidade

Memórias póstumas de Brás Cubas e *Il fu Mattia Pascal* são dois romances que provocam o leitor em todas as instâncias, seja no conteúdo, seja na forma. A virada do século XIX para o XX é marcada por transformações profundas nos esquemas que moviam a sociedade até então. Em minha dissertação de mestrado, ao analisar o romance *Uno, nessuno e centomila*, um dos pontos que abordei foi a elaboração de estudos e teorias por filósofos e pensadores como Nietzsche, Marx e Freud – nomes vinculados a um momento histórico no qual o papel do homem e sua relação com o mundo passam por uma intensa mudança.

O fortalecimento cada vez mais denso do capitalismo e dos valores burgueses eram sustentados por fundamentos como a propriedade privada, o antagonismo de classes e do princípio de competição geral. O que predomina nessa sociedade pautada pelas classes é o conflito entre a tradição das normas da moral cristã (entre elas, a humildade, a resignação, o perdão das ofensas e o respeito ao poder dos opressores) e os conceitos que procuram romper justamente com essas normas.

No entanto, a experiência com esse conflito não apareceu somente nesse momento histórico. Trata-se de um processo histórico que engloba cerca de cinco séculos de tradição. Primeiro, tivemos o Renascimento, as colonizações e a constatação de que a Terra não era o centro do Universo. Mais de dois séculos depois, eclode a onda revolucionária de 1790. A nobreza é questionada e, principalmente, pressionada por um poder popular que era sufocado até então. Nesse contexto de transição, o sujeito “ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro” (BERMAN, 2006, p.17). Já o período entre o final do século XVIII e início do século XX é caracterizado pela sensação de se viver em dois mundos simultaneamente. A modernidade conservadora de um sistema que ainda mantém estruturas do passado e apresenta inovações em todos os ramos da sociedade. É precisamente em meio a essa dicotomia que surge e se estende a ideia de modernismo e modernização. Como nota Berman (2006, p.17):

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. Em consequência disso, encontramos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade.

De acordo com Berman, os fragmentos advindos da multiplicação de possibilidades culminaram na incapacidade de se organizar e, até mesmo, atribuir um sentido à vida dos indivíduos. Nesse sentido, as próprias definições não são dotadas de singularidade. Automaticamente, tem-se diversos significados para o próprio conceito de modernidade. Ainda que encontremos incontáveis concepções a respeito desse conceito, podemos encontrar pontos convergentes quanto à asseveração da racionalização como elemento principal no processo histórico, que se traduz na ruína dos laços sociais, dos sentimentos, dos costumes e das crenças tidas como autênticas. Mesmo com todo desgaste do termo, ainda é viável delegar ao signo “modernidade” uma conjuntura de

paradoxo e contradição, na qual os arquétipos são mantidos pela justaposição entre o desejo e a desorientação ante as mudanças.

Nesse horizonte de mudanças, é admissível interpelar os conflitos iminentes dessa situação contraditória, expostos nos romances em análise, como elementos procedentes de uma implacável experiência com essa modernidade e seu respectivo cenário conduzido pelo capital, pela vulgaridade e pelo interesse das relações pessoais. Inevitavelmente, é instituído um processo que questiona até mesmo aquilo que parece mais óbvio. É o que Pirandello faz, por exemplo, ao elaborar suas considerações sobre o humorismo. Ele parte do princípio de que o antropocentrismo não tem real significado.

*La modernità è dunque il tempo in cui l'epos è impossibile e il tragico si converte in comico o si mescola umoristicamente a esso, dando luogo a un contrasto stridente, che in realtà lo delegittima. Queste soluzioni estetiche, d'altra parte, non sono che la conseguenza dell'affermazione di una nuova visione del mondo, che Pirandello definisce nel *Fu Mattia Pascal* e nell'*Umorismo* (con stretta correlazione tematica e argomentativa, sino alla scoperta sovrapposizione o addirittura al calco fra diverse pagine delle due opere).⁸⁶ (LUPERINI; 2005, p.50)*

Para Pirandello, mesmo sem saber, Copérnico foi um grande humorista justamente por ter desconstruído a imagem que se tinha a respeito do universo. A descoberta do telescópio trouxe a possibilidade de olhar para cima e enxergar grande aquilo que a olho nu era pequeno. Com isso, gera-se a noção de que a Terra não é a maior grandiosidade, mas apenas um elemento, de tamanho inferior a tantos outros, em meio ao espaço. Tudo se torna relativo e dependente de um ponto de vista. A grandeza do homem é destituída de valor quando ele percebe sua pequenez frente à grandiosidade do universo. Automaticamente, desenvolve-se uma crise proveniente da anulação do sentido de uma realidade cuja compreensão total seria inviável. A descoberta do infinito e a falta de

⁸⁶ A modernidade é, portanto, o momento em que o épico se torna impossível e o trágico se torna cômico ou humoristicamente misturado com ele, dando origem a um sombrio contraste, o que de fato o deslegitima. Essas soluções estéticas, por outro lado, são meramente a consequência da afirmação de uma nova visão de mundo, que Pirandello define em *Il fu Mattia Pascal* e *L'Umorismo* (com estreita correlação temática e argumentativa, até a superposição sobreposta ou mesmo entre diferentes páginas das duas obras).

apreensão geral resultam no questionamento constante e na busca (sempre inalcançável) de respostas e constatações.

Essa linha de pensamento é exposta no romance *Il fu Mattia Pascal* e retomada no ensaio sobre o humorismo. O conselho do Padre Elígio Pellegrinotto era que Mattia seguisse os ensinamentos provenientes dos próprios livros que lera, dos livros da biblioteca que ele retirava das estantes, cobertas por poeira e de onde saíam aranhas⁸⁷. No entanto, mesmo apreciando esse tipo de texto, Mattia dá de ombros e responde que essa não é uma tarefa para ele. Isso porque acredita que estava extinto o tempo de escrever livros, até mesmo por brincadeira. É nesse momento que exclama seu costumeiro estribilho “*Maldito seja Copérnico*”. Essa expressão, também citada no ensaio *L’umorismo* e analisada nesse trabalho, é explicada minuciosamente aqui. Indagado pelo padre o que Copérnico tinha a ver com aquele assunto, Mattia responde:

– Oh oh oh, che c’entra Copernico! – esclama don Eligio, levandosi su la vita, col volto infocato sotto il cappellaccio di paglia.
 – C’entra, don Eligio. Perché, quando la Terra non girava...
 – E d’altri! Ma se ha sempre girato!
 – Non è vero. L’uomo on lo sapeva, e dunque era come se non girasse. Per tanti, anche adesso, non gira. L’ho detto l’altro giorno a un vecchio contadino, e sapete come m’ha risposto? Ch’era una buona scusa per gli ubriachi. Del resto, anche voi, scusate, non potete mettere in dubbio che Giosuè fermò il Sole. Ma lasciamo stare questo. Io dico che quando la Terra non girava, e l’uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura e così altamente sentiva di sé e tanto si compiacenza della propria dignità, credo bene che potesse riuscire accetta una narrazione minuta e piena d’oziosi particolari. Si legge o non si legge in Quintiliano, come voi m’avete insegnato, che la storia doveva esser fatta per raccontare e non per provare?⁸⁸
 (PIRANDELLO, 1919, p.06)

⁸⁷ Primeiro, Mattia caçava as aranhas com os livros para, somente em seguida, abri-los. Essa funciona como uma espécie de metonímia na qual o livro-objeto representa a literatura. Por isso, a ação com o objeto, sua utilidade como ferramenta para matar aranhas, tira a magnitude da obra literária como algo intocável ou magistral.

⁸⁸ - Tem sim, Padre Elígio. Porque quando a Terra não girava...

- Ora está! Mas se sempre girou!

- Não é verdade. O homem não sabia disso e, portanto, era como se não girasse. Para muitos, ela continua a não girar também agora. Disse que girava, no outro dia, a um velho camponês; sabe o que ele me respondeu? Que era uma boa desculpa para os bêbados. Aliás, o senhor também, tenha paciência, não pode pôr em dúvida que Josué fez o sol parar. Mas deixemos isto. Digo que, quando a Terra não girava e o homem, vestido de grego ou de romano, nela fazia boa figura, formando tão elevado conceito de si e comprazendo-se tanto com sua própria dignidade,

O padre não nega o que Mattia diz, mas salienta que nunca se escreveu tantos livros pormenorizados e carregados das mais secretas minudências desde a descoberta de Copérnico. É nesse instante que o narrador-personagem expõe sua visão de mundo, posteriormente empregada em *L'umorismo*. O homem está situado em um pequeno piãozinho para o qual o sol serve de chicote. Trata-se de um grãozinho de areia que gira sem parar e sem saber o motivo desse movimento. Também não chega a lugar algum, apenas gira e faz com que sintamos frio ou calor. O homem, após cinquenta ou sessenta giros, morre com a consciência de ter realizado aquilo que Mattia chama de suas pequenas tolices, ou seja, vivido.

— E va bene! Il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise... La signora contessa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla gola... Teresina si moriva di fame... Lucrezia spasimava d'amore... Oh, santo Dio! e che volete che me n'importi? Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perchè, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po' più di caldo, ora un po' più di freddo, e per farci morire — spesso con la coscienza d'aver commesso una sequela di piccole sciocchezze — dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente. Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni; e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità? Storie di vermucci, ormai, le nostre. Avete letto di quel piccolo disastro delle Antille? Niente. La Terra, poverina, stanca di girare, come vuole quel canonico polacco, senza scopo, ha avuto un piccolo moto d'impazienza, e ha sbuffato un po' di fuoco per una delle tante sue bocche. Chi sa che cosa le aveva mosso quella specie di bile. Forse la stupidità degli uomini che non sono stati mai così nojosi come adesso. Basta.⁸⁹ (PIRANDELLO, 1919, p.07)

acredito perfeitamente que pudesse ter acolhida favorável uma narração minuciosa e repleta de inúteis pormenores. Lê-se ou não se lê em Quintiliano, como o senhor me ensinou, que a História devia ser feita para narrar e não para demonstrar? (1972, p.73)

⁸⁹ 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... Terezinha estava morrendo de fome... Lucrecia consumia-se de amor... 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 a destinação, como se achasse muito divertido girar assim, para fazer-nos sentir ora um pouco mais de calor, ora um pouco mais de frio, e, no fim, fazer-nos morrer (a miúdo, com a consciência de ter cometido uma série de

A relatividade do mundo, o tamanho do homem e seus dramas comparados ao tamanho do universo, as ilusões criadas pela natureza espelham-se na relação do sujeito com seu próximo. É com essa natureza que o indivíduo se distrai e apazigua a magnitude de forças alheias à sua vontade. A lua perde sua imponência e torna-se apenas a luz que nos ilumina à noite. A ciência denota essa ocasião em que a verdade, que era incondicional, passa a ser contestada: não era mais possível conceber o universo como algo provido de grandezas absolutas e completas em si.

No século XX, Einstein corporifica a figura de um precursor de novos conceitos com seus princípios físicos formulados a partir de grandezas mensuráveis. A tão conhecida equação $E=mc^2$ (energia é igual a massa vezes a velocidade ao quadrado) comprova que matéria e energia estão tão entrelaçadas quanto espaço e tempo. Outra inovação: suas pesquisas sobre a dilatação do tempo. Quando um corpo se move, tem-se a impressão que o tempo passa mais lentamente. Por exemplo, se dois observadores se movimentam em relação a um terceiro, cria-se a aparência que para este o tempo passa mais devagar. Dessa forma, o tempo não pode mais abarcar o sentido de valor universal e, por conseguinte, torna-se a ser relativo ao ponto de vista de cada um.

É importante destacar que não estamos falando de uma descoberta independente, suspensa em relação ao percurso histórico. Desde a física postulada por Isaac Newton, no século XVII, valores como espaço e tempo eram concebidos como portadores de grandezas independentes e absolutas. No entanto, foi após as últimas décadas do século XIX, que tal teoria passa a ser discutida pelo físico alemão Ernst Mach, que tinha como principal pressuposto acatar as suposições científicas somente se estas fossem passíveis de ter uma

pequenas tolices), após cinquenta ou sessenta giros? Copérnico, Copérnico, meu caro Padre Eligio, estragou a humanidade irremediavelmente. Agora, todos já nos adaptamos, aos poucos, à nova concepção de nossa infinita pequenez e a nos considerarmos menos do que nada, no Universo, com todas as nossas lindas descobertas e invenções. Que valor quer, então, que tenham as notícias, já não digo das misérias privadas, mas das nossas calamidades gerais? Histórias de minhocas, as nossas, agora. Leu a respeito daquele pequeno desastre nas Antilhas? Nada de importante. A Terra, coitada, cansada de girar, como quer aquele cônego polonês, sem qualquer finalidade, teve um pequeno movimento de impaciência e soprou um pouco de fogo por uma de suas muitas bocas. Sabe-se lá o que foi que lhe agitou essa espécie de bôlis! Talvez a estupidez dos homens, que nunca foram tão cacetes como agora. Resultado: vários milhares de minhocas torradas. E toca para a frente! Quem fala mais nisso? (1972, p.13)

verificação empírica. Seguindo essa linha de raciocínio, a base de referência inercial e a ideia de espaço absoluto, único e imutável, elaboradas por Newton, sendo impraticáveis na realidade, eram acatadas como elementos de uma ciência regulada por cláusulas metafísicas, sendo assim, automaticamente, discutíveis.

Em sua proposta, Mach distingue a mecânica fundamentada no princípio das grandezas relacionais e na disposição dos corpos no universo. Fenômenos que duram menos de uma hora e não abrangem grandes dimensões podem levar em consideração a própria Terra como sistema inercial. Já os fenômenos mais duradouros ou dotados de grande extensão espacial têm como sistema inercial as estrelas, aparentemente fixas. Para ele, ainda relacionado à mecânica, a massa de um corpo deve ser fundamentada em relações dinâmicas, ou seja, é determinada em relação a outros corpos do universo.

No entanto, foi com a Teoria da Relatividade, de Einstein, que essa linha de pensamento adquire força. A primeira parte de sua pesquisa, publicada em 1905, é complementada por uma segunda parte, de 1916. A primeira, Teoria da Relatividade Restrita, engloba os fenômenos considerando as referências inerciais. Já a segunda, Teoria da Relatividade Geral, acerca-se dos fenômenos a partir de um ponto de vista não-inercial. Essas teorias apresentam importantes princípios, tais como: as leis da física são iguais em todos os sistemas de referência inercial; a velocidade da luz possui o mesmo valor para qualquer referencial inercial, seja emitida por um corpo em repouso seja em movimento retilíneo e uniforme, a força gravitacional é suscitada por uma distorção na relação entre espaço e tempo.

Einstein formula suas hipóteses a partir de grandezas mensuráveis, sendo estas também relativas. Em um outro campo, o filosófico, Bergson desenvolve uma série de estudos sobre o tempo e, principalmente, levanta questões sobre esse elemento:

Voltamos, pois, sempre ao mesmo ponto: há só um Tempo real e os outros são fictícios. Que é em efeito um Tempo real senão um Tempo vivido o que poderia o ser? Que é um Tempo irreal, auxiliar, fictício, senão aquele que não poderia ser vivido efetivamente por nada nem por ninguém? (BERGSON, 1972, p.130)

Temos, dessa maneira, uma concepção que ultrapassa a ideia de que o tempo pode ser definido em passado, presente e futuro. Precisamente no domínio da “experiência humana”, da subjetividade, o significado de espaço-tempo ganha amplitude. No caso dos romances estudados, tem-se uma concepção precisa que se reflete nos estados interiores de Brás Cubas e Mattia. O tempo é subjetivo, por isso, é possível concluir que as impressões de um passado são desenvolvidas de acordo com a “experiência humana”, produto da relação individual com o movimento da duração temporal somada à experiência social imersa na noção de “presente”, “passado” e “futuro”. Temos, dessa maneira, que o tempo pode ser definido dentro dessas noções. Basicamente, o passado é o que já foi; o futuro, o que será e o presente é o que acontece no instante agora. Este último é o mais complexo, afinal, quando compreendido, já é passado.

As expressões “passado”, “presente” e “futuro”, apesar de também designarem o caráter anterior ou posterior dos acontecimentos, são simbolizações conceituais relativas a relações não causais. Aqui, uma certa maneira de viver as sequências de acontecimentos é incluída na síntese conceitual. (...) O que constitui o passado funde-se sem ruptura com o presente, como este se funde com o futuro. Podemos ver isso com clareza quando o futuro, transformado em presente, transforma-se, por sua vez, em passado. É somente na experiência humana que se encontram essas grandes linhas demarcatórias entre “hoje”, “ontem” e “amanhã”. (ELIAS, 1998, p.66)

Caracterizado como ser dotado de racionalidade, ponto que o distingue de outros animais, o homem é um ser apropriado para perceber o mundo que o rodeia – é capaz de apreender as experiências e delas tirar proveito. (para retirar a ambiguidade lá em cima,) Ao olhar para o passado, o sujeito pode vislumbrar elementos, vivências, experiências ou qualquer outro elemento que, de alguma maneira, influenciou ou afetou o presente.

Como vimos, a Física Mecânica de Newton tentava abranger a questão temporal por meio de fórmulas e números. Einstein, com sua Teoria da Relatividade, suspendeu essa grandeza e expôs o caráter mutável dela. O tempo

para um pode não ser sentido da mesma maneira por um outro indivíduo. Bergson passa a questionar a Física e a Matemática justamente por ambicionarem fixar algo tão mutável em fórmulas e equações imutáveis e intemporais. Nesse tipo de pensamento, existe uma espécie de crença de que o passado e o futuro poderiam ser decifrados e inseridos em leis e cálculos antecipados do futuro. Trata-se da busca de um traço imóvel que tem como objetivo principal a mediação da durabilidade das coisas. O número aparece como objeto material.

É necessário distinguir entre a unidade em que se pensa e a unidade que coisificamos após nela termos pensado, assim como entre o número em vias de formação e o número uma vez formado. A unidade é irreduzível enquanto se constrói; mas, quando se considera o número em estado de acabamento, objetiva-se: e é precisamente por isso que aparece, então, como indefinidamente divisível. (BERGSON, 1988, p.62)

Em contrapartida a essa apreensão do tempo, tem-se a espacialização dele na representação da vida interior. Esse tempo psicológico passa a ser assimilado como “um espaço ideal, onde supomos alinhados todos os acontecimentos passados, presentes e futuros” (BERGSON, 1993, p.09). A multiplicidade ocorre dentro de uma unidade, afinal, esse tempo é formado por um fluxo, inúmeros momentos que anulam o sentido de duração – o instantâneo começa e termina a cada instante. A representação da personalidade, assim como o tempo, é decomposta em inúmeros fragmentos, sendo “uma série de estados psicológicos distintos, cada um invariável, que produziriam variações do eu por sua própria sucessão, e por outro lado um eu, não menos invariável, que lhe serviria de suporte” (BERGSON, 1993, p.165).

Cinquenta anos! Não era preciso confessá-lo. Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias. Naquela ocasião, cessado o diálogo com o oficial de marinha, que enfiou a capa e saiu, confesso que fiquei um pouco triste. Voltei à sala, lembrou-me dançar uma polca, embriagar-me das luzes, das flores, dos cristais, dos olhos bonitos, e do burburinho surdo e ligeiro das conversas particulares. E não me arrependo; remoei. Mas, meia hora depois, quando me retirei do baile, às quatro da manhã, o que é que fui achar no fundo do carro? Os meus cinquenta anos. Lá estavam eles os teimosos, não tolhidos de frio, nem reumáticos, — mas cochilando a sua fadiga, um

pouco cobiçosos de cama e de repouso. Então, — e vejam até que ponto pode ir a imaginação de um homem, com sono, — então pareceu-me ouvir de um morcego escarapitado no tejadilho: Sr. Brás Cubas, a rejuvenescência estava na sala, nos cristais, nas luzes, nas sedas, — enfim, nos outros. (ASSIS; 1962, p.623)

Nesse trecho, Brás Cubas expõe o tempo de diversas maneiras: primeiro, ao revelar a idade que estava completando; em seguida, a velocidade com que se movia no início da obra (*primeiros dias*). Nesse momento, tem uma lembrança da lembrança, dançar uma polca. Retira-se do baile meia hora depois e, por fim, o reencontro com a velhice. No entanto, esse encontro físico com o tempo passado não é relacionado à sua figura quando jovem, mas aos objetos, que ele chama de *outros*.

Dessa forma, a consciência do tempo de um indivíduo não se reduz a uma série de momentos neutros, já que cada um desses momentos acolhe, em si, outros, anteriores. De maneira que essa consciência temporal implica certa totalidade que envolve, no momento presente, o passado e o futuro. Mattia simboliza essa situação de abrangência do tempo no trecho abaixo:

Ero solo ormai, e più solo di com'ero non avrei potuto essere su la terra, sciolto nel presente d'ogni legame e d'ogni obbligo, libero, nuovo e assolutamente padrone di me, senza più il fardello del mio passato, e con l'avvenire dinanzi, che avrei potuto foggiarmi a piacer mio.⁹⁰ (PIRANDELLO, 1919, p.102)

Brás Cubas e Mattia Pascal encaixam-se nessa concepção de tempo subjetivo a partir do momento que rompem com as ideias de sucessão e continuidade. Eles, enquanto narradores, não acoplam suas narrativas a acontecimentos que ocorrem um após o outro – eles partem do presente, voltam ao passado e retornam ao presente. O futuro, enquanto aquilo que está por vir, é suspenso. Brás não terá outra experiência além do narrar; Mattia, em seu momento presente, vislumbra apenas uma possibilidade: a morte definitiva.

⁹⁰ Agora, eu estava só, e mais só do que assim não poderia estar na Terra, desligado, no presente, de todo elo e de toda obrigação, livre, novo, dono absoluto do meu nariz, sem mais o fardo do passado e tendo à frente o porvir, que poderia moldar a meu talante. (1972, 99)

Tanto que ele está à espera dessa última, definitiva, terceira morte (ainda por vir) e vai ao cemitério de vez em quando, visitar o seu próprio túmulo.

Nos casos de *Memórias* e *Il fu Mattia Pascal*, a questão do tempo não é somente uma questão sociológica, ou seja, a relação do indivíduo com os outros indivíduos e com o meio no qual interage, já que a consciência do tempo ocorre, sobretudo, de maneira íntima. Concretamente, somos incapazes de apreender o tempo em sua totalidade, a não ser de maneira pessoal e em relação ao que foi ou ao que será. Ou ainda, segundo Agostinho (1997, p.327):

É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas, talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. (1997, p.327)

Pode-se perceber que o entendimento de Agostinho a respeito da “divisão” do tempo tem como ponto de início o presente, de tal forma que as relações postuladas com o que aconteceu e com o que está por acontecer são viáveis por meio da concretização de um único momento. Além disso, existem duas definições que se destacam nesse contexto: *lembrança presente das coisas passadas* e *esperança presente das coisas futuras*. Enquanto uma tem como pressuposto a ideia de conservação e reminiscência de algo, a outra enfatiza, com o uso da palavra *esperança* (a segunda das três virtudes teológicas), a esperança daquilo que está por vir.

Tendo em vista esse padrão estabelecido por Agostinho, Brás Cubas e Mattia Pascal narram suas “lembranças presentes das coisas passadas” impossibilitados de abarcarem “a esperança presente das coisas futuras”. Para as narrativas desses dois narradores-personagens importam somente dois tempos. Isso porque os acontecimentos, suas reflexões e conclusões de outrora são narradas e, sobretudo, analisadas por um ponto de vista que está no presente.

Não há estabilidade em algo que pressupõe o fluxo contínuo tal qual ocorre com o tempo. Assim, os acontecimentos, quando retomados por esses narradores, não são nem iguais nem os mesmos de quando ocorreram. Trata-

se de “uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos aparecendo e desaparecendo em um presente que renasceria incessantemente” (BERGSON, 1972, p.101). O filósofo ainda afirma que:

“...não há estado de alma, por mais simples que seja, que não mude a cada instante, pois não há consciência sem memória, não há continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de momentos passados. Nisto consiste a duração. A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós, à medida que envelhecemos. Sem esta sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade.” (BERGSON, 1993, p.200)

Isto posto, toda e qualquer observação das narrativas de *Memórias Póstumas* e *Il fu Mattia Pascal* são declaradas por narradores-personagens que já possuem opiniões formadas sobre aquilo que relatam. Dessa forma, o tempo cronológico é suspenso e abolido – a cronologia e seu caráter de continuidade já não importam. Automaticamente, esse presente subjetivo carrega em si traços de acontecimentos o antecederam. Nessa subjetividade, o que predomina são aparências advindas das individualizações.

Para Rosenfeld, é nessa acepção que a arte moderna encontra dificuldade em dialogar com o público: o fato de não se comprometer com “este mundo empírico das ‘aparências’” (1996, p.81) não acarreta, necessariamente, o sentido absoluto de realidade estabelecido pelo realismo tradicional. Nessas obras, o fator novo é a absorção da relatividade inseparável da visão de realidade. Brás Cubas e Mattia remanescem dessa situação na qual qualquer sentido de veracidade perde sua significância. Enquanto Mattia expõe a relatividade dominante nas relações sociais cotidianas, Brás Cubas se revela um sujeito volúvel e movido por interesses. No plano da morte e na forma do romance não há mais continuidade, portanto não há mais o pressuposto de uma associação com o passado com vista para uma tensão voltada ao futuro. Eles ainda estão no tempo, mas, a projeção futura, o fluxo, está interdita para Brás Cubas e é totalmente previsível para Mattia.

Contemporâneo a Einstein e a Bergson, Pirandello, no universo literário, expõe seu sentido de relatividade: assim como a Ciência, o homem não tem uma ideia abrangente da vida derivada de uma noção de absolutez. A certeza é substituída por sentimentos mutáveis e variados, dependendo do caso, do tempo ou, até mesmo, da sorte. Para o autor italiano, a lógica é a responsável por tentar fixar o que é móvel e fluido em ideias. É essa lógica que pretende atribuir valores absolutos ao que é naturalmente relativo. Isso contribui para agravar esse sentimento que temos em relação à vida: tentar adequar-se em formas fixas e pré-estabelecidas.

Tempo, espaço e vida são fragmentados. Brás Cubas e Mattia, nessa linha de pensamento, partem do fim, do isolamento de ambos e reconstituem o passado, cada um a seu modo. Em Machado, a ordem cronológica é suspensa e desconstruída do início ao fim do romance. O espaço da construção do ponto de vista também é deslocado: Brás Cubas encontra-se em um lugar indefinido, sabemos apenas que ele está morto. Mattia, mesmo tendo esse espaço definido, a biblioteca, encontra-se isolado de todo resto. Nesses espaços, tudo e todos passam a ser questionados nos textos em construção. Por isso, não se pode tratar a relatividade pirandelliana e a volubilidade machadiana, tão próximas, sem analisar o suporte utilizado pelos narradores-personagens: o romance.

Não estamos falando apenas do romance organizado e distribuído em um único volume. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Il fu Mattia Pascal* foram publicados originalmente na forma de folhetins. Como dito anteriormente, *Memórias* foi publicado em capítulos pela “Revista Brasileira”. Já *Il fu Mattia Pascal*, na revista “Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti”. Por meio desse formato, a própria leitura do romance era estendida, já que o leitor deveria esperar o lançamento dos novos capítulos. Somente ao serem organizados em volume esses textos constituíram, enquanto gênero, um romance. Mas, como vimos, tanto *Brás Cubas* quanto *Mattia Pascal* escapavam, cada um a sua maneira, da categorização como gêneros literários.

Partindo dessa ideia de mutabilidade da essência da categorização estética, Georg Lukács recupera as epopeias da Antiguidade clássica para debater a construção do romance. Nesse campo, diferencia epopeia e romance pelos dados históricos-filosóficos. Para ele, o romance é a epopeia de uma

ocasião em que a própria vida se tornou problemática e, sobretudo, as respostas passaram a ser inalcançáveis. Mesmo assim, a vida permanece conservando seu principal objetivo: alcançar a totalidade. Em meio a esse processo de modificação, o romance desponta como gênero que se consolida a partir do conflito de homens com suas relações materializadas. Quando alcança essa consciência, o indivíduo procura se desvincular de algo que, sendo artificial, contém uma realidade que não tem alvos fixos aos quais se mirar.

Lukács ainda acentua que o romance ambiciona conhecer e abranger, pela forma, a totalidade oculta da vida (2003, p.47). Os heróis desse gênero intencionam algo com o qual possam se incorporar. O simples fato de haver essa busca anuncia que os objetivos não podem ser entregues prontamente ou que, se forem conferidos de modo psicologicamente imediato e consciente, isso não constitui totalidades verdadeiramente existentes. Lukács também constata que existem duas categorias de natureza para delinear os personagens. A primeira natureza, como a predisposição à concordância com as leis, está vinculada à objetivação histórico-filosófica da alienação do homem em relação às suas estruturas, que vimos estar tão presente nos romances analisados. Já segunda natureza é aquela dos estados de ânimo. Do mesmo modo que a primeira, é marcada pelas necessidades que são evidenciadas ou alheias aos sentidos. Essas definições desembocaram em uma factual desmontagem da pessoa humana e do “retrato individual”.

Como constituinte protocolar da forma romanesca, aparece o sujeito com sua interioridade/subjetividade em meio a complexos sistemas de poder alheios. O sujeito apreende o mundo que o rodeia de acordo com as necessidades e os condicionamentos de sua existência.

(...) as relações inadequadas podem transformar-se numa ciranda fantástica e bem-ordenada de mal-entendidos e desencontros mútuos, na qual tudo é visto sob vários prismas: como isolado e vinculado, como suporte da vida e como nulidade, como abstração abstrata e como concretíssima vida própria, como estiolamento e como floração, como sofrimento infligido e como sofrimento sentido. (LUKÁCS, 2000, p.76)

As dimensões do indivíduo enquanto ser dotado de unidade são expandidas e abordadas na relação entre sua interioridade e exterioridade, entre

consciente e inconsciente. Em meio a esse sentido de realidade mutável aparece o sujeito, asfixiado pelos mandamentos das instituições e pelos valores decretados pela ordem da sociedade. Por conseguinte, é consolidado um estado de ânimo conduzido pela frustração, melancolia e desânimo. Figuras representativas dessa situação são os narradores-personagens Brás Cubas e Mattia Pascal.

Imersos nessa realidade, eles constroem suas memórias e formulam suas ideias em um novo tipo de literatura. É nessa linha de leitura que podemos elucidar as observações sobre o romance moderno para compreender como esses narradores rompem até mesmo com a forma romance enquanto gênero. De acordo com Anatol Rosenfeld, a perspectiva, antes mecanismo artístico para retratar o mundo, torna-se, com o romance moderno, símbolo da quebra de vínculo entre homem e mundo. O sentimento desta “consciência infeliz” suscita uma verdadeira angústia. No entanto, o homem repete constantemente as mesmas estruturas arquetípicas. A personalidade individual torna-se abstrata para que as formas arquetípicas do ser humano sejam declaradas.

Rosenfeld propõe uma espécie de jogo de reflexões fundadas a partir de suposições e hipóteses possivelmente inesgotáveis. A presunção básica é aquela inicial que expusemos no início do capítulo, a hipótese de que em cada fase histórica exista um “espírito” unificador que participa de todas as manifestações de culturas em contato, levando em consideração as diversidades nacionais.

A segunda proposição indica que é necessário considerar a relevância do fenômeno da “desrealização”. Esse termo acena, por exemplo, para o fato de que a pintura abriu mão da ordem mimética, recusando a necessidade de reproduzir ou copiar a realidade empírica.

Rosenfeld postula que o “retrato desapareceu”. Isso porque, na pintura moderna, o ser humano é dissociado ou “reduzido” (Cubismo), deformado (Expressionismo) ou eliminado (não figurativismo). Nesse contexto de mudança, a perspectiva foi revogada ou sofreu distorções e “falsificações”. A perspectiva motiva a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual.

Desse modo, a segunda proposição culmina na afirmativa de que a pintura moderna é a expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual

que se destitui ou pelo menos interroga a visão de mundo que se proliferou a partir do Renascimento.

Para Rosenfeld existe também uma terceira hipótese, em que as mudanças expostas na pintura (e também nas outras artes) devem, de um modo ou de outro, ser adaptadas também para o romance. O tempo cronológico, a sensação de continuidade, foi abalado, assim como o espaço, ou a impressão de espaço. Trata-se de um método de “desmascaramento” do mundo do senso comum, despontando espaço e tempo como relativos ou mesmo como aparentes. Vimos anteriormente que, em *Memórias póstumas de Brás e Il fu Mattia Pascal*, o tempo é um dos protagonistas.

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...

E caem! — Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas; e, se eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair. (ASSIS, 1962, p.581)

Como vemos no trecho acima, o papel exercido pelo narrador, aquele que atribui ordem significativa ao mundo narrado, é posto em dúvida. Afinal, se a própria ordem do romance é ilusória, a ausência do organizador torna-se coerente. Brás Cubas afirma que não se cansa de escrever porque esta é a única atividade que lhe resta. Dessa forma, o papel do narrador como um ser supremo é substituída por uma voz que concebe o ato de narrar como uma “distração”. O leitor também é acoplado nessa desvalorização, sendo, de acordo com esse narrador, o grande defeito do livro, já que age de acordo com o senso comum. Em suma, essa observação de Brás Cubas tem como intenção máxima alertar ao leitor que o romance enquanto gênero narrativo, no caso dessa obra, simboliza uma transformação: as ações não são lineares, permeadas de

peripécias e acontecimentos. O trecho abaixo sintetiza esse estilo que rompe com aquilo que ele chama de “narração direta e nutrida”:

E vejam agora com que destreza; com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quartirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro. (ASSIS, 1962, p.523)

O narrador explicita sua maneira de narrar e chama o leitor para acompanhar esse processo (“e vejam agora com que destreza, com que faço eu a maior transição deste livro”). Theodor Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003), polemiza exatamente sobre a narração ao afirmar que: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (2003, p.55). Aliás, ele mostra um paradoxo, afinal, mesmo não se pondo mais narrar, ainda se narra. É o que acontece com Brás Cubas, que já não poderia contar uma história (ou divagar) e mesmo assim o faz.

Para Adorno, “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (2003, p.56). É nesse âmbito que a matéria e a forma já não consentem à narrativa uma apresentação na qual a voz do narrador seja apropriada para dominar experiências de uma arbitrariedade individualista. O mundo da modernidade, marcado pela padronização e pela mesmice, não se satisfaz com o simples fato de contar algo.

Para superar essa situação, cabe ao romance abandonar o realismo portador “fiel” da representação das coisas como realmente são e, concomitantemente, confiar na representação da essência e, principalmente, na sua antítese alterada. A dimensão dessa crise da objetividade literária é exposta no romance. Como por exemplo nessa passagem:

Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me leem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Esmirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritava o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos, — que isso às vezes é dos óculos, — e acabemos de uma vez com esta flor da moita. (ASSIS, 1962, p.553)

Ainda no âmbito da fundamentação teórica, caberia ainda observar a perda do significado dos princípios da narrativa artesanal, como a memória coletiva e a concomitante perpetuação do saber. Ligação com a citação?

No que tange a esse aspecto, podemos retomar o texto de Benjamin (1994) e sua sugestão de que a experiência coletiva de um narrador contar algo a um ouvinte sofreu transformações relacionadas às condições de sua realização na sociedade. Para o autor alemão, a sociedade burguesa tem como axioma o esvaziamento da coletividade e a implatação da individualidade. Logo, a tradição e a memória coletiva são substituídas pela investigação de um sujeito que busca um sentido no universo – esse é um elemento que caracteriza os romances em análise, como podemos observar na seguinte passagem:

Sicuro. E dimentichiamo spesso e volentieri di essere atomi infinitesimali per rispettarci e ammirarci a vicenda, e siamo capaci di azzuffarci per un pezzettino di terra o di dolerci di certe cose, che, ove fossimo veramente compenetrati di quello che siamo, dovrebbero parerci miserie incalcolabili.⁹¹ (PIRANDELLO, 1919, p.08)

⁹¹ "Pronto. E, com muita frequência, 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 do que somos realmente, deveriam parecer-nos desprezíveis misérias." (1972, p.14)

A busca da experiência coletiva da comunidade não pode ser retratada nessa circunstância na qual o homem se volta para sua interioridade: “o romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (Benjamin, 1994, p.54). É por meio desse gênero que Pirandello, ao dar voz a Mattia Pascal consegue explanar sobre a situação do homem diante da grandiosidade do universo. O caráter mutável da condição humana no mundo é também o caráter do gênero romance, que pode ser construído e desconstruído, como sugere o seguinte trecho de *Memórias Póstumas*:

Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato. Ao pé da graciosa donzela, parecia-me tomado de uma sensação dupla e indefinível. Ela exprimia inteiramente a dualidade de Pascal, l'ange et la bête, com a diferença que o jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas aí estavam bem juntinhas, — l'ange, que dizia algumas coisas do Céu,— e la bête, que... Não; decididamente suprimo este capítulo. (ASSIS, 1962, p.601)

Brás Cubas e Mattia Pascal se inserem justamente nessa figura de narrador. De acordo com o que se espera de “contadores de histórias”, suas narrativas não servem para expressar mimeticamente o coletivo do qual participam. Pelo contrário, eles se afastam dessa experiência de coletividade para ingressar em suas experiências individuais. Experiência a que eles dão início a partir do ponto de vista *além-vida*.

Vimos, ao longo desse capítulo, que Brás Cubas e Mattia Pascal, no momento em que narram, estão isolados da sociedade. É justamente desse isolamento que o romance extrai sua matéria-prima. Ambos os narradores começam suas narrativas a partir do momento em que estão afastados da comunidade e do meio no qual viviam. Esses narradores-personagens, desprovidos de valores autênticos, rompem com o mundo em que estavam até então e, a partir dessa ruptura, procuram meios de “sobrevivência”, com a formulação de seus pensamentos. Isolados, tendo como única companhia a

interioridade de seu ser, enfrentam os elementos que antes fundamentavam suas realidades.

As narrações desses personagens não se encaixam em um mundo totalmente acabado. Trata-se do retrato de sujeitos comuns, imersos no cotidiano típico de suas épocas que, em determinado momento, têm seu mundo doméstico abalado. É a partir desse momento de desconstrução que os narradores-personagens arquitetam suas narrativas.

Em sua experiência, Mattia utiliza a anulação do seu ser social como uma possível forma de superação dos limites autoimpostos e impostos pelas instituições. Nesse sentido, ele se mostra sujeito que visa à liberdade e à ampliação das possibilidades das relações humanas. Pode-se perceber, nesse personagem, o aparecimento de uma espécie de desacordo entre a vida real e seus ideais, advindos de sentimentos e meditações. Sendo assim, a morte aparece como possibilidade de afastamento de tais convenções. Foi justamente a partir desse ponto que traçamos um paralelo com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e desenvolvemos o material desse estudo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *Il fu Mattia Pascal*, de Luigi Pirandello, fundamentou a tese que considera os narradores dessas obras como personagens imersos em uma condição imposta pela incomunicabilidade. Consequentemente, suas identificações não são espontâneas, mas sim, politizadas, em um procedimento no qual as identidades desses narradores-personagens estão intimamente ligadas às representações sociais que cada um exerce em seu meio. Esses sujeitos aparecem emaranhados à um cenário movimentado pelo capital, pela banalidade e pelas relações pessoais interpeladas como um negócio.

No primeiro capítulo, destacamos a fundamentação teórica sobre o papel do narrador dentro de uma narrativa, sobretudo, no que diz respeito ao romance moderno. Benjamin, Adorno, Lukács foram os principais teóricos utilizados para sintetizarmos como, a partir do final do século XIX, o romance passa por transformações que atingem sua forma e seu conteúdo. Norman Friedman também foi amplamente exposto para que pudéssemos compreender as possibilidades de escolhas na construção do ponto de vista. A partir dessa leitura, foi possível fundamentar a análise crítica desenvolvida nos capítulos seguintes.

Na parte sobre Machado de Assis e sua obra, salientamos que o autor, no século XIX, foi o introdutor da perspectiva problematizadora que deriva de uma construção crítica e reflexiva em relação ao que predominava, até então, na literatura brasileira. Tal perspectiva, embora tenha aparecido anteriormente ao romance em análise, causou impacto no cenário brasileiro a partir da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

No terceiro capítulo, vimos que, na Itália, Pirandello expôs em sua produção, entre outros aspectos, o indivíduo que sente profundamente o peso de seu papel social e a dissidência frequentemente existente entre o ser e o parecer. Aprofundando cada vez esse desenho, acabou consagrado por construir personagens que procuravam destruir as máscaras sobrepostas àquilo que aparentavam ser. Os conflitos de suas histórias partiam do ponto em que as personagens tentavam anular a tendência à inserção nas normas. A figura do narrador-personagem representa o homem que questiona os padrões impostos

pela sociedade e suas instituições, mas que, ao mesmo tempo, não tem coragem de criar para si outra existência, não até o fim. Mattia Pascal é o primeiro grande destaque nessa linha de personagens. Consciente de que não se sente sujeito de sua própria vida, tenta escapar das construções alheias em relação à sua figura quando uma circunstância casual lhe permite forjar a própria morte. No entanto, nessa tentativa de anular quem era e tentar atingir aquilo que acreditava ser sua essência como indivíduo, ao incorporar a identidade de Adriano Meis, Mattia percebe que nada pode ser feito, pois, ao ter outra identidade, a representação de papéis ainda é necessária. Ao inventar outra vida, esta também necessitará de um estatuto social. Mas esse estatuto é negado a um homem fictício, que esbarra o tempo todo nos limites de quem vive à margem da oficialidade.

No último capítulo, partindo do pressuposto da “consciência coletiva”, apontado por Rosenfeld, vimos que um grande número de escritores, filósofos, pensadores e artistas de diferentes lugares, tendo ou não familiaridade com a produção um do outro, pode evidenciar pontos em um comum. A partir desse pressuposto, no final do século XIX e início do XX, são retratadas experiências do sujeito em um ambiente altamente marcado pela transformação das concepções do próprio “eu” e da apreensão do mundo.

Do início ao fim de *Memórias* e *Il fu Mattia Pascal*, predomina o sentimento de isolamento perante um mundo e uma sociedade na qual os narradores-personagens se sentem dissociados. Nas tentativas de resgatarem suas essências como indivíduos, anulam, também, as consciências que os refletem, tornando-se, automaticamente, “verdadeiros” defuntos.

Por isso, as histórias de Brás Cubas e Mattia Pascal dialogam com o tempo das suas Histórias. Analisamos que os momentos históricos nos quais estão inseridas essas narrativas, seja no Brasil ou na Itália, expressaram uma profunda mudança quanto ao papel do homem e sua relação com o mundo. As consequências desse período afetaram não somente a organização política, econômica e cultural desses países, mas implicaram as relações do homem consigo mesmo e com seu semelhante, comprometendo a estabilidade de um aparente equilíbrio. E esse equilíbrio cada vez mais precário das relações humanas permeia as páginas dos romances em análise.

Dessa forma, foi preciso pensar o que diferencia *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Il fu Mattia Pascal* dos textos habitualmente publicados. Notamos uma espécie de "independência" em relação aos estilos literários precedentes e a transformação da ótica cultural. Para comprovar tal tese, a pesquisa teve como objeto de estudo principal os narradores-personagens dos dois romances. Nesse sentido, partimos da condição desses narradores: enquanto um está morto, o outro se isola em uma biblioteca. No entanto, nenhum dos dois se contenta com o silêncio pós-vida. Decidem narrar suas histórias e, sobretudo, por meio de suas vozes, deixar um legado para o(s) leitor(es).

Tendo essa ideia de diálogo com o leitor e a formulação de concepções sobre o mundo e as relações humanas, priorizamos pontos como o ponto de vista, a ironia, o humor, a volubilidade e a relatividade para aproximar (e também distinguir) os dois autores.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGOSTINHO, Santo, *Confissões*. São Paulo: Paulus, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História da Arte Italiana*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

ASOR, Rosa Alberto. *Storia della Letteratura Italiana*. Florença: La Nuova Italia, 1986.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*, 3 v. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BACCOLO, Luigi. *Luigi Pirandello*. Milano: Bocca, 1949.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2.ed. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1990.

_____. *O freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2009.

BARILLI, Renato. *La linea Svevo-Pirandello*. Milano: Mondadori, 2003.

_____. *Pirandello: una rivoluzione culturale*. Milano: Mondadori, 2005.

BENJAMIN, Walter. "A crise do romance". In: _____. *Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". In: _____. *Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: _____. *Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *O riso*. Lisboa: relógio'água, 1991.

_____. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Memória e vida*; textos escolhidos por Gilles Deleuze; Tradução: Carla Berliner - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello, Roteiro para uma leitura, Criação e crítica*. São Paulo: Edusp, 1990.

BORGES, Jorge Luis. "O relógio de areia". In: *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v.2.

BOSI, Alfredo. "O Outro Pirandello"; "Alguém está rindo". IN: *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *Céu, inferno*. 2º. ed. São Paulo: Duas cidades; ed. 34, 2003.

_____. *Itinerario della Narrativa Pirandelliana*. Tese de Doutorado. FFLCH/USP, 1964.

- _____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BOSI, Alfredo (Org.). *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. Coleção Escritores Brasileiros: Antologia e Estudos, 1.
- BORSELLINO, Nino. *Ritratto e immagini di Pirandello*. Roma: Laterza, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1993.
- _____. ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.
- COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1940.
- CROCE, Benedetto. *La letteratura della nuova Italia*. Bari: Laterza, 1973.
- _____. *Breviário de Estética. Aesthetica in nuce*. São Paulo: Ática, 1997.
- CUDDON, J.A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Reference Books, 1999, 428.
- DEBENEDETTI, Giacomo. *Saggi (1922-1966)*. Milano: Mondadori, 1982.
- _____. *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti, 1987.

DE CASTRIS, Arcangelo Leone. *Il Decadentismo Italiano: Svevo, Pirandello, D'Annunzio*. Roma: Laterza, 1989.

_____. *Storia di Pirandello*. Bari: Editori Laterza, 1962.

DONATI, Corrado. *La solitudine allo specchio*. Roma: Lucarini, 1980.

DUARTE, Urbano. "O Naturalismo", em *Revista Brasileira*, Midosi, 1880, ano II, t.V, pp.25-30.

EINSTEIN, Albert. *A teoria da relatividade especial e geral*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FABRIS, Annateresa & FABRIS, Mariarosaria. "Presença de Pirandello no Brasil". In: GUINSBURG, J. (org.) *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Portugal: Veja/Passagens, 2002.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*. Revista USP. São Paulo, n. 53, 2002.

GARDAIR, Jean-Michel. *Pirandello e il suo doppio*. Roma: Abete, 1977.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Il Risorgimento*. Roma: Editori Reuniti, 1991.

GUGLIELMI, Guido. *La prosa italiana del Novecento: Umoreismo, Metafisica e Grottesco*. Torino: Einaudi, 1986.

_____. *Guida al Novecento. Profilo letterario e antologia*. Milão: Principato, 1971.

GUINSBURG, Jacó (org). *Pirandello: do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

HEGEL, Friedrich. *Enciclopédia das ciências filosóficas* (1830). I. A ciência da lógica. São Paulo: Loyola, 1995.

_____. *Fenomenologia do espírito*. São Paul: Vozes, 2002.

KRISINSKY, Wladimir. *Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*. Napoli: Edizione Scientifiche Italiane, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LOBATO, Monteiro. *Memórias de Emília*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

LOGGIA, Ernesto Galli Della. *L'identità italiana*. Bologna: Il Mulino, 1998.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

_____. Narrar ou descrever. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LUPERINI, Romano. *Introduzione a Pirandello*. Roma: Laterza, 2005.

MACCHIA, Giovanni. *Pirandello o La stanza della tortura*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1981.

_____. "Introduzione a Pirandello narratore". in: PIRANDELLO, L. *Tutti i romanzi*. Milano: Mondadori, 2003, v. 1. MAGALDI, Sabato. "Razão e Paixão em Pirandello". IN: *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MAGRIS, Claudio. "O romance é concebível sem o mundo moderno?" In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MARX, Karl. *Ideologia alemã*. São Paulo: Hucite, 1986.

_____. *O Capital*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989.

_____. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Esboço de uma crítica da economia política*. IN: *Os filósofos através dos textos: de Platão a Sartre*. São Paulo: Paulus, 1997.

MAZZACURATI, Giancarlo. *Pirandello nel romanzo europeo*. Bologna: Il Mulino, 1998.

MELO E SOUZA, Ronaltes. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2006.

MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica 1964 – 1989 – Ensaios sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MEYER, Augusto. *Textos Críticos*. Org. de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

_____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1952.

MORETTI, Franco (Org.) *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.

PAZ, Octavio. "Verso e prosa". In: *Signos em rotação*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003a.

PAZ, Octavio. "Ambiguidade do romance". In: _____. *Signos em rotação*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003b.

PEREIRA, Lucia Miguel. Machado de Assis: estudo crítico e biográfico. São Paulo: Itatiaia, 1988.

PÉREZ, Renard. "Machado de Assis e a circunstância". IN: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962. Volume I.

PERROT, Andrea Czarnobay. *Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo*. Tese de doutorado defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

PIRANDELLO, Luigi. *Carteggi inediti*. A cura di S. Zapulla Muscarà. Roma: Bulzoni, 1980.

_____. *L'umorismo*. Milano: Mondadori, 1993.

_____. *Maschere Nude*. Milano: Mondadori, 4vol., 2007.

_____. *Novelle per un anno*. Milano: Mondadori, 3 vol., 2007.

_____. *Saggi e interventi*. Milano: Mondadori, 2006.

_____. *Saggi, poesie e scritti vari*. Milano: Mondadori, 1960.

_____. *Tutti i romanzi*. Milano: Mondadori, 2vol., 2005.

_____. *Uno, nessuno e centomila*. Firenze: Bemporad, 1926.

_____. *Il fu Mattia Pascal*. Milão: Fratelli Treves, 1919.

PISCHEDDA, Bruno. *Conoscere i romanzi di Pirandello*. Milano: Rusconi, 1997.

PUPO, Ivan. *Interviste a Pirandello*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2002.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

REZENDE, José Camelo de Melo. *Romance do pavão misterioso*. Literatura de cordel, s/d.

RICCI, C. SALINARI, C. *Storia della Letteratura italiana con antologia degli scrittori e dei critici*. Bari: Editori Laterza, 1980.

ROMANO, Sergio. *Storia d'Italia dal Risorgimento ai nostri giorni*. Milano: Mondadori, 1978.

ROSENFELD, Anatol. "À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance Psicológico". In: *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva; UNICAMP; EDUSP, 1994a.

_____. "Kafka e o romance moderno". In: _____. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva; UNICAMP; EDUSP, 1994b.

_____. "Reflexões sobre o romance moderno". In: _____. *Texto/Contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996a.

SALINARI, Carlo. *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano: Feltrinelli, 1993.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SOCRATES. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SPINAZZOLA, Vittorio. *Il romanzo antistorico*. Roma: Editori Riuniti, 1990.

STALLONI, Yves. *Os Gêneros Literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TAHAN, Malba. *Mil e uma noites*. São Paulo> Ediouro, 2000.

TERRACINI, Benvenuto. *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*. Milano: Feltrinelli, 1975.

TILGHER, Adriano. *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma: Libreria di Scienze e Lettere, 1928.

VARGAS, Andréa Quilian de e KETZERUMBACH, Rosana. IN: Dualidade em *L'esclusa*, de Luigi Pirandello: lições de humorismo. Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, Volume. 7, Número 2, maio-agosto, 2016.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. *O analista de Bagé*. São Paulo: Lpm, 1981.

VIRDIA, Ferdinando. *Invito alla lettura di Pirandello*. Milano: Mursia, 1975.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELLEK, René. *Teoria da Literatura*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1976.