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

**PIRANDELLO E A EXPERIÊNCIA COM A MODERNIDADE:
*UNO, NESSUNO E CENTOMILA***

Versão corrigida da Dissertação
O exemplar original se encontra disponível no CAPH da FFLCH-USP

São Paulo
2011

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

**PIRANDELLO E A EXPERIÊNCIA COM A MODERNIDADE:
*UNO, NESSUNO E CENTOMILA***

Versão corrigida da Dissertação
O original se encontra disponível no CAPH da FFLCH-USP

Dissertação 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 a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Roberta Barni

São Paulo
2011

Ao meu pai

AGRADECIMENTOS

À professora Roberta Barni, pela orientação, pela paciência e pela confiança;

À professora Dóris Nátia Cavallari, por ter me apresentado ao Bakhtin;

À professora Adriana Iozzi Klein, por me ensinar a ser professor;

À Edite e aos funcionários do DLM, pelo apoio nas questões de ordem burocrática;

À CAPES, pelo auxílio financeiro;

Aos meus amigos Ellen, Luciano e Carlos;

À Bianca Antunes, por ter me ensinado a ser gente grande;

Aos meus irmãos, por tudo;

Ao meu pai, por tudo e mais um pouco;

Ao Rafael Contente Marques, pela força na prorrogação do segundo tempo.

RESUMO

O objetivo principal da presente pesquisa é analisar o livro *Uno, nessuno e centomila* (1926), de Luigi Pirandello, como um romance-manifesto constituído por um narrador-personagem imerso na experiência da modernidade. Vitangelo Moscarda é um sujeito que vive acomodado na sua condição, até o dia em que a mulher lhe aponta um defeito presente em seu rosto: o nariz “cai” para direita. Tal desarmonia física sugere também o desacordo presente no universo, no qual o próprio corpo é visto como algo que não condiz com a realidade assim como Moscarda acreditava. O estranhamento do próprio aspecto físico desencadeia processos de dissolução persistentes, com a completa subversão da ordem ontológica. Moscarda estabelece uma espécie de teoria com ênfase nas relações humanas e coloca em prática a destruição de suas próprias *personae*, que emergem a partir de suas relações sociais. Nessa negação das diversas imagens por ele suscitadas no outro, podemos ler os conflitos e as crises de Moscarda como resultados da experiência da modernidade e seu respectivo ambiente controlado pelo capital, pela vulgaridade e pelo interesse que move as relações pessoais.

Palavras-chave: romance moderno; século XX; literatura italiana; Pirandello; *Uno, nessuno e centomila*; modernidade e romance.

ABSTRACT

The main aim of the present paper is to analyse the book *Uno, nessuno e centomila*, by Luigi Pirandello, as a manifest-romance formed by a narrator-character immersed in the modernity experience. Vitangelo Moscarda is a guy who is used to his current situation, until the day his wife points a defect in his face: the nose 'tilts' to the right. Such lack of physical harmony also suggests the disagreement in the universe, in which the body itself is seen as something that is not in agreement with the reality as Moscarda believed. The estrangement of his own physical aspect results in persistent dissolution processes, with the complete subversion of the ontologic order. Moscarda establishes a sort of theory focused on human relations and sets the destruction of his own *personae* - which arise from his social relations - into practice. Through this denial of several images provoked in the other, one may read the conflicts and the crisis of Moscarda as resulting from the modernity experience and its respective environment moved by capital, vulgarity and interest that command the relationships.

RIASSUNTO

L'obiettivo principale della presente ricerca è quello di analizzare l'opera *Uno, nessuno e centomila*, di Luigi Pirandello, come un romanzo-manifesto costituito da un narratore-personaggio immerso nell'esperienza della modernità. Vitangelo Moscarda è un uomo abituato alla sua condizione di soggetto ordinario, fino al giorno in cui la moglie gli fa notare un'imperfezione del suo viso: il naso gli pende a destra. Tale disarmonia fisica suggerisce il disordine presente nell'universo, nel quale il proprio corpo è riconosciuto come qualcosa che non si confà alla realtà come credeva Moscarda. La sensazione di straniamento dal proprio aspetto fisico scatena dei processi di dissoluzione persistenti, con la totale sovversione dell'ordine ontologico. Moscarda stabilisce una specie di teoria che enfatizza le relazioni umane e mette in pratica la distruzione delle sue *personae*, le quali emergono dalle sue relazioni sociali. In questa negazione delle diverse immagini che egli suscita nell'altro, possiamo valutare i conflitti e le crisi di Moscarda come risultati dell'esperienza della modernità e il relativo ambiente spinto dal capitale, dalla volgarità e dall'interesse che muove le relazioni personali.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
1. O SÉCULO XX.....	13
1.1. Panorama histórico do início do século.....	13
1.2. A Itália e o século XX	15
1.3. A experiência com o século XX	20
1.4. O sentido de crise: os ismos na Arte	32
1.5. O romance moderno.....	44
2. ANTECEDENTES DE UM NARIZ	55
2.1. Um filho do caos.....	55
2.2. Os romances de Pirandello	60
2.3. A escrita do caos.....	70
3. <i>UNO, NESSUNO E CENTOMILA</i> E A EXPERIÊNCIA COM A MODERNIDADE	85
3.1. Um nariz caído	86
3.2. A experiência de Vitangelo Moscarda	98
3.3. A “forma” de Uno, nessuno e centomila.....	111
3.4. A “vita” de Uno, nessuno e centomila.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
BIBLIOGRAFIA	139

INTRODUÇÃO

Um nome: Vitangelo. Um sobrenome: Moscarda. Um apelido: Gengè. Um estado civil: casado. 28 anos. Sem filhos. Rico. Negócios e propriedades provenientes da herança de seu pai. Uma cadelinha. Dois amigos fiéis. Tudo na mais aparente harmonia.

Essa situação, presente no romance *Uno, nessuno e centomila*, de Luigi Pirandello, é abalada no momento em que o narrador-personagem, Vitangelo Moscarda, descobre, por meio de uma revelação feita pela própria esposa, que seu nariz “cai” para a direita. Além disso, suas sobrancelhas pareciam dois acentos circunflexos; as orelhas eram mal grudadas, uma mais saliente que a outra; nas mãos, o dedo mindinho; e a perna direita era um pouco mais arqueada que a esquerda. Como desconhecia essas e outras imperfeições, Vitangelo Moscarda começa a questionar sua imagem: o que os outros compreendiam como “Vitangelo Moscarda” e o que ele próprio compreendia a respeito de si mesmo.

Assim, percebe que cada pessoa conhece um Moscarda diferente e único: sua esposa, por exemplo, conhecia Gengè, já Quantorzo e Firbo, os sócios, conheciam o Vitangelo-Moscarda-dono-dos-negócios-que-herdou-do-pai, Marco di Dio e a esposa conheciam o dono da casa em que moravam, e assim por diante. No entanto, Moscarda não considerava nenhuma dessas figuras como representantes de seu “eu” e, automaticamente, se via como “nenhum”: “vivendo, io non rappresentavo a me stesso nessuna immagine di me. Perché dovevo dunque vedermi in quel corpo lí come in un’immagine di me necessaria?”¹ (PIRANDELLO, 1926: 25).

São essas reflexões do narrador-personagem que sustentam a narrativa de *Uno, nessuno e centomila*: a “experiência”, ou melhor, as “loucuras necessárias” (as tentativas de manter uma imagem capaz de significar a essência daquilo que ele acreditava ser um possível “verdadeiro” Moscarda). A partir de uma série de comportamentos que visam a comprovar que cada

¹ “Vivendo, eu não representava a mim mesmo nenhuma imagem de mim. Por que então deveria me ver naquele corpo ali como uma imagem necessária de mim?”. (2001: 38) (A tradução utilizada na dissertação será a de Maurício Santana Dias, publicada pela Cosac & Naify, em 2001).

pessoa o enxerga de uma maneira diferente, Moscarda procura formular uma tese que evidencie essa não-unidade do sujeito perante a sociedade. As diversas imagens criadas pelos outros a respeito de sua própria imagem lhe permitem constatar que seus atos e energias o tornam alheio a si mesmo, ou seja, dominam-no, em vez de serem dominados por ele.

Moscarda, consciente de que já não se experimenta como sujeito de suas próprias forças, mas como uma espécie de escravo pertencente às coisas e pessoas às quais cedeu, tenta destruir as construções feitas em relação à sua figura. No entanto, nessa tentativa de anular as *personae*² e resgatar sua essência como indivíduo, anula, também, as consciências que o refletem, tornando-se, automaticamente, “nenhum”.

O livro *Uno, nessuno e centomila* coloca em cena a questão do sujeito em meio ao conflito entre os *papéis sociais* e a *persona* – Vitangelo Moscarda tenta romper com as estruturas que permeavam sua realidade até então. A partir desse momento, o narrador-personagem estabelece uma espécie de teoria com enfoque nas relações humanas e nas diversas *personae* que emergem no âmbito social.

Em sua experiência, Moscarda utiliza a auto-destruição como uma possível forma de dissolução das imagens que foram formuladas a respeito de si mesmo para, assim, ultrapassar os limites determinados pelas instituições e todos aqueles que a cercam. Nesse ponto, coloca-se como sujeito que visa à liberdade e à ampliação das possibilidades das relações humanas. A partir do momento que o narrador-personagem se torna consciente de suas *personae*, surge a reflexão sobre as maneiras com as quais são construídas as relações sociais e as identificações imaginárias dos sujeitos.

O conflito vivenciado pelo personagem Vitangelo Moscarda pode ser entendido como imerso em uma situação de paradoxo e contradição. Tal situação apresenta paradigmas que oscilam entre a empolgação, produto da possibilidade de reformular a vida que tinha até então, e a desorientação perante a novidade e as mudanças. Consequentemente, é fundado um processo que busca duvidar constantemente daquilo que parece mais óbvio. O

² Tendo como referencial a figura de Vitangelo Moscarda, o termo *persona*, como alegoria, serve para designar as diversas máscaras que emergem no convívio social. Na verdade, a origem do termo vem do latim e era utilizado para designar as máscaras da tragédia grega.

processo estranha o familiar, tornando-o incerto: é o reconhecimento da não-
unidade do real, da não-unidade do sujeito, da ausência de Deus como
fundamento da História, da arbitrariedade da linguagem, etc.

O presente trabalho tem o intuito de analisar a tese defendida por
Vitangelo Moscarda a partir da ideia de deslocamento da representação da
unidade imaginária do sujeito, cujo suposto centro, aquilo que teoricamente o
sustenta, é desarticulado, não sendo substituído pela unidade de uma só
imagem, mas por uma pluralidade de centros de poder. Tal teoria tem como
pressuposto a concepção de uma consciência que não basta a si mesma para
desenhar uma imagem cabível no plano exterior (forma). Cada pessoa tem
uma consciência e age de acordo com aquilo que acredita. No entanto, em
meio à sociedade, o homem deve lidar com as diversas consciências e com as
diferentes leituras que elas fazem de si e do outro: determinado sujeito se
conhece, se sente e se aprecia de uma maneira única, que não se encaixa,
necessariamente, naquilo que outro sujeito possa conceber a seu respeito.

A oposição entre *ser* e *parecer* confere tensão dramática ao discurso de
Moscarda. A sujeição perpétua do homem, que tende à inatividade frente aos
acontecimentos, e a predisposição em acatar regras, determinadas pelos
preceitos que organizam as Instituições, cedem espaço à crise e à dúvida
constantes, nas quais tudo é incerto e gera desconfiança. O choque inicial de
Moscarda é consequência justamente dessa reflexão que revela *ser* e *parecer*
como elementos diversos – é o conflito entre vida (*ser*) e forma (*parecer*). A
sensação do protagonista é de fragmentação e isolamento perante um mundo
e uma sociedade de que se sabe completamente dissociado.

Vitangelo Moscarda não narra simplesmente acontecimentos: trata-se da
elaboração de uma tese que visa comprovar essa não-unidade do sujeito,
como se estabelecem as relações e, até mesmo, que relação esses sujeitos
têm consigo mesmos. É por meio dessa tentativa de romper os grilhões da
opinião alheia e ter atitudes despreocupadas em relação aos julgamentos dos
outros que o protagonista descobre o fator arbitrário simbólico que reside na
base da produção de imagens da unidade imaginária do *eu* para os *outros*.

Este trabalho procura considerar as concepções de *sujeito*,
identificação/identidade, *consciência* e, principalmente, da relação entre o *eu* e
o(s) *outro(s)* em meio à sociedade, formuladas a partir do momento no qual

sujeito não é mais concebido como ser central, unificado, proveniente da valorização da figura humana presente no Humanismo Renascentista do século XVI e preconizado na imagem do homem racional do Iluminismo do século XVIII. Nesse início do século XX é possível visualizar o sujeito que estabelece uma espécie de conjunto de leis próprias para preservar, impor e afirmar suas habilidades e astúcias frente um mundo em transformação profunda. O homem passa a desempenhar “papéis” e a eles ser relacionado: no trabalho dever ser útil e eficaz; em casa, um bom pai de família; também deve cumprir suas obrigações perante a Igreja, o Estado, os amigos, a comunidade em que vive, etc. Dessa forma, a identificação não é a automática, mas sim, politizada: a identidade é interpelada segundo a forma como o sujeito é interpelado ou representado. As diversas *personae* assumidas servem para confirmar o estado de escravidão a que está submetido.

Existe, no sujeito, a necessidade de aceitação por parte de um grupo, e quem dele não faz parte se torna, automaticamente, um elemento fora do diagrama que move essa sociedade. Como “fazer parte” é inserir-se nesse sistema, a acomodação e a “normalidade” aparecem como espécies de ferramentas que mantêm a sobrevivência em meio às relações de convenções. Vitangelo Moscarda é singularizado a partir do momento que rompe com os limites dessa estrutura e procura se desvincular de toda e qualquer imagem que tenha sido formulada em relação a sua imagem.

Para compreender como esse processo ocorre no romance e, concomitantemente, como essa experiência pode ser relacionada à modernidade, o presente trabalho apresenta o seguinte percurso: no primeiro capítulo são expostos os contextos históricos, sociais, culturais e filosóficos desse início de século XX; no segundo capítulo a produção pirandelliana, sobretudo os romances, ganha destaque, a fim de compreender como o autor siciliano e sua obra como um todo dialoga com essa tradição; e, por último, no terceiro capítulo, *Uno, nessuno e centomila* é analisado a partir da perspectiva da experiência com a modernidade.

1. O SÉCULO XX

1.1. Panorama histórico do início do século

O conflito vivenciado por Vitangelo Moscarda, protagonista de *Uno, nessuno e centomila*, pode ser entendido como reflexo de uma situação típica do século XX – idéia, aqui, situada nas definições de Baudelaire (1863) e Berman (1982), que a evocam como o que é transitório, fugidio e contingente. Ou, nas palavras de Berman, “unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela [a situação típica do século XX] nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia”.

Cronologicamente o século XX começa em 1º de janeiro de 1901 e termina em 31 de dezembro de 2000. Porém, a dimensão cronológica não é suficiente para abranger o significado sociocultural desse período histórico. Sendo assim, ao analisar fatos e acontecimentos ocorridos ao longo dos séculos anteriores, podem-se ressaltar determinados momentos que, de alguma forma, ajudam a compreender os desenvolvimentos históricos que culminaram no século XX. Logo, é de suma importância identificar, além dos principais acontecimentos e das características mais notáveis, a arbitrariedade de certas experiências ou elementos do passado que, se não estão propriamente presentes, exercem influência sobre o contemporâneo.

Historicamente, essa situação latente no início do século XX tem como pontos referenciais a consolidação do Estado Moderno e dos poderes da burguesia; a Reforma e o Protestantismo, que colocaram em xeque a doutrina da Igreja Católica e que, concomitantemente, expuseram a fragilidade do clero; as revoluções científicas e descobertas de importantes mistérios da natureza; a Revolução Industrial; e os inúmeros pensadores e suas reflexões em relação à concepção do sujeito, seus poderes e suas capacidades.

A ocasião pressupunha a ruptura com as condições históricas precedentes para consolidar os novos ideais, que tinham como objetivo libertar os homens da organização social então vigente. Assim, desde o século XIX,

era possível observar o fortalecimento dos Estados nacionais, o proveito do crescente mercado mundial e a conseqüente proliferação de zonas industriais e suas fábricas automatizadas, seus engenhos a vapor, as ferrovias, etc.

Dessa forma, a profunda transformação do Ocidente é oriunda de mudanças estruturais ocorridas entre o século XVII e a primeira década do século XX. Entre esses séculos é possível identificar quatro fases principais: o período da Ilustração, que abrange, de modo geral, os últimos decênios do século XVII até os primeiros do século XIX; o período da Revolução Francesa, entre 1789 e 1815; a etapa nacionalista e romântica; e, por último, as décadas finais do século XIX até a primeira década do século XX, período marcado por mudanças distintas como o imperialismo, o cientificismo, a Arte Moderna e as idéias de Marx, Nietzsche e Freud. Tais modificações podem ser relacionadas ao novo cenário do sistema internacional e à conseqüente transformação da cultura ocidental e da estrutura social das sociedades envolvidas.

Esse novo sistema internacional, concretizado nos primeiros anos do século XX, ganhou dois novos protagonistas: o recém-unificado Império Alemão e os Estados Unidos da América. Com a unificação, a Alemanha cresceu de modo acelerado, a ponto de, em 1900, superar a Inglaterra na produção de aço e colocar em risco a hegemonia britânica mundial, causando diversos atritos. Por outro lado, a vitória do Norte do país acelerou o progresso industrial dos Estados Unidos que, no final do século XIX, apareciam entre os primeiros países do mundo e, progressivamente, ultrapassavam em produtividade e desenvolvimento econômico potências como França, Alemanha e Inglaterra. Essa crescente prosperidade e a consolidação do capitalismo atraíram a emigração européia e proporcionavam o expansionismo imperialista sobre a América, construindo uma completa tutela econômica em todo continente e também uma supremacia mundial.

A modificação do sistema internacional, sob a influência da industrialização e da expansão do comércio internacional, e as novas idéias sociais e políticas resultaram na profunda transformação da estrutura social vigente. Em meio a essa situação, a antiga sociedade européia com resquícios do Antigo Regime e a divisão do povo em estamentos, nos quais se distinguiam ordens privilegiadas pelo nascimento, foi definitivamente suplantada pelo fortalecimento maciço da burguesia. À medida que se

fortalecia, a burguesia desenvolveu seus valores tendo por base o argumento de que um Estado é verdadeiramente rico se for internacionalmente poderoso e, para tal, é preciso expandir as atividades capitalistas tendo como alicerce a liberdade e o poder social da burguesia. Essa corrente culmina na busca da democracia e do bem-estar social da classe média, condicionando a forma de governo adotada em países como a Inglaterra, a França e a Itália e exercendo influência nos impérios alemão e austríaco.

1.2. A Itália e o século XX

Em meados da primeira metade do século XIX, a Itália era uma região dividida em várias unidades independentes política e economicamente. Até 1850 existiam sete pequenos reinos e ducados. Desses, quatro estavam submetidos ao domínio do Império Austríaco, um pertencia ao Papa, outro à dinastia francesa dos Bourbon e o último era o reino sardo-piemontês, governado pelo rei Vitor Emanuel II.

Para compreender essas imagens conflitantes é necessário voltar um pouco ao passado e conhecer o momento histórico pelo qual passava a Itália, entre o final do século XVIII e início do século XIX. Os tempos áureos do Império Romano não passavam de lembranças do passado glorioso. Em contrapartida, aparecia na França aquela que talvez seja a grande figura desse século: Napoleão Bonaparte. As instabilidades políticas, econômicas e sociais que imperavam na França se refletiam diretamente na burguesia, cada vez mais poderosa. O desejo de ordem, paz e estabilidade das instituições públicas gerou a necessidade de um governo forte, que contasse, ao mesmo tempo, com certo prestígio popular. Napoleão, então oficial do exército, apresentava as melhores condições para cumprir o papel desejado pela burguesia. Assim, com o golpe de 18 Brumário, que estabeleceu um novo governo, foram consolidadas as conquistas da burguesia francesa, que deu um fim ao ciclo de turbulência revolucionária.

Com seu ideal expansionista, Napoleão procurou "conquistar" outros territórios. Como a Itália estava enfraquecida pela fragmentação e pela instabilidade político-econômica, rapidamente Napoleão exerceu seu poder na região. A Campanha da Itália, em que assumiu o comando do Estado-Maior do Exército italiano, "recuperou" certos territórios "invadidos" por outros povos. Mas qual vantagem trouxe para a Itália o poder de Napoleão? Seu álibi foi o respeito aos bens, religião e costumes da região. Napoleão dizia que o povo francês era "amigo" de todos os povos e que a guerra só acontecia contra os "tiranos que escravizam". Mas não foi isso que aconteceu. Coube ao povo italiano incorporar os ideais franceses e

participar ativamente das coalizões que visavam enfraquecer aqueles que iam contra o governo francês.

Após a queda de Napoleão, diversos movimentos revolucionários liberais eclodiram em grande parte da Europa. Sob a influência dessas conflagrações, começaram a se organizar na Itália movimentos a favor de sua unificação política. Possuindo uma Constituição de caráter liberal, o reino sardo-piemontês tornou-se uma espécie de modelo para a burguesia dos demais Estados italianos. Liderado pelo presidente do Conselho de Estado, Camilo Benso, conde de Cavour, foram desenvolvidos no reino sardo-piemontês movimentos a favor da unificação política de toda Itália, que “confermano che la storia dell’unità d’Italia non è che un capitolo della storia della borghesia capitalista europea la quale vuole lo Stato unitario per farne il terreno delle proprie ambizioni”.³ (ROMANO, 1978: 57). Cavour iniciou uma guerra contra a dominação austríaca. Resultado: alcançando importantes vitórias, conseguiu anexar ao reino sardo-piemontês a Lombardia, a Toscana, e os ducados de Parma e Modena.

Nesse contexto da unificação italiana duas personalidades republicanas merecem destaque: Giuseppe Mazzini, fundador da Jovem Itália, sociedade secreta que, promovendo rebeliões populares, lutava pela unificação e independência do país; e Giuseppe Garibaldi, que reuniu um exército de voluntários, conhecidos como camisas vermelhas e libertou, em 1860, o sul da Itália e a Sicília, governada pelo absolutista Bourbon Francisco II.

Para não dividir as forças italianas de unificação, Garibaldi abandonou a política e Vitor Emanuel II, que intensificava a luta para conquistar territórios dominados pela Áustria e pelo Papa Pio IX, foi favorecido. No final do ano de 1860, a unificação da Itália estava praticamente consolidada sob domínio de Vitor Emanuel II, proclamado rei em 1861. Mas, mesmo com a unificação, algumas questões ainda estavam pendentes: a Questão Romana (a Igreja Católica se opunha à perda do Estado pontifício e o papa se recusava a aceitar os acordos até então estabelecidos. Esse embate só foi resolvido em 1929, com a assinatura do Tratado de Latrão e a criação oficial do Estado do

³ *Confirmam que a história da unidade da Itália não passa de mais um capítulo da história da burguesia capitalista europeia, que almejava o Estado unitário para preparar o terreno das próprias ambições.* (tradução nossa). Observação: onde não houver menção à edição da tradução, significa que a tradução é nossa.

Vaticano, sob direção da Igreja) e o domínio austríaco nas províncias de Tirol, Trentino e Áustria, todas com predomínio da população italiana. Foi justamente a reivindicação por essas regiões que justificou a entrada da Itália, em 1915, na Primeira Guerra Mundial.

*Tutti lo sanno: per capire il “Risorgimento” non basta spingersi al 1815 e neppure al 1796, l’anno in cui Napoleone irruppe nella penisola e vi suscitò la tempesta. La politica ha supplito dove la storia non era arrivata. Mancando, ad esempio, di una qualunque tradizione o cultura in questo campo, anche la sua articolazione istituzionale di Stato moderno dovette essere importata da fuori, con una decisione esclusivamente politica: dallo Statuto Albertino al modello di amministrazione centrale, al sistema dei prefetti a quello universitario, tutto fu ripreso o ricalcato dall’esperienza belga, francese o di qualche altro paese europeo, per volontà ed esigenza dettate dalla politica.*⁴
(GRAMSCI, 1991: 142)

Nesse trecho, Gramsci cita o artigo de Gioacchino Volpe, *Una scuola per la storia dell’Italia Moderna*⁵, publicado no Corriere della Sera, em 9 de janeiro de 1932. A idéia central contida no artigo é que não somente na origem, mas também, na forma organizacional dos institutos estatais do novo governo italiano predominava um caráter artificial, no qual as necessidades básicas da Nação não eram consideradas. Concomitantemente, como havia a privação de raízes históricas no próprio país, não se podia contar simplesmente com o *ethos* consolidado, com o estilo de vida antiga ou com valores de tempos passados. Por essas razões, o Estado e suas instituições mostraram uma constante permeabilidade no que diz respeito às questões políticas: “Il punto è che in realtà, se si prescinde dalla politica, la statualità italiana non ha mai avuto alcuna base propria e autonoma su cui poggiare”⁶ (GRAMSCI, 1991: 142).

⁴ *Todos sabem: para entender o Risorgimento não basta se remeter a 1815 ou 1796, ano no qual Napoleão invadiu a península e ali causou uma tormenta. A política compensou ali onde a história não tinha chegado. Faltando, por exemplo, qualquer tradição ou cultura nesse campo, também a articulação institucional do Estado moderno tinha que ser importada de fora, com uma decisão puramente política: do Statuto Albertino ao modelo de administração central, ao sistema de prefeitos, àquele universitário, tudo foi retomado da experiência belga, francesa ou de algum outro país europeu, por vontade e exigência ditadas pela política.*

⁵ *Uma escola para a história da Itália Moderna*

⁶ “O ponto é que, na realidade, deixando de lado a política, a estatualidade italiana não teve nenhuma base própria e autônoma em que se projetar”.

A unificação já nasceu na órbita do capital e como criatura dele: trata-se de uma modernização conservadora, proveniente do avanço vinculado à reposição do atraso, cuja essência do progresso vem por meio justamente da reposição do arcaico. Ou seja, ocorrem mudanças, mas o presente e o passado preservam as mesmas sustentações na conjunção de ser e não ser.

A Itália pós-1861 e sua classe política se depararam com uma situação na qual não podiam encontrar na história do próprio país os materiais necessários e suficientes para construir a identidade do Estado e suas instituições.

*La debole incidenza dello Stato rispetto al ruolo strabordante della politica ha voluto dire l'impossibilità che in Italia nascesse, mettesse radici e si sviluppasse una vera cultura dello Stato, una cultura cioè degli interessi generali e della loro tutela, della legge, dell'imparzialità delle procedure: una cultura dunque, come si capisce, tendenzialmente opposta all'inevitabile, necessaria, arbitrarietà della decisione politica.*⁷ (LOGGIA, 1998: 147)

Então, entre 1861 e 1900, enquanto a Itália atravessava a primeira de suas quatro grandes crises político-institucionais desde a unificação, a Europa saía de uma longa crise econômica e iniciava uma fase de expansão que seguiu até o início da Primeira Guerra. Para a Itália esse clima econômico era ideal: além de amenizar as tensões sociais decorrentes do processo de unificação, criava as condições necessárias para o desenvolvimento estrutural. Dessa forma, o país deu início a sua própria revolução industrial.

Com a expansão da estrutura industrial forma-se uma nova sociedade. Em pouco tempo as cidades têm seus cenários modificados com o crescimento da população, sobretudo, de proletários, aqueles que trabalhavam nas indústrias e tinham como produto de venda sua força de trabalho. Havia também um número cada vez maior de profissionais liberais, advogados, intelectuais, professores e inúmeros outros que desempenhavam funções para suprir as necessidades da dinâmica econômica urbana.

⁷ A frágil incidência do Estado em relação ao papel transbordante da política significou a impossibilidade de que na Itália nascesse, lançasse raízes e se desenvolvesse uma verdadeira cultura do Estado, isto é, uma cultura dos interesses gerais e de sua proteção, da lei, da imparcialidade dos procedimentos: uma cultura, portanto, como se entende, tendencialmente oposta à inevitável, necessária arbitrariedade da decisão política.

O avanço industrial teve como terreno fértil uma condição pré-existente, como as ferrovias, as estradas e alguns serviços já prestados pelo Estado (exército, polícia, correio, impostos, magistrados e escolas). Também existiam algumas indústrias nacionais e um novo mercado de crédito, sólido e qualificado. No início do século XX, os sucessivos governos procuraram aproveitar o momento favorável e implantar programas de modernização pelo viés econômico, administrativo e militar.

(...) esiste infine, con l'inizio del secolo, un nuovo modo di governare, più largo, più tollerante e meglio adatto agli imperativi d'una società che ha voglia di crescere e preferisce il negoziato sindacale al clima opprimente degli stati d'assedio. Insomma, alcune curve, dopo aver compiuto parabole diversissime, sono venute a coincidere in uno stesso punto e i fattori di cui sono espressione possono finalmente agire l'uno sull'altro e moltiplicare i loro effetti sino a modificare profondamente la società italiana; la quale assume proprio in quegli anni caratteri che dureranno mezzo secolo e che non sono ancora del tutto scomparsi⁸. (ROMANO, 1978: 144 e 145)

A crescente produção industrial impulsionou a busca por novas fontes de mercado, já que o aumento dessa produtividade gerava excedentes de mercadorias e capitais de tal modo que a concentração no próprio território não era suficiente. A solução encontrada foi a expansão territorial e a busca por novos mercados (fonte de mercadorias e consumidores). Tendo como justificativa o direito natural advindo do “progresso” e da “superioridade” de sua civilização, grandes potências europeias partem para a conquista colonial da África e da Ásia.

Resultado: nos primeiros anos do século XX predominava, na Europa, uma grande rivalidade, direcionada à concorrência econômica, à disputa colonial e aos conflitos nacionalistas. Esse contexto era propício para aumentar o clima de tensão e, em uma reação em cadeia, o que era, até então, uma política de alianças suscitou um conflito generalizado.

⁸ (...) esiste, enfim, com o início do século, um novo modo de governar, mais aberto, mais tolerante e mais adequado aos imperativos de uma sociedade que deseja crescer e prefere a negociação sindical ao clima oprimente dos estados de assédio. Enfim, algumas curvas, depois de ter completado parábolas diversas, vieram a coincidir em um mesmo ponto e os fatores de que são expressões podem finalmente agir um sobre o outro e multiplicar seus efeitos até modificar profundamente a sociedade italiana; a qual assume precisamente naqueles anos características que durariam meio século e que ainda não desapareceram totalmente.

A entrada da Itália na Primeira Guerra teve como pressuposto a possibilidade de conquistar terras para completar a unidade nacional. Porém, com o fim da Guerra estabeleceu-se a crise no país: o forte débito internacional, o retrocesso comercial, o aumento da taxa de inflação, a agricultura assolada, a indústria em crise, inúmeros mortos e a devastação foram consequências com as quais a Itália teve de lidar pelos anos seguintes. Também se constatou que a burguesia fora incapaz de gerar programas e/ou ideias – um projeto político e econômico capaz de dar esperanças ou apaziguar as inquietações.

Foi justamente a conjuntura de crises sucessivas que propiciou o surgimento de uma figura pública portadora de uma ideologia que comportasse o planejamento de caminhos que levassem a Itália ao triunfo pleno. Eis que, em Milão, Mussolini funda os “fasci di combattimento”, com um programa fortemente social, respondendo, assim, às inquietações perante a impotência do regime parlamentar ao lidar com a situação do país naquele momento.

O final do século XIX e o início do século XX expressaram uma profunda mudança quanto ao papel do homem e sua relação com o mundo. O advento da moral capitalista e o fortalecimento da sociedade burguesa tinham como alicerces os princípios da propriedade privada, do antagonismo de classes e da competição geral. Aparecem nessa sociedade de classes os embates entre as normas provenientes da moral cristã-feudal (a religião se apresenta como obra de mandado divino e proclama, como altas virtudes, a humildade, a resignação, o perdão das ofensas e o respeito ao poder dos opressores) e os novos pensamentos, que se desvinculavam dos valores tidos como superiores – a religião e a moral eram expressões de decadência.

1.3. A experiência com o século XX

De acordo com Berman (2006), a experiência com a modernidade já teria tido cerca de cinco séculos de tradição e seu advento teria início com o Renascimento. O autor a singulariza em momentos distintos: a época dos primeiros contatos, entre os séculos XVI e XVIII, suas grandes descobertas e a

mudança da imagem do Homem no universo e do que lugar que ocupa nele; a segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790, período no qual surgiu um grande público que partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, na qual são desencadeados processos também revolucionários nos níveis de vida pessoal, social e política.

Por outro lado, nessa situação o sujeito “ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro” (BERMAN, 2006:17). O período entre o final do século XVIII e início do século XX é marcado pela dicotomia e sensação de se viver em dois mundos simultaneamente. É justamente em meio a essa dicotomia que emerge e se desdobra a idéia de modernismo e modernização. Por fim, na terceira fase, O século XX, o processo de modernização se expande e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Segundo Berman,

à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a idéia 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. (BERMAN, 2006: 17)

Ainda que haja inúmeras concepções a respeito da definição de Modernidade, é comum relacioná-la à afirmação da racionalização como componente principal no processo histórico, que consiste no desmoronamento dos laços sociais, dos sentimentos, dos costumes e das crenças tidas como tradicionais. Apesar do amplo desgaste no emprego do termo, ainda é possível remeter ao signo “modernidade” uma situação de paradoxo e contradição, na qual os paradigmas são sustentados pela justaposição entre o desejo e a desorientação perante as mudanças.

Nesse âmbito de mudanças, é possível abordar os conflitos iminentes dessa situação como elementos provenientes da experiência da modernidade e seu respectivo cotidiano movido pelo capital, pela vulgaridade e pelo interesse das relações pessoais. Consequentemente, é fundado um processo que busca

duvidar constantemente daquilo que parece mais óbvio. De acordo com Simmel:

Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida. O século XVIII conclamou o homem a que se libertasse de todas as dependências históricas quanto ao Estado e à religião, à moral e à economia. (SIMMEL, 1967: 13)

No cerne desse pensamento, já em meio ao projeto iluminista de crítica do privilégio e afirmação do progresso da razão como crítica do mito, Rousseau proclamava que a sociedade européia estava “à beira do abismo”: nos salões (símbolo do interesse da conservação das instituições) triunfavam a aparência e a opinião, mesmo sendo possível dizer tudo, não se acreditava em nada daquilo que era dito⁹. Esse é o dado inaceitável de que Rousseau buscou a explicação e a causa: a ruptura entre *ser* e *parecer* era também a ruptura entre o bem e o mal, bons e maus; entre homem e natureza; entre o homem e seus deuses e, principalmente, entre o homem e ele próprio. Em suas *Confissões*, aparece esse embate em um discurso fundamentado no recolhimento em si mesmo – o objetivo é aproximar-se de uma maior clareza racional e de uma evidência sensível em oposição ao contrassenso que reina na sociedade.

Já no século XIX, Marx, em seu *Manifesto Comunista*, apontava para um sistema onde “tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens”¹⁰. Marx se volta à sociedade construída em torno da fábrica e, nessa situação do mundo industrial, o homem é reduzido ao estado de mercadoria. O cerne dessa concepção não procura se restringir apenas à análise de um parâmetro marcado por conflitos sociais, mas, nas contradições do embate entre as forças produtivas e a dominação de classes. Trata-se de um sistema no qual uma

⁹ Esse ponto é ressaltado por Rousseau em suas *Confissões* (São Paulo: Edipro, 2008).

¹⁰ Trecho do *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels, citado por Marshall Berman (BERMAN, 2006: 93). Berman parte dos estudos de Marx para traçar sua concepção de modernidade. O autor retoma a frase “tudo o que é sólido se desmancha no ar” para expor um sistema baseado no efêmero e no mercado que constrói já visando à destruição.

pequena parcela da população tem controle absoluto dos meios e das forças de produção.

De acordo com o pensamento marxista foi justamente esse sistema que alterou as relações das pessoas entre si e consigo mesmas e, a partir desse contexto, a burguesia torna-se sujeito (tendo em vista ser a grande força das atividades econômicas) e os trabalhadores, objetos, já que são aqueles que sofrem a ação.

A burguesia rompeu com todos os laços feudais que subordinavam os homens aos seus "superiores naturais", e não deixou entre homem e homem nenhum outro laço senão seus interesses nus, senão o empedernido salário. Transformou o êxtase paradisíaco do fanatismo piedoso, do entusiasmo cavaleiresco e do sentimentalismo filisteu na água congelada do cálculo egoísta. [...] A burguesia despiu o halo de todas as ocupações até então honoráveis, encaradas com reverente respeito. [...] A burguesia extirpou da família seu véu sentimental e transformou a relação familiar em simples relação monetária. [...] Em lugar da exploração mascarada sob ilusões religiosas e políticas, ela colocou uma exploração aberta, desavergonhada, direta e nua. (MARX, 475-6)

Na primeira parte do *Manifesto* são expostas as polaridades que moldam a cultura do século XIX e culminam no século seguinte: a tendência da valorização dos desejos e impulsos, a revolução permanente, a busca pelo desenvolvimento infinito, a perpétua criação e renovação em todas as esferas da vida e, por outro lado, a destruição constante, o estilhaçamento do sentido da vida e o conseqüente niilismo. Ambas as possibilidades se fundem na vida do homem por meio de movimentos e pressões do sistema capitalista e sua economia.

Seguindo essas possibilidades, tanto a natureza quanto a sociedade se encontram e sofrem permanentes mudanças quantitativas e qualitativas de maneira dialética. Desse ponto de vista, essas mudanças são resultado da luta de forças contrárias que têm como principal embate representativo o explorado *versus* explorador, no caso, proletariado *versus* empresários industriais.

A análise de Marx tem como um de seus princípios a interpretação da história pelo viés socioeconômico, utilizando-se de fatores práticos, tecnológicos e do modo de produção. Nessa leitura são as condições sociais e econômicas que determinam uma época e formam a infraestrutura, que adéqua

a superestrutura constituída por instituições, cultura, política e ideologia. Em suma, toda essa estrutura é organizada pelas forças produtivas, centrada na mão-de-obra do trabalhador, e pelas relações de produção, que são situadas entre os homens que participam do processo produtivo.

Marx se move na dimensão do tempo, tentando evocar o próprio curso de um drama e um trauma históricos. Ele diz que a aura de santidade subitamente se ausenta e que não podemos compreender a nós mesmos no presente sem nos confrontarmos com essa ausência. A cláusula final – “e os homens são finalmente forçados a enfrentar [...]” – não apenas descreve a confrontação com uma realidade perturbadora, mas vivifica-a, forçando-a sobre o leitor – e, de fato, sobre o escritor também, já que “homens”, die Menschen, como diz Marx, estão todos aí juntos, ao mesmo tempo agentes e pacientes do processo diluidor que desmancha no ar tudo o que é sólido. (BERMAN, 2006: 103)

Marx formula uma sociedade na qual a construção já vem concebida pela ideia da desconstrução. Aquilo que chama de “sólido” (das roupas aos teares e fábricas; dos tijolos às casas, vilas e cidades; dos homens às máquinas) é produzido para que seja desfeito em outro momento, a fim de que possa ser reaproveitado ou substituído em seguida. Esse processo é fundado em torno da busca incessante pelo lucro.

Em meio a essa situação, os homens formaram ideias falsas sobre si mesmos, sobre aquilo que eram ou deveriam ser. Da mesma forma, organizaram suas relações mútuas em função das representações que aceitaram a ponto de serem por elas dominados. Para Marx, a partir do momento em que os homens declarassem que tais ideias nada mais eram, por exemplo, do que uma representação religiosa, supersticiosa, elas ficariam livres do que ele chama de “perigo de afogamento”.

Ainda no século XIX, Nietzsche oferece a ideia de um ser humano que traz em si a duplicidade pulsional e o embate que desta decorre. Trata-se da concepção do homem como portador de pluralidade e conflito. Para expor tal ideia, de um lado apresenta Apolo, aquele que conhece a si mesmo, a imagem do princípio de individuação; e do outro, Dionísio com sua embriaguez e violência das paixões, êxtase e loucura, afirmação da vida que leva à morte e à destruição – é por meio dessa figura que se evidencia a condição passageira

do indivíduo, a necessidade da morte e da destruição como aspectos inseparáveis da vida. Para solidificar esse pensamento, Nietzsche se utiliza da seguinte história: quando perguntado sobre qual seria, dentre todas as coisas, a melhor para o homem, Sileno, companheiro de Dionísio, responde que “o melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível; não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém o melhor para ti é logo morrer” (1992: 36). Segundo Berman:

Para Nietzsche, assim como para Marx, as correntes da história moderna eram irônicas e dialéticas: os ideais cristãos da integridade da alma e da aspiração à verdade levaram a implodir o próprio cristianismo. O resultado constituiu os eventos que Nietzsche chamou de “a morte de Deus” e “o advento do niilismo”. A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades. (BERMAN, 2006: 22)

Essa dialética rompe com a ordem estabelecida em torno do sagrado e a substitui pela interdependência de uma ação mais racional instrumental e de um sujeito pessoal, ou seja, aquele voltado a si e para si, tangenciado pelo culto da identidade individual. Em meio a essa situação, surge a idéia da nova espécie de homem, aquele capaz de abrir novos caminhos e criar novos valores.

Nietzsche constrói sua concepção tendo como parâmetro a dualidade de um homem apolíneo, aquele capaz de representar a si mesmo e conhecer-se, unido a outro, absorto pela pulsão dionisíaca, destruidora da ordem social e individual: “Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância – e que outra coisa é o homem? – tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse com um véu de beleza sua própria essência” (NIETZSCHE, 2008: 143).

Ambas as pulsões, apolínea e dionisíaca, implicam um movimento contínuo de construção e desconstrução do indivíduo e, automaticamente, sugerem as ideias de vida e morte. Então, as duas pulsões tendem a se relacionar de tal forma que cabe ao apolíneo domesticar e transfigurar o dionisíaco para transformar a existência em algo admirável e desejável: “se ele (dionisíaco) não pode ser encoberto completamente como um segredo culpável

– o olhar deve ser subtraído por meio do brilhante nascimento onírico do mundo olímpico colocado junto a ele” (NIETZSCHE, 2008: 19).

Também para Nietzsche, o conhecimento racional apresenta uma natureza autodestrutiva, visto que à medida que avança percebe seus limites e, por conseguinte, termina por anular-se. Nesse âmbito inserem-se Édipo e Prometeu: a sabedoria trouxe, aos dois, tormentas, uma vez que “o melhor e mais excelso do que é dado à humanidade participar, ela o consegue graças a um sacrilégio, e precisa aceitar de novo suas consequências” (NIETZSCHE, 2008: 67).

O pensamento de Nietzsche procura garantir o valor do indivíduo na ordem universal. Para o filósofo, é preciso, antes de tudo, renunciar às ideias concentradas nos conceitos de unidade, racionalidade e estabelecimento da ordem do mundo. Tais concepções são inaplicáveis na realidade e, automaticamente, são falsamente projetadas na essência dos fatos e tendem a enraizar o estado *niilista*¹¹. O conceito de verdade não é capaz de comportar um único sentido ou o valor de caráter absoluto, sendo estes substituídos por múltiplas perspectivas, situações e pontos de vista. Concomitantemente, essa pluralidade de metodologias reduz a possibilidade de conceber o mundo pela unidade de um fundamento supremo.

A necessidade de encontrar explicações ao mundo e delegar sentidos à existência fez o homem criar mitos, deuses e conceitos nos quais pudesse se prender. Por outro lado, na mesma via dessa necessidade, é gerada a insatisfação frente à formação de tal base e sua sustentação na intangibilidade e inexistência da realidade. De acordo com Nietzsche, o niilismo é consequência dessa falsidade aparente, concretizada, sobretudo, pela moral dos ensinamentos cristãos. A figura de Deus comporta a ideia de depreciação da vida – qualquer possibilidade de plenitude só pode ser alcançada em um mundo posterior à existência humana. A moral judaico cristã limita o sujeito à passividade da aceitação de modelos e condições pré-concebidos, que o molda em formas que não se adaptam à realidade mundana. Nesse contexto,

¹¹ Derivado do latim *nihil* (nada), o niilismo começou a ganhar força no século XIX. O primeiro emprego da palavra é atribuído ao filósofo alemão Friedrich Heinrich Jacobi e, na literatura, surge na obra *Pais e Filhos*, do russo Ivan Turgueniev (embora haja ocorrências do termo para classificar aqueles que mantinham a posição de neutralidade durante a Revolução Francesa). De forma geral, o significado do niilismo é direcionado ao sentido de negação, ou melhor, de esvaziamento de qualquer sustentabilidade afirmativa.

surge uma espécie de niilismo reativo: o homem, não se adequando a esses padrões, recusa a valorização do além, nega o cristianismo como portador de preceitos aplicáveis e passa a ocupar o lugar que antes pertencia a Deus.

A partir da negação dos valores metafísicos, as forças vitais se voltam à aniquilação da moral. Quando esse processo é concretizado, toda acepção de vida inacabável também perde seu sentido. É nesse momento que o sujeito, negando os valores de eternidade da vida, deve se portar como criador máximo de seus preceitos. A civilização percorre esses estados psicológicos: primeiro, pelo princípio da moral e da religião; em seguida, pela negação desses valores e pelo advento de um ideal de libertação; por fim, a apreensão de um posicionamento no qual o sujeito possui a capacidade de ser criador de valores para sua essência.

Dessa forma, como não há possibilidade de resquícios da metafísica e um princípio de eternidade além-vida, a própria existência deve ser apreendida como um “eterno retorno” (*ewige wiederkunft*). Porém, esse “eterno” não é restrito ao significado temporal-cronológico: trata-se de uma referência a um infundável ciclo de repetições que forma combinações finitas dentro de um tempo infinito. Nessas combinações, polos contrários se tornam complementares: bem e mal, bom e ruim, belo e feio, guerra e paz, vida e morte são instâncias que se alternam a fim de formar uma ordem. Tais polos contrários constituem faces de experiências tendenciosas de combinações finitas e, por isso, repetidas. Dentro dessa dinâmica de repetição, a destruição aparece como possibilidade de criação de novas perspectivas frente ao prejuízo dos valores.

De modo geral, o “eterno retorno” e a concepção niilista de Nietzsche partem do mesmo princípio: romper com as normas judaico-cristãs e com o idealismo metafísico (isso porque são esses valores que contribuem para que a ilusão de verdade prevaleça). Dada essa situação, o sujeito precisa reavaliar seus ideais e criar novos, fundados na superação do niilismo e na vontade de potência, de controle. Ou seja, ao rescindir os preceitos idealistas, o sujeito deve, mediante a transmutação de seus valores, procurar atingir algo “além do homem”. Trata-se de um sujeito dotado de pluralidade e conflito. É justamente essa ideia de pluralidade que permite introduzir outro elemento essencial nesse percurso que procura apreender o homem em meio às condições da transição

entre os séculos XIX e XX: o surgimento da Psicanálise e sua premissa fundamental (a divisão do psíquico no que é consciente e no que é inconsciente).

Freud, considerado o “pai da Psicanálise”, parte de dois protótipos de inconsciente para compreender os processos patológicos da vida mental: um latente, com possibilidades de tornar-se consciente, e outro reprimido, não necessariamente capaz de tornar-se consciente. A terminologia empregada procura abarcar esses três estados: consciente (Cs.), *pré-consciente* (Pcs.) e *inconsciente* (Ics.).

A partir de Nietzsche e Freud, o indivíduo deixa de ser concebido apenas como um trabalhador, um consumidor ou mesmo um cidadão, deixa de ser unicamente um ser social; ele se torna um ser de desejo, habitado por forças impessoais e linguagens, mas também um ser individual, privado. Isso obriga a redefinir o Sujeito. Ele era o elo que ligava o indivíduo a um ser universal: Deus, a razão, a História; ora, Deus está morto, a razão se tornou instrumental e a História está dominada pelos Estados absolutos. (TOURAINÉ, 2008: 139)

O sujeito, concebido não mais como unidade e harmonia, mas, como pluralidade e conflito, também aparece nos textos de Freud: a cisão do Eu; as fronteiras entre consciente e inconsciente; O Ego e o Id, enfim, lados da mente até então pouco explorados do ponto de vista científico-analítico são pilares de seu pensamento. *A interpretação dos sonhos*, publicado em 1900, é a obra na qual Freud passa de seus estudos pré-psicanalíticos para o início da Psicanálise. É a partir dessa publicação que começam a se aprofundar os estudos a respeito do inconsciente e daquilo que o homem conhecia a respeito de sua mente. O sujeito já não é concebido como dotado de unidade: sua mente pode ser dividida em partes que, nem sempre, são facilmente conhecíveis. Antes do estudo freudiano, os sonhos eram levados em consideração como símbolos, premonições, manifestações metafísicas. Mas, com Freud, passaram a fazer parte dos conteúdos mentais, mais especificamente, do inconsciente.

Os sonhos, mesmo caracterizados pela falta de sentido em relação à ordem pré-determinada, possuem suas leis, regidas por lógica e coerência próprias. Ou seja, assim como o consciente é constituído por regras já

conhecidas, o sonho é parte integrante do inconsciente, aquilo que, apesar de familiar, é marcado pelo desconhecido e oculto.

Freud apresenta dois momentos de fundamentação do conflito como parte integrante do aparelho psíquico: enquanto o primeiro aponta a antítese entre consciente e inconsciente, o segundo traz a antítese entre o Eu coerente e aquilo que é expelido dele. Trata-se do desenvolvimento de uma concepção do sujeito concentrado em “um Id psíquico, desconhecido e inconsciente sobre cuja superfície repousa um Ego, desenvolvido a partir do sistema perceptivo” (FREUD, 1976: 37).

(...) o ego procura ampliar a influência do mundo externo ao id e às tendências deste, e esforça-se para substituir o princípio de prazer, que reina irrestritamente no id, pelo princípio de realidade. Para o ego, a percepção desempenha o papel que no id cabe ao instinto. O ego representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o Id, que contém as paixões. (FREUD, 1976: 38)

Para ilustrar a ideia de concepção do Eu, Freud emprega como metáfora a imagem de um cavaleiro. Segundo essa metáfora, cabe ao Eu agir de acordo com o cavaleiro que, muitas vezes, tem como única escolha deixar que o cavalo, por sua força superior o conduza tendo como guia seu próprio instinto. Em outras palavras, o Eu (Ego), sujeito às forças do Isso (Id), não pode mais ser considerado como uno e coerente, sendo dividido, em conflito consigo mesmo, em decorrência de uma variedade de bens ideais, muitas vezes antagônicos. Aparece também, nesse plano constituinte da mente, o “Super Ego”, uma espécie de crítico que incorpora a voz do pai e autoridades provenientes da religião, educação, justiça e outros domínios de comandos da sociedade. Cabe a essa parte da mente inibir impulsos que são contrários às regras da consciência geral dominante, de tal forma, que o Ego possa se enquadrar dentro dos padrões esperados de moralidade.

O “Id” é aquele elemento obscuro interior dos anseios e paixões que às vezes experimentamos tão intensamente em nós mesmos e contraria os nossos argumentos racionais e a boa vontade. O “Id” são as paixões – o “Ego” é a razão e o senso comum. No “Id” domina absolutamente o princípio de prazer; o “Ego” é o agente do princípio de realidade. Por último, o “Id” é o inconsciente. (...) O “Ideal do Ego” é acima de tudo

aquele censor cujas imposições são postas em prática pelo recalque. Depois, ele se revela em vários outros importantíssimos fenômenos da vida cultural. Manifesta-se no sentimento inconsciente de culpa, que paira sobre a psique de algumas pessoas. (BAKHTIN, 2007: 43)

A inovação da doutrina de Freud provém dessa acepção de uma mente permeada pelo sentido de luta e caos entre “Ego”, “Id”, “Super Ego”, “pulsão de morte”, “Eros”, “complexo de Édipo” e outros elementos constituintes da dinâmica da vida psíquica. A destituição da unidade do Ego e a imagem de uma sociedade construída em uma base que tende ao colapso marcam o fim do predomínio dos preceitos fundados na razão universal. Nesse momento começa a predominar a crise da identidade pessoal em um universo desintegrado e em processo de modificação. O sistema econômico não é plenamente confiável e tende ao colapso; a figura de Deus e o conforto de um mundo superior, além de serem questionados, também são encarados como responsáveis pela insatisfação com a vida, já fadada ao fracasso; o homem, como sujeito uno e equilibrado, é constituído por elementos desconhecidos da mente. A ciência, nesse contexto, também começa a percorrer um caminho no qual o caráter absoluto de seus elementos é contestável. Sendo assim, não só o homem e as estruturas as quais se sustentava eram questionados, mas, o próprio mundo já não era dotado de grandezas absolutas e completas em si.

Einstein foi um dos precursores na concepção de conceitos físicos formulados a partir de grandezas mensuráveis. A célebre 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. Ou ainda, estudos sobre a dilatação do tempo: quando um corpo está em movimento o tempo passa mais lentamente. Se dois observadores se movem em relação a um terceiro, parece que para este o tempo passa mais devagar. Assim, o tempo não pode mais abranger o sentido de valor universal e, conseqüentemente, passa a ser relativo ao ponto de vista de cada um.

Desde a física proposta por Isaac Newton, no século XVII, espaço e tempo eram considerados como dotados de grandezas independentes e absolutas. No entanto, a partir das últimas décadas do século XIX, essa teoria começa a ser questionada pelo físico alemão Ernst Mach, que tinha como principal argumento aceitar as proposições científicas somente se estas

pudessem ter uma comprovação empírica. Por isso, a base de referência inercial e a ideia de espaço absoluto, único e imutável, propostas por Newton, sendo inacessíveis na realidade, eram consideradas como partes integrantes de uma ciência pautada por preceitos metafísicos, sendo assim, automaticamente, questionáveis.

Em sua proposta, Mach aponta a mecânica baseada no princípio das grandezas relacionais e na disposição dos corpos no universo. Fenômenos que duram menos de uma hora e não englobam grandes dimensões podem considerar 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. Ainda no contexto da mecânica, a massa de um corpo deve ser baseada em relações dinâmicas, ou seja, é determinada em relação a outros corpos do universo.

Mas, foi com a Teoria da Relatividade, de Einstein, que essa linha ganha força. A primeira parte do estudo, publicada em 1905, é aprofundada por uma segunda parte, de 1916. A primeira, Teoria da Relatividade Restrita, estuda os fenômenos levando em consideração as referências inerciais. Já a segunda, Teoria da Relatividade Geral, aborda os fenômenos a partir de um ponto de vista não-inercial. Tais teorias postulam importantes princípios, tais como: as leis da física são as mesmas em todos os sistemas de referência inercial; a velocidade da luz tem o mesmo valor para qualquer referencial inercial, seja emitida por um corpo em repouso ou que esteja em movimento retilíneo e uniforme, a força gravitacional é gerada por uma distorção na relação entre espaço e tempo.

Ainda neste campo, mas, indo contra grande parte dos princípios imóveis da Física, Heisenberg, considerado criador da mecânica quântica, em 1927, anuncia seu *Princípio da Incerteza*. Tal proposição impunha certa restrição à precisão com a qual eram efetuadas as medidas simultâneas. Nos estudos da Mecânica Clássica, a partir do conhecimento sobre a posição inicial, a massa e a velocidade de corpos pertencentes a um mesmo sistema, era possível calcular as interações e, também, prever comportamentos nessa ordem. Porém, o Princípio da Incerteza de Heisenberg procurava provar que não era cabível determinar precisamente e simultaneamente a posição e o momento (massa e velocidade) de um corpo. Tal incerteza é produto da própria

natureza da matéria e da luz: para medir valores de um elemento são seus próprios fatores constituintes que levam, no processo de medição, a alteração de dados. Dessa forma, um simples feixe de luz é capaz de influenciar na observação da velocidade, por exemplo, de um corpo. Mesmo seguindo uma linha diferente da Física tradicional, a Física Quântica surge em um momento no qual ambas comprovam que as concepções clássicas sobre medidas deveriam ser abandonadas. A teoria quântica leva à exclusão, no âmbito das partículas, do determinismo e da própria possibilidade de sua descrição objetiva, que possa independender do observador.

Tais teorias científicas, sociológicas e filosóficas revelam um início de século no qual as estruturas que até então regiam a sociedade, já não são capazes de sustentar o conhecimento e explicar a ordem no mundo. Na verdade, o mundo encontra-se em um estado no qual nem mesmo a ordem é tida como valor a ser considerado. O sujeito encontra-se em uma crise desencadeada pela perda do sentido da ideia de uma realidade que possa ser explicada ou compreendida de forma total. É justamente essa falta de apreensão geral que possibilita o questionamento e a consequente busca por novos esclarecimentos e constatações.

1.4. O sentido de crise: os ismos na Arte

Não somente na literatura, mas, na arte em geral, a passagem do século XIX para o século XX é marcada por diversas tentativas de representar uma nova forma de pensar. Aparece a sensação de decadência do ser humano, causada pelo esvaziamento de sentido da vida oriundo de uma mudança frenética da realidade. Esta, por sua vez, é produto da revolução tecnológica e do excesso de informação. Ambos resultam em um sentimento que se forma na ambiguidade e no paradoxo – o entusiasmo e o desânimo convivem lado a lado.

Nas artes plásticas predominam movimentos nos quais a reprodução retratista do mundo já não é suficiente como meio de expressão. O que se percebe é a vontade de romper com o passado e procurar, a partir da experimentação, novas formas e métodos, permeados pela noção que se funda na liberdade de viver, de criar e de ser que é. O caminho se abre para aquilo que marca a vanguarda, o novo, o marginalismo e o dinamismo. Tal dinâmica adiciona o sentimento antiburguês à bagagem metafísica e nacionalista.

Os *ismos* do século XX aparecem como produto desse processo no qual coexistem e divergem diversas correntes estéticas: Expressionismo, Fauvismo, Dadaísmo, Futurismo, Cubismo, Abstracionismo, Surrealismo e uma sucessão de *ismos* que se desdobram e se contrapõem na demolição de certos valores e no estabelecimento de outros. Tido como o movimento artístico que deu início a novas possibilidades de visão conceitual e, automaticamente, a essas correntes da arte, o Impressionismo, no final do século XIX, revela obras que expressam a experiência contemporânea por meio da observação da natureza edificada, sobretudo, nas impressões pessoais e sensações visuais. Com origem na França, entre as décadas de 1860 e 1880, o grupo de pintores impressionistas tem sua formação interligada à *Académie Suisse* e ao ateliê Gleyre, localizados em Paris. Entre seus principais representantes estão Monet, Pierre Auguste Renoir, Alfred Sisley, Camille Pissarro, Paul Cézanne, Edgar Degas, Berthe Morisot e Armand Guillaumin.

Mesmo não sendo possível apontar uma escola ou um programa definido, certos princípios comuns prevalecem nas obras desses artistas. Tais princípios menosprezam os motivos históricos, mitológicos e religiosos que eram convencionados pela tradição acadêmica. Agora a ênfase era direcionada à luz e à execução de movimentos, as linhas aparecem como abstração para representar imagens, as figuras não possuem contornos nítidos, as sombras são luminosas e coloridas. Em suma, a fidelidade à realidade cede espaço para impressões incididas do olhar. A partir dessa subjetivação, a arte passa, no século XX, a percorrer diversos caminhos, muitas vezes, contrapostos.

Inicialmente, pode-se citar o Expressionismo, corrente alemã do início do século que marca oposição ao Impressionismo francês. Tendo em comum com este a projeção na arte de uma reflexão de cunho subjetivo e individual, o Expressionismo busca na interiorização da criação artística a expressão para a

realidade, distante das sensações visuais imediatas e das paisagens luminosas. Sendo assim, rejeita o naturalismo e incorpora motivos retirados do cotidiano, com predominância dos valores emocionais. Uma obra capaz de singularizar essa tendência é “O Grito”, de Edvard Munch, na qual uma figura deformada aparece com a mão no rosto e a boca aberta, em meio a uma paisagem pintada com cores fortes e imagens distorcidas. Nesta obra é possível constatar o acento dramático, o mal-estar do sujeito retratado e o sentido trágico da vida.

Assim como nas práticas visuais, na literatura, o Expressionismo deixa sua marca ao trazer à tona a construção de temas que visavam combater os valores do mundo burguês e expor assuntos como a fome, a miséria, a angústia e os anseios de uma realidade que condenava o sujeito a uma situação de fracasso. Para tal, eram utilizados textos despreocupados com o emprego de rimas e com a organização em si.

No âmbito geral, o Expressionismo procura expor o efeito das emoções na arte. É exatamente essa expressão dos estados psíquicos, dos impulsos e das paixões subjetivas, em contraponto ao registro da natureza por meio de sensações visuais, que aproxima o Expressionismo alemão ao Fauvismo. No entanto, nesta corrente, de origem francesa, ocorre o distanciamento do cunho dramático e das figuras distorcidas, com o prevalecimento de cenários vibrantes e expressões mais leves, envoltas de cor e luz. Mesmo não tendo lançado nenhum manifesto ou elaborado pontos teóricos (e ainda negado a incorporação do termo, atribuído por um crítico, originado da expressão “Les Fauves”, algo do tipo “animais selvagens”), o Fauvismo lançou importantes artistas e suas respectivas obras para o contexto de mudança desse início de século, tais como Matisse, Georges Braque, Andre Derain, Georges Roualt e Raoul Dufy.

A crise do Fauvismo foi marcada pelo quadro de Picasso *Les Femmes d'Alger* e o respectivo advento do Cubismo, em 1907. Ainda seguindo a concepção de tomar o quadro como uma estrutura autônoma, nessa corrente predomina a construção de uma realidade fundamentada na decomposição de planos, em uma espécie de colagem. A decomposição dos objetos e o estilhaçamento dos planos são dois elementos que aparecem na fase inicial do Cubismo, marcada pela preocupação com as pesquisas

estruturais e pelo monocromatismo. Em uma fase posterior, outros subsídios são agregados na recomposição dos objetos: recortes de jornais, pedaços de madeira, vidro, metal, cartas de baralho e outros elementos que não faziam parte da pintura. A incorporação desses materiais tinha como premissa o principal conceito da arte cubista: a tentativa de representar, em uma superfície plana, a tridimensionalidade dos objetos.

A influência do Cubismo na literatura pode ser percebida por características estilísticas como a exploração da fragmentação na exposição da realidade retratada, a reunião de assuntos aparentemente sem nexos, e a intercalação de espaços e tempos diferentes. A produção do poeta Apollinaire, principal expoente da literatura cubista, por exemplo, inovava na disposição espacial e gráfica do poema, envolta pelo ilogismo, humor e predominância de um instantaneísmo da linguagem predominantemente nominal.

Essa seleção, incorporação e combinação de elementos que, até então, não faziam parte das artes ganham força com os preceitos do Dadaísmo. Na literatura e, principalmente, nas artes plásticas, o Dadaísmo é marcado pela agressividade envolta de improvisação, da livre associação de palavras e da invenção de vocábulos e novas formas de expressão.

Tido como uma corrente de negação, o Dadaísmo se projeta contra qualquer tipo de predefinição e, respectivamente, procura recusar as experiências formais anteriores. Exemplo máximo é a exposição dos *ready-made* de Duchamp. Criada por ele, em 1913, essa expressão, *ready-made*, é empregada para designar objetos manufaturados e de uso popular aos quais o artista atribui o valor de obra de arte. Esses objetos, que não possuem nenhum valor estético, como um mictório ou a roda de uma bicicleta, são retirados de sua conjuntura original e expostos em um espaço cultural. Com isso, perdem sua característica comum e ganham a notoriedade de “obra de arte” pelo simples fato de serem inseridos nesse contexto, com uma assinatura. Trata-se de uma crítica direta ao sistema da arte e suas tradições.

Essas manifestações procuravam, de fato, despertar o choque e o escândalo do público, sentimentos estes compartilhados pelos artistas e intelectuais em relação à guerra (o movimento despontou em 1915) e aos respectivos valores dominantes nessa situação. Para tal, buscou a contestação

por meio de variadas formas de expressão: revistas, manifestos, exposições, apresentações teatrais e encontros dedicados à música, dança e poesia.

Essas diversas possibilidades de expressar a(s) ideia(s) abarcadas por determinada estética também aparecem em duas outras importantes correntes: o Futurismo e o Surrealismo. Este último foi desenvolvido e formulado no período entre as duas Grandes Guerras e, assim como o Dadaísmo, defendia o caráter destrutivo na arte. No entanto, essa “destruição” seria parte integrante somente da fase inicial do processo de criação. Uma fase posterior seria a instituição de um novo conceito, subjacente à noção da realidade consciente, com prevalecimento do mundo pré-lógico e surreal. Trata-se de uma corrente fortemente influenciada pela Psicanálise e pelos estudos freudianos acerca do inconsciente e da interpretação dos sonhos.

Nos manifestos surrealistas predominam discursos fundados na ausência do controle exercido pela razão e por toda e qualquer preocupação estética e/ou moral. O ideal seria o homem se libertar de valores como pátria, família, religião ou algum outro estigma que o aprisionasse na existência utilitária. As exigências da lógica e da razão e a consciência cotidiana seriam substituídas pela liberdade dos sonhos, da fantasia e do inconsciente. De fato, o sonho é nomeado como “todo poderoso” na construção do processo criativo.

O Surrealismo procurou se expressar nas vertentes de diversas linguagens: nas artes plásticas, despontaram nomes como Salvador Dalí, Max Ernest, Joan Miró e René Magritte; no teatro, Antonin Artaud; no cinema, além do próprio Dalí, seu principal representante é Luis Buñuel; por fim, na literatura, destacam-se André Berton (autor do *Manifesto Surrealista*) e Louis Aragon.

Anterior ao Surrealismo, outra corrente que se utilizou das possibilidades da arte foi o Futurismo. Movimento de origem literária, tendo como principal figura Filippo Tommaso Marinetti, o Futurismo desempenhou papel fundamental na arte italiana. Desde o Romantismo tanto a Nação quanto a arte italiana desempenharam uma posição secundária e periférica no cenário europeu. Na verdade, a própria História da Itália, naquele momento, contribuía para tal circunstância.

Não se podia tomar plena consciência da unidade de um ethos popular nacional em um país dividido e em grande parte

submisso, em que o ideal de liberdade, ou seja, o rumo ideal do século XIX, era sentido por poucos e duramente reprimido pelos governos. Nem podia aspirar a uma função de impulso na formação de uma cultura verdadeiramente moderna, num país em que as novas técnicas industriais e os novos modos de produção, que eram o principal agente da transformação social e da nova concepção da função histórica do povo, se instauram e se desenvolvem muito mais tarde e mais lentamente do que em qualquer outro lugar. Também na Itália, naturalmente, e ao longo de todo o século, os fatos artísticos mais interessantes determinaram-se como polêmica contra o conformismo acadêmico e são todos mais ou menos diretamente ligados às mobilizações políticas pela unidade e a independência, visando, conscientemente ou não, pôr a Itália em condições de alinhar-se aos países europeus mais progressistas. Mas, justamente a inevitável emergência dos problemas especificamente italianos no momento em que se delineiam os grandes problemas europeus limita na arte, como na política, a importância da contribuição italiana: 1848, o ano em que começam as guerras de independência italianas, é também o ano em que na França e na Alemanha se manifesta o grande contraste entre capital e trabalho, que condicionará toda a história da Europa contemporânea. (ARGAN, 2003: 423)

Enquanto no século XIX até o princípio do século XX, a Itália ainda não conseguia superar certos limites acadêmicos e tradicionais, paralelamente, em outros países da Europa, sobretudo França e Alemanha, eclodiam decisivos movimentos de ruptura no campo artístico. Tal situação é modificada, na condição italiana, com o surgimento do movimento futurista e sua dialética de buscar os impulsos históricos nacionais para interligá-los às questões contemporâneas propostas pelas correntes de vanguarda.

Sendo a realidade contemporânea a principal guia de experimentação da técnica e do estilo, o movimento futurista procurou abarcar em sua expressão o debate político-ideológico. A opressão ao passado e a glorificação do mundo moderno, das máquinas e sua respectiva velocidade, da cidade industrial e do desenvolvimento são os principais polos de sustentação do Futurismo.

A publicação do *Manifesto Futurista*, em 20 de fevereiro de 1909, no jornal francês *Le Figaro*, deu início a uma série de outros manifestos calcados nessa corrente e direcionados a inúmeras formas de expressão: pintura, música, teatro, fotodinamismo, escultura, literatura e, até mesmo, sobre o vestuário (*Manifesto futurista da roupa masculina*).

O primeiro Manifesto, de caráter abrangente, apresentava 11 pontos, que destacavam o repúdio ao tradicional e exaltação do dinamismo presente nesse início de século. A coragem, a audácia, a rebelião, a agressividade, a velocidade, o barulho da máquina, a guerra (chamada como a “única higiene do mundo”), o patriotismo e elementos do desenvolvimento industrial e tecnológico aparecem como pilares dos pontos desse manifesto. Com isso, Marinetti visava criar uma identidade para a corrente artística e libertar o país de “sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários”.

Por fim, pode-se citar o *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* (1917). Entre seus motes, apresentava propostas como a livre disposição das palavras; a destruição da sintaxe; o prevalecimento da substantivação da linguagem; o emprego dos verbos no infinitivo; rejeição aos adjetivos e advérbios; abolição da pontuação, sendo esta substituída por outros símbolos e, sobretudo, a completa destruição do *eu* e da subjetividade psychologizante.

O Futurismo, assim como os outros *ismos* desse início de século, ilustra o estado de uma realidade que enfrentava um constante processo de transformação. Tal situação, complexa, nasce em resposta a problemas bem determinados. A arte figurativa e portadora da representação de mitos, histórias e retratos já não era capaz de expressar a profunda mudança pela qual a sociedade passava. Sendo assim, o momento era propício para o aparecimento de outras formas de representação. Para tal, foi necessário buscar outros meios, estes capazes de comportar o instante da contemporaneidade e suas circunstâncias.

No período entre o século XIX e o século XX os preceitos ideológicos baseados na razão entram em crise. Essa é precisamente a disposição que abre possibilidades para a consolidação de inovações nos diversos campos do saber: ciências, artes, filosofia, etc. Todavia, em comum, apresenta-se, nesses campos, a crise de certo otimismo, que era difuso na cultura do século XIX. O modelo da razão absoluta perde forças com o advento, cada vez maior, de uma realidade passível de mudanças e procedentes instabilidades. Para Asor Rosa:

Già all'inizio del decennio '90 positivismo e naturalismo entrano in crisi come ideologie quasi ufficiali della classe borghese, che

nella stessa critica del concetto di scienza è costretta a individuare un passaggio difficile ma necessario per la perpetuazione e il rilancio del proprio dominio sull'intera società capitalista: la scoperta, infatti, della sostanziale irrazionalità del reale conduce pensatori e teorici a riflettere sulle leggi di comportamento dell'intelletto umano, in base alle quali si può arrivare a calare dall'esterno sul reale (inteso sia sotto forma di natura sia sotto forma di storia) un quadro di riferimenti e ipotesi, che serve per interpretarlo e conoscerlo. Più esattamente si potrebbe dire che, in effetti, ciò che lo scienziato conosce non è tanto un astratto reale, che non potrebbe neanche essere individuato e definito senza l'uso di appropriati strumenti conoscitivi, ma è l'insieme dei fenomeni, che si delineano, quando un processo di conoscenza viene messo in atto. La razionalità, cioè, non sta nel reale: sta, se mai, nell'apparato conoscitivo dell'uomo, nell'insieme di procedure e di regole, che fanno parte del sistema della conoscenza.¹² (ASOR ROSA, 1986: 532)

O predomínio é de uma pluralidade de metodologias, objetos e conceitos. Os *ismos* da arte exemplificam como esses parâmetros eram dotados de instabilidade de duração e, automaticamente, cambiáveis. Grande parte do pensamento desse início de século comprova que já não era oportuno o valor de realidade portadora de caráter absoluto. Dessa forma, o sujeito já não pode se basear em uma única verdade pré-estabelecida; o que predomina, ao contrário, é a multiplicidade de perspectivas, pontos de vista e situações. O que impera é o relativismo.

A descrença na religião e a crescente constatação de que a ciência era incapaz de solucionar os problemas sociais foram fatores que deram início ao declínio do positivismo e à ideia que se tinha sobre os conceitos de progresso. Com a crise do nacionalismo burguês e o amplo desgaste das disputas imperialistas surgem novas concepções de mundo: as descobertas científicas,

¹² *Já no início da década de 1890, positivismo e naturalismo entram em crise como ideologias quase oficiais da classe burguesa, que na própria crítica ao conceito de ciência é forçada a identificar uma passagem difícil, mas necessária, para perpetuar e revigorar o próprio domínio sobre a sociedade capitalista: de fato, a descoberta, da essencial irracionalidade do real conduz pensadores e teóricos a refletirem sobre as leis de comportamento do intelecto humano, com base nas quais se pode impingir do exterior sobre o real (real entendido seja sob a forma de natureza seja sob a forma de história) um quadro de referências e hipóteses que servem para interpretá-lo e conhecê-lo. Mais exatamente poderíamos dizer que, de fato, aquilo que o cientista conhece nem é tanto um abstrato real, que sequer poderia ser identificado ou definido sem o uso de instrumentos cognitivos apropriados, mas é o conjunto dos fenômenos que se delineiam quando um processo de conhecimento é posto em andamento. Isto é, a racionalidade não reside no real, mas reside, eventualmente, no aparato cognitivo do homem, no conjunto de procedimentos e regras que fazem parte do sistema do conhecimento.*

como vimos, como a teoria da relatividade de Einstein; a psicanálise e estudos de Freud e as novas hipóteses sociais e filosóficas. No plano artístico, aparece o desejo de se libertar o sujeito, cujo poder alcança a plenitude da criação por meio da luta contra os paradigmas da razão vigente e o descaso pelas normas impostas à forma do conteúdo artístico.

Essa transformação da ótica cultural do *Novecento*, mostrando que não se pode representar o real de maneira objetiva, nem mesmo em campo artístico, resulta na busca da autonomia inventiva da criação literária baseada na subjetividade. A partir dessa mudança da perspectiva cultural, é que se pode inserir o desenvolvimento do fenômeno do Decadentismo.

*(...) il Decadentismo rappresenta la cultura organica di un momento egemonico della borghesia (...) e cioè di una fase storica in cui lo sviluppo economico del capitale non è più accompagnato e sorretto nella società civile dalla organicità delle istituzioni borghesi e dalla universalità dei valori ideologici, ma al contrario è scoperto e tendenzialmente denunziato dalla loro esplosione contraddittoria. Esso è la cultura di un mondo in cui la dialettica investe i livelli molteplici dell'organizzazione sociale e delle forme di coscienza: ed è dunque, non già tanto l'espressione e il riflesso di quel mondo scisso, bensì anche un luogo di deflagrazione reale, una sua contraddizione specifica.*¹³
(DE CASTRIS, 1989: 23)

As dimensões do sujeito enquanto figura portadora de unidade são ampliadas e abordadas na relação semiótica entre consciente e inconsciente. Em meio ao sentido de realidade, aparece o homem sufocado pelas instituições e preceitos que ditavam a ordem da sociedade. Consequentemente, é fundado um estado de ânimo calcado na frustração, na melancolia e no desânimo. Figura emblemática dessa concisão é o protagonista do romance *A rebours*, de Joris-Karl Huysmans. Publicado em 1884, conta a história de Jean des Esseintes, jovem aristocrata que busca refúgio no mundo artificial e extravagante.

¹³ O Decadentismo representa a cultura orgânica de um momento hegemônico da burguesia (...) isto é, de uma fase histórica na qual o desenvolvimento econômico do capital não é mais acompanhado e sustentado na sociedade civil pela organicidade das instituições burguesas e pela universalidade dos valores ideológicos, mas, ao contrário, é descoberto e tendencialmente denunciado por sua explosão contraditória. Ele é a cultura de um mundo no qual a dialética atinge os múltiplos níveis da organização social e das formas de consciência: e é, portanto, nem tanto a expressão e o reflexo daquele mundo dividido, mas também um lugar de deflagração real, uma sua contradição específica.

Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Jules Barbey d'Aurevilly, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio são alguns exemplos de escritores que transpassam em seus textos a incapacidade de analisar objetivamente a transfiguração da verdade e do real. Trata-se de uma literatura que revela o homem imponente frente às regras da vida e que busca a ruptura com a mentalidade cultural proveniente do Realismo e do Naturalismo. 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 campo da categorização estética, o Decadentismo gera certos embates. Primeiro, na própria definição: para efeito didático, é comum o Simbolismo francês ser englobado no 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 inseridos 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 economica, esercitano per l'ultima volta la sua necessità conoscitiva, il suo spazio ideologico di testimonianza.*¹⁴ (DE CASTRIS, 1989: 37-38)

É justamente por abarcar certa amplitude de autores e momentos distintos que o conceito de Decadentismo e, principalmente, a inserção de diversos escritores em tal corrente, despertam críticas. Sejam estas para defender a posição de determinada obra e seu respectivo autor; sejam para distanciá-las do contexto decadentista. A principal justificativa para essa

¹⁴ *De Proust ao primeiro Gide a Apollinaire, de Gozzano a Svevo e Michelstaedter a Pirandello, de Mann a Rilke a Schnitzler 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.*

abrangente classificação, no caso italiano, é fundamentada, 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 lidava com 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, declarava a poesia como uma ferramenta contra a descrição objetiva e defendia a aproximação entre escrita e subjetividade. O intuito consistia em concretizar uma nova estética na qual o realismo era desprezado enquanto método. Por outro lado, nesse momento, na Itália, esse realismo era o pilar de sua principal 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 um realismo objetivo, era exposta a luta natural pela sobrevivência em um mundo já direcionado ao fracasso.

Na Itália, durante as últimas décadas do século XIX, o Verismo, de cunho realista e naturalista, apresentava uma literatura fundada na visão de um observador objetivo e impessoal. O grande nome representativo dessa estética era Giovanni Verga. Com a publicação de *Nedda*, em 1874, Verga trata, pela primeira vez, de um tema siciliano e descreve, naturalisticamente, as paixões, amores e ódios de camponeses. Na verdade, essa corrente literária teria força até meados do início do século XX. O próprio Pirandello começou sua carreira de escritor com textos que seguiam a linha verista. Além de ter Verga como principal referência, Luigi Capuana, outro importante escritor do Verismo, foi quem deu-lhe apoio nesse começo de carreira. Mas, antes de abordar a questão do estilo de Pirandello e seu papel como precursor de uma nova forma de escrever, é importante voltar à questão da categorização da estética na qual sua obra é comumente inserida. Ou seja, no Decadentismo e a concomitante dificuldade de abranger, em uma só corrente, autores e obras de um momento tão delicado da história mundial. Isso porque o Decadentismo é fincado na crise histórica do passado do século, provocada pelas mudanças estruturais na sociedade como um todo e pelo desenvolvimento do capitalismo.

Enquanto corrente estética literária, o Decadentismo abrange a segunda metade do século XIX, com a publicação de *Les fleurs du mal*, em 1857, até meados da década de 20 do século seguinte. Nesse mesmo arco temporal são publicadas importantes obras que modificaram o cenário da literatura mundial, tais como: *Crime e Castigo* (1886), de Dostoiévski; *A metamorfose* (1915) de Kafka; *Ulisses* (1922) de James Joyce; *Em busca do tempo perdido* (1913-27) de Proust; *A consciência de Zeno* (1923) de Svevo; *A montanha mágica* (1924) de Thomas Mann; *Uno, nessuno e centomila* (1926) de Pirandello, entre outros.

De 1857 até os últimos anos da década de 1920 também é possível citar importantes fatos históricos de proporção mundial, com destaque para as crises desencadeadas pelo sistema capitalista, a Primeira Grande Guerra (1914-18) e a consequente mudança na própria concepção de mundo. Trata-se, de fato, da formação de um ambiente propício à variedade de estéticas artísticas e culturais.

Nesse contexto de amplitude de correntes, o Decadentismo aparece em meio aos *ismos* que ocorriam no âmbito artístico. A angústia, o “mal de viver”, a sensação de solidão, a incapacidade de se comunicar, a decadência de valores e a busca por novos pontos de vista são fatores que constituem um momento à parte de qualquer categorização, no qual a própria arte contesta qualquer sentido pré-estabelecido ao conceito de verdade absoluta.

O objetivo principal desse trabalho, no entanto, não é discutir a categorização das estéticas literárias, ou inserir a obra de Pirandello nesse contexto; tais questões são levantadas com o intuito de indicar como esse momento, da história da literatura, é atravessado pela noção de crise. O artista já não é capaz de encontrar um único molde para se expressar, enquanto as formas até então utilizadas já não são suficientes para abarcar o conteúdo exposto. De fato, esse é o ponto comum às diversas correntes: a sensação de decadência frente aos valores de moral, religião, filosofia e concepção do fazer artístico. O romance também se insere nesse contexto de variação: a própria forma de estruturar uma história estava em transformação.

1.5. O romance moderno

A tendência a categorizar as manifestações literárias aparece desde a Antiguidade greco-romana. Platão, no livro III da *República*, faz a primeira referência a uma divisão de acordo com o objeto que a escrita procura retratar. A comédia e a tragédia são construídas totalmente por imitação, já os ditirambos (canto coral) utilizam somente a exposição, ao passo que a epopéia combina ambos os processos.

Na cultura clássica, o grande referencial da apreensão de uma ordem estética é a *Poética*, de Aristóteles. Partindo do princípio de *mimeses* (a revelação do real na linguagem da arte), a “imitação” realizada pelo poeta pode ser distinguida de acordo com o meio, o objeto e o modo de representação. Quanto ao modo, a poesia ditirâmbica emprega o ritmo, a melodia e o verso simultaneamente; por outro lado, a tragédia e a comédia os alternam. No que diz respeito ao objeto da imitação, a tragédia apresenta sujeitos que Aristóteles chama de “homens melhores do que nós” (em outras palavras, aqueles que podem transformar o mundo de alguma forma) e a comédia retrata os piores (próximos ao sujeito comum, portadores de vício e limitações). Por fim, na última categorização, o modo. Nesse sentido é feita a distinção entre o processo no qual o poeta assume diferentes personalidades (modo narrativo) e aquele cujos atores agem independentes da voz do autor (modo dramático).

A distinção de Aristóteles preconizou a tríade formada pela lírica, pelo épico e pelo dramático. A moderna teoria literária contribuiu, séculos depois, para a distinção entre prosa, poesia e drama. No plano da ficção, a prosa engloba gêneros como o romance, o conto e as novelas. Essa recente possibilidade de ampliar determinado gênero pode ser sentida, também, no romance e suas vertentes: romance de cavalaria, romance político, romance cômico, romance policial, romance eclesiástico, romance épico, romance psicológico, romance de costume, romance moderno e outras infindáveis formas de se apropriar do gênero.

A moderna teoria dos gêneros é claramente descritiva. Não limita o número das espécies possíveis e não prescreve regras aos autores. Admite que as espécies tradicionais possam “misturar-se” e produzir uma espécie nova (como a

tragicomédia). Reconhece que os gêneros podem ser construídos tanto numa base de englobamento ou “enriquecimento” como de “pureza” (isto é, gênero tanto por acréscimo como por redução). Em lugar de sublinhar a distinção entre as várias espécies, interessa-se – à maneira da preocupação romântica pelo caráter único de cada “gênio original” e de cada obra de arte – em descobrir o denominador comum de uma espécie, os seus processos e objetivos literários. (WELLEK, 1976: 297)

Dada sua história, o romance, como forma narrativa, é recente e aparece primeiramente na Idade Média para indicar o emprego, na literatura, da língua romana. Tido como “vulgar”, em oposição à erudição da língua latina, esse modo de expressão compunha os registros populares e desempenhava um papel periférico na escolha linguística. Tal estigma contribuiu para que o romance, enquanto gênero literário, fosse desvalorizado durante muitos séculos.

Livre de qualquer compromisso com o retrato fiel de fatos históricos passados, o romance de cavalaria apresentava características típicas da ficção: a narrativa de aventuras e proezas praticadas pelos cavaleiros medievais. Já no período do Renascimento prevalece o romance de caráter pastoril e sentimental. Depois, no Barroco, aparece de um lado a representação de histórias inverossímeis e, do outro, o romance picaresco, com destaque para o personagem, o pícaro, de origem humilde, sem profissão que, para sobreviver, se utiliza de artimanhas. No entanto, é com a obra *D. Quixote*, de Cervantes, que o gênero começa a ser reconhecido e respeitado como objeto literário.

D. Quixote é o marco do nascimento da narrativa moderna, caracterizada pela crítica de costumes. Dividido 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, crente na veracidade desses romances, decide se tornar um cavaleiro como os retratados nas histórias em que lia. A importância de *D. Quixote* na literatura mundial é enorme e, ainda na atualidade, é reconhecido pelo caráter inovador na história literária. Parte dessa inovação é atribuída à caracterização do gênero e do reconhecimento da valorização do emprego 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.*¹⁵ (MAGRIS, 2009: 870)

Apesar das constantes transformações ocorridas desde a obra de Cervantes, o romance, como gênero, apresenta traços identificáveis, mesmo quando estes são desestruturados ou reformulados. São os chamados elementos da composição do romance: enredo, personagens, tempo, espaço e foco narrativo (ponto de vista do narrador).

Em 1927, E.M. Forster lança sua obra *Aspectos do romance*, coletânea de conferências ministradas por ele em Cambridge, cujo foco é analisar o romance pelo viés de alguém que produz diretamente nessa linha. Forster ficou famoso após a publicação de seu romance *Passagem para Índia*, em 1924. Para o autor, o aspecto fundamental de um romance é baseado naquilo que chama de *estória*, definida como uma narrativa de episódios organizados em uma sequencia de tempo. Tal aspecto, “além de dizer uma coisa depois da outra, acrescenta algo por causa de sua conexão com uma voz” (1969: 30).

Em meio a essa *estória* aparecem os protagonistas. A esse aspecto do romance, Forster dá o título de *peçoas*. No que diz respeito a tal ponto, o autor, a princípio, procura distinguir características de personalidades históricas e os personagens de ficção:

¹⁵ 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.

Tudo o que é observável num homem, quer dizer, suas ações e a parte da sua existência espiritual que pode ser deduzida de suas ações – cai no domínio da história. Mas seu lado romanesco ou romântico (as parties romanesque ou romantique) inclui “as paixões genuínas, isto é, sonhos, alegrias, tristezas e meditações que a polidez ou vergonha impedem-no de mencionar”; e expressar este lado da natureza humana é uma das principais funções do romance. (FORSTER, 1969: 35)

Ainda distinguindo História e ficção, Forster afirma que o lado fictício de um romance não se deve tanto a sua história, mas, ao método pelo qual o pensamento se transforma em ação. Método este que, segundo o autor, nunca ocorre ou é aplicado na “vida diária”. Isso porque, na vida cotidiana, os sinais exteriores são elementos suficientes para formar a vida social e estabelecer a intimidade. Por outro lado, no romance as pessoas podem ser completamente entendidas pelo leitor. Forster define essas duas espécies como *homo sapiens* e *homo fictus*, respectivamente. Esta última é criada pelo romancista, que pode reproduzi-las com precisão, ou ainda, exagerar, minimizar, ignorar e exibir os fatos principais de sua vida.

Quanto às personagens, Forster divide esse aspecto em duas categorias: *planos* e *redondos*.

As personagens planas eram chamadas “humorous” no século XVII, às vezes, chamam-nos tipos, às vezes, caricaturas. Em sua forma mais pura são construídos ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas. (FORSTER, 1969: 54)

Essas personagens planas, por serem utilizadas para colidir com outros elementos do romance, apresentam um aspecto dominante e mais evidente. Sendo assim, não são transformadas pelas circunstâncias, mas, se movem por meio delas, “visto nunca precisarem ser representadas, nunca fogem, nem se espera que se desenvolvam, e tem sua própria atmosfera” (1969: 56).

Tendo em vista que sua participação na história é baseada em poucas facetas da personalidade, a personagem plana é bidimensional e funciona no contexto de acordo com aquilo que pode contribuir para os outros elementos do romance.

Na outra extremidade estão as personagens redondas, aquelas que apresentam complexidade e uma personalidade capaz de abranger várias facetas, no sentido de ser capaz de surpreender de modo convincente. Esse é o principal ponto que distingue as personagens planas das redondas: enquanto as primeiras nunca surpreendem, as segundas possuem aquilo que Forster chama de “a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro” (1969: 61).

Para o autor, a particularidade do romance reside justamente no fato de poder falar sobre essas personagens e, concomitantemente, ter o poder de ampliar e restringir sua respectiva percepção em meio ao enredo, uma narrativa de acontecimentos, na qual a ênfase recai sobre a casualidade. Diferentemente da estória, que atrai curiosidade, o enredo atrai a inteligência e a memória. Por isso sua característica fundamental é a capacidade de desdobrar-se de tal modo a estar sempre reorganizando e reconsiderando, vendo novos fios da estória, novas cadeias de causa e efeito.

De fato, o romance nasce e se firma na mudança da sociedade e na cisão das estruturas fechadas de uma concepção dos gêneros. Trata-se de uma forma literária capaz de representar a realidade em constante transformação. Como já foi abordado anteriormente, a instabilidade e o esvaziamento de valores preconizados atingem o ápice na passagem do século XIX para o século XX. O mesmo pode-se dizer da categorização da arte e de seus gêneros componentes. Em relação à discussão do romance como gênero literário, no clima da crise do início do século, e precisamente em 1916, nasce a *Teoria do Romance*, de Georg Lukács. Inicialmente, o texto seria uma introdução sobre a obra de Dostoiévski. Mas, percebendo que seus escritos comportavam os sentimentos de desintegração e dissolução dominantes na Europa da Primeira Guerra Mundial, Lukács decidiu publicá-los independentemente. Segundo o próprio autor, o livro “surtiu, pois, sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial” (2003: 8). Ainda no Prefácio escrito em 1962, Lukács afirma que:

(...) 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: 13)

Em busca dessa dialética mutável da essência da categorização estética, Georg Lukács recorre às epopeias da Antiguidade clássica para discorrer sobre a constituição do romance. Para o autor, o segredo do helenismo consistia em encontrar todas as explicações no mito. Tratava-se de um contexto no qual as respostas apareciam antes mesmo de a pergunta ser formulada. É justamente essa situação que distancia o grego do sujeito moderno: parece impensável, para este último, viver em um mundo no qual conhece somente respostas, sem qualquer pergunta; soluções, mesmo sendo estas enigmáticas; sem nenhum enigma e caos, somente formas.

Nesse sentido, diferencia epopeia e romance pelos dados históricos-filosóficos. O romance é a epopeia de uma era na qual a vida tornou-se problemática e, sobretudo, sem respostas, mas, que ainda assim tem por intenção alcançar a totalidade. Segundo Lukács, o romance pretende descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. Os heróis romanescos buscam algo. O simples fato de existir essa busca revela que os objetivos não podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato e consciente, isso não constitui prudência evidente de contextos verdadeiramente existentes. Lukács também ressalta que existem duas naturezas, descritas a fim de mostrar a composição das personagens. A primeira natureza, a natureza 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 a natureza dos estados de ânimo. Assim como a primeira, é definida como uma espécie 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.*¹⁶ (MAGRIS, 2009: 876)

Em um mundo no qual os homens não se diferem qualitativamente entre si, o herói épico aparece como um indivíduo superior aos seus pares. Por isso, pode-se afirmar que o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo comum. No entanto, esse herói não tem como preocupação máxima seu destino pessoal, mas, o de uma comunidade. A série de aventuras na qual o acontecimento é simbolizado adquire seu peso pela importância que possui para o povo e para comunidade.

O que era símbolo na tragédia torna-se realidade na epopeia: o peso da vinculação de um destino com uma totalidade. O destino universal é o que, na epopeia, confere conteúdo aos acontecimentos. A comunidade é uma totalidade concreta, orgânica. Por isso, significativa em si mesma. Isso justifica porque o conjunto de aventuras de uma epopeia é sempre articulado, e nunca estritamente fechado – é um organismo dotado de plenitude de vida intrinsecamente inesgotável, que tem, segundo o autor, por irmãos ou vizinhos outros organismos idênticos ou análogos.

O romance não é constituído dessa forma, visto que seus elementos são direcionados às inquietações e aspirações do herói, à busca do protagonista. É na interioridade desse herói que se encontra o cerne que influencia suas ações – é na relação desse sujeito com o mundo e o concomitante desejo de liberdade. Logo, enquanto na epopeia a consciência do homem em choque 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 epopéia

¹⁶ 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 –, Lucács 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: 894)

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 tem sempre de triunfar sobre os demônios (as divindades dos obstáculos, denomina-as a mitologia indiana). (LUKÁCS, 2003: 91)

Assim, o épico se prende nas ações grandiosas que o aproximam do mundo, já no romance, o sujeito visa as consequências de suas ações, em uma situação na qual procura na exterioridade o efetivo valor de seu ser próprio, ao qual aspira profundamente. O objetivo principal é reencontrar-se consigo, não com o intuito de se fazer completo, mas, de superar e atingir a satisfação advinda daquilo que foi vivido. Trata-se de uma figura que está sempre em construção e que, ao tentar lidar com a realidade que o permeia, mergulha em um processo de amadurecimento. Por conseguinte, os outros elementos representados no romance, partes integrantes da busca e da procura, constituem uma objetividade que é relevante somente no momento em que se reflete na subjetividade.

No romance moderno essa subjetividade atinge seu grau máximo: são descritos os processos fundamentais de dentro da personagem, que se confunde com o narrador no monólogo interior. Anatol Rosenfeld (1996) afirma que há outros tipos de narrativas nas quais o narrador se omite pelo enfoque rígido das personagens somente de fora: renuncia a conhecê-lhes a intimidade. Descreve-lhes apenas o comportamento exterior e reproduz diálogos. Neste tipo de romance também se verifica o abandono completo da psicologia retratista do romance tradicional. Dessa forma, pode-se verificar que a perspectiva se desfaz nos romances nos quais o narrador submerge na vida psíquica da sua personagem.

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: 86-87)

Essas alterações resultaram em uma verdadeira desmontagem da pessoa humana e do “retrato individual”. Rosenfeld argumenta que a perspectiva, de início recurso artístico para retratar o mundo, torna-se agora símbolo do desvinculo entre homem e mundo. O sentimento desta “consciência infeliz” suscita uma verdadeira angústia.

No entanto, o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas. A personalidade individual se desfaz e torna-se abstrata para que se revele melhor as configurações arquetípicas do ser humano. Rosenfeld afirma que no romance do século XX a perspectiva, a composição das personagens e a ilusão da realidade concreta foram indicadas por uma espécie de truque: o romancista, onisciente, focalizava as suas personagens pela interioridade. Esse romancista, estando em um plano exterior à personagem, conhecia seu futuro e passado empíricos. As personagens eram situadas e inseridas em um ambiente que se destacava com nitidez, e eram conduzidas ao longo de um enredo cronológico de encadeamento causal. No entanto, quanto mais o narrador se envolve na situação, por meio da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem.

Em “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld não tenta apresentar uma teoria específica sobre a questão da contemporaneidade no romance, mas, antes, apontar uma série de hipóteses que, assim como todas as analogias entre as diversas artes, deve ser lida com certa reserva. Essa reserva é fundamentada no argumento no qual o próprio autor admite que não é possível apresentar um quadro completo dos novos enfoques.

Rosenfeld propõe um jogo de reflexões baseado em uma série de hipóteses possivelmente inesgotáveis. A hipótese básica é a suposição de que em cada fase histórica exista um “espírito” unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais.

A segunda hipótese sugere que se deva considerar a importância do fenômeno da “desrealização”. Esse termo se refere, por exemplo, ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica.

Rosenfeld observa 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 abolida ou sofreu distorções e “falsificações”. A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual.

Portanto, essa segunda hipótese resulta na afirmação de que a pintura moderna é a expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renega ou pelo menos coloca em dúvida a visão de mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento.

Para Rosenfeld uma terceira hipótese é que tais alterações verificadas na pintura (e também nas outras artes) devem, de um modo ou outro, manifestar-se também no romance. Embora neste campo seja bem menor o número de pessoas que se deram conta de modificações semelhantes àquelas que na pintura provocaram verdadeiros escândalos.

Nota-se no romance uma modificação análoga à pintura, modificação que parece essencial à estrutura do modernismo. A cronologia, a continuidade temporal, foi abalada, assim como o espaço, ou a ilusão de espaço. Também aparece a visão de uma realidade mais profunda, mais real do que a do senso comum, e incorporada à forma total da obra. Trata-se de um processo de “desmascaramento” do mundo do senso comum, revelando espaço e tempo como relativos ou mesmo como aparentes.

Rosenfeld observa que muitos dos romances mais famosos do século procuram assinalar não só tematicamente e sim na própria estrutura a discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente. Surge, então, um fluxo de consciência que leva à radicalização extrema o monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, ou seja, o narrador. Este nos apresenta à personagem através da consciência, que passa a manifestar-se imediatamente no momento presente.

O papel desempenhado pelo narrador de eixo do qual parte a narração, aquele que confere 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. Nesse cenário de modificações, o uso de recursos designados à reprodução fidedigna da experiência psíquica são potencializados ao máximo. Consequentemente, cabe ao narrador superar a perspectiva tradicional e mergulhar a fundo no psíquico do personagem ou,

então, assumir uma posição na qual seu ponto de vista seja capaz de apaziguar a distância em relação aos limites de certa interioridade.

Theodor Adorno polemiza exatamente quanto à posição do narrador com sua afirmação de que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (2003: 55). Para o autor, “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: 56). É nesse sentido que a matéria e a forma já não permitem à narrativa uma apresentação na qual a voz do narrador fosse capaz de dominar experiências de uma arbitrariedade individualista. O mundo da contemporaneidade, dominado pela padronização e pela mesmice, não consente o simples fato de contar algo.

Para lidar com 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 psicológico. Enquanto a literatura mergulhava na mente das personagens e aprofundava o fluxo de consciência, a ciência ia além, com a psicanálise freudiana, e apresentava justificativas para o lado desconhecido da mente, o inconsciente, os sonhos e o imaginário. Como figura emblemática na solução desse embate, Adorno cita Dostoiévski: enquanto críticos procuravam justificativas no círculo científico, o autor russo atingia a psicologia de caráter inteligível, não cabível de aplicação nos sujeitos comuns.

Outro autor de suma importância nessa linha de pensamento é Marcel Proust, com sua capacidade de criar um narrador apto a descrever, por exemplo, o instante do adormecer, como se este momento fosse parte do mundo interior: “um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender” (ADORNO: 2003; 59). A rigidez da distância estética fixada no romance tradicional é atacada por essa forma de narrar, fator este que não permite a atitude contemplativa 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: 63)

Esse é o ponto crucial que permite estabelecer a ponte entre o advento da romance moderno e a obra de Luigi Pirandello: a reflexão como elemento integrante da estrutura. Essa reflexão não se restringe a uma tomada de partido a favor ou contra determinada personagem, mas, se direciona ao narrador e seu atento papel de comentador dos acontecimentos. Tal procedimento consiste no encolhimento da distância, o que não possibilita a contemplação e a imparcialidade frente aos acontecimentos e, nem mesmo, a simples imitação estética de determinada situação.

2. ANTECEDENTES DE UM NARIZ

2.1. Um filho do caos

Luigi Pirandello nasceu em 28 de junho de 1867, nas proximidades de Girgenti (que a partir de 1927 foi renomeada Agrigento), na Sicília, em um local chamado Cavausu, que em dialeto significa Caos. Seu pai, Stefano, pertencia a uma rica família de comerciantes de enxofre; a mãe, Caterina Ricci Gramitto, era de uma tradicional família da região. As ascendências, paterna e materna, eram 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 esteve ao lado de Garibaldi, entre 1860 e 1862.

Por meio da figura da mãe, Pirandello assimilou o sentimento de desencanto que disseminava no país após a conquista da unificação italiana – o espírito “risorgimentale” e os ideais libertários cederam espaço às diferenças históricas, linguísticas, sociais e, principalmente, econômicas. Enquanto o Norte do país apresentava consideráveis pontos de modernização, o Sul, região a qual habitava, ainda tinha como alicerce a cultura fundiária e agrícola, com a maioria da população vivendo em condições desfavoráveis. Essa sensação de decepção, proveniente do embate entre a ideologia de Nação *versus* a política da pós-unificação, serviu como pano de fundo para o romance de Pirandello, *I vecchi e i giovani*, publicado em 1913.

Ainda nos primeiros anos de estudos, Pirandello não frequentava a escola, mas estudava como *privatista* em casa, sob os cuidados de um tutor. Nessa época, o jovem se encantava com as fábulas e lendas contadas por uma doméstica de sua família, Maria Stella, que conhecia inúmeras histórias e cantos populares do folclore siciliano.

Em 1880 a família se mudou para Palermo e, na capital da ilha, Pirandello terminou seus estudos no Liceo e aprofundou suas leituras, sobretudo, dos poetas do Romantismo: Carrer, Prati, Carducci, Graf, Manzoni e Leopardi. Nesse mesmo período começou a produzir suas primeiras poesias. Tão logo se formou no Liceo, Pirandello partiu com a família para Girgenti e, durante três meses, ajudou seu pai nos negócios. Essa experiência fornecerá amplo material para a concepção de novelas como *Il fumo* e *Ciàula scopre la luna* além de algumas páginas do romance *I vecchi e i giovani*. Também começou a namorar uma prima, Paolina Pirandello (Lina), e se inscreveu na universidade em duas faculdades diversas: Direito e Letras (de fato, concluiu seus estudos em Letras). Durante o curso de Direito teve contato direto com indicativos de um movimento que mais tarde culminaria no Fascismo Siciliano. Pirandello conheceu precursores e futuros idealizadores desse movimento revolucionário: Enrico La Loggia, Giuseppe De Felice Giuffrida e Francesco de Luca.

Ao escolher definitivamente a faculdade de Letras para continuar os estudos, em 1887, Pirandello se mudou para Roma. Em 1889 publicou seu primeiro livro de poesia: *Mal Giocondo*, com ritmos e metros moldados de acordo com a tradição romântica. Ainda no mesmo ano, se transferiu para universidade de Bonn, na Alemanha e, depois de três semestres, completou seus estudos com uma dissertação sobre a fonética e a morfologia siciliana (*Laute und Lautenwicklung der Mundart von Girgenti*¹⁷)

A partir de 1892, quando retornou a Roma, começou a colaborar com periódicos literários e artísticos, sob a tutela de Ugo Fleres e Luigi Capuana, mentor do naturalismo italiano, o Verismo. Nesse mesmo ano, durante suas férias, escreveu seu romance *Marta Ajala* (publicado em 1908 com o título *L'esclusa*) e o ensaio *Arte e coscienza d'oggi*, publicado em 1893. No ano seguinte, a conselho do pai, se casou com Maria Antonietta Portulano e publicou suas primeiras novelas, reunidas no volume *Amori senza amore*.

No início do século, em 1903, Pirandello passou por uma grave crise financeira e familiar. A mina de enxofre, na qual seu pai investira o dote do casamento, foi atingida por um alagamento, causando a falência dos negócios. Em decorrência disso, sua mulher, Antonietta, sofreu uma paralisia nas pernas que a deixou imóvel durante meses. A catástrofe e a paralisia são fortes fatores que a levaram a desenvolver uma psicose paranoica. Nesse momento trágico de sua vida, Pirandello publicou, em 1904, *Il fu Mattia Pascal*.

Com esse romance Pirandello conheceu o sucesso e, em 1905, além da tradução de *Il fu Mattia Pascal* para o alemão, publicou pela editora Treves uma seleção de novelas intituladas *Erma bifronte*. Três anos depois publicou dois importantes ensaios: *Arte e scienza* e *L'umorismo*. Este último texto, súmula de palestras ministradas na Universidade de Roma, apresenta uma síntese do humorismo na história da literatura mundial e, na segunda parte, a teorização dessa tradição e a definição da própria linha seguida por Pirandello.

Em 1909, publicou a primeira parte do romance *I vecchi e i giovani*. Com esse texto, Pirandello percorreu os acontecimentos históricos dos anos 1893-1894 e, concomitantemente, assumiu um posicionamento político reformista. Nesse romance, transparece o pessimismo do autor e certa desconfiança em

¹⁷ Sons e desenvolvimento da língua falada em Girgenti.

relação ao momento no qual a obra era publicada. Também em 1909 começou a colaborar com o *Corriere della Sera*. A vida economicamente atribulada forçou Pirandello a publicar freneticamente. A maciça publicação de novelas ampliará ainda mais sua popularidade e aceitação frente ao universo literário. Nessa época, Pirandello já lecionava.

No ano de 1911, além das novelas, o autor publicou seu quarto romance, *Suo marito*. Em 1915 mais duas antologias de novelas foram publicadas: *La trappola* e *Erba del nostro orto*. No mesmo ano também foi publicado seu romance *Si gira...*, depois republicado, em 1925, com o título *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

A entrada da Itália na Primeira Guerra Mundial exerceu influência direta na vida do escritor: seu filho, Stefano, partiu como voluntário e se tornou prisioneiro dos austríacos. No campo profissional, em 1916, o ator Angelo Musco interpretou dois textos teatrais recebidos com sucesso pelo público: *Pensaci, Giacomino!* e a comédia *Liola*. No ano seguinte publicou o volume de novelas *E domani lunedì* e estreou as peças *Così è (se vi pare)*, *“A birrita cu” i ciancianeddi* e *Il piacere dell'onestà*.

Com o fim da Guerra, seu filho retornou a casa e, em 1918, Pirandello aprofundou ainda mais sua relação com o teatro. As peças *Ma non è una cosa seria* e *Il gioco delle parti* foram encenadas nesse ano. Em 1920, mais peças: *Tutto per bene*, *Come prima meglio di prima*, *La signora Morli*, *una e due*. No que diz respeito às publicações, rompeu com Treves e passou a lançar seus textos pela editora Bemporad.

Em 1921 a Compagnia di Dario Niccodemi encenou, em Roma, *Sei personaggi in cerca d'autore*. A peça não foi bem recebida pelo público romano a ponto de Pirandello escapular pela saída lateral do teatro para não enfrentar a fúria do público exaltado. No entanto, em Milão, a peça alcançou grande sucesso e, futuramente, abriria caminho para representações em diversos países.

Com esse texto, Pirandello coloca em cena seis personagens em busca de um diretor que possa fazê-las personagens novamente, já que o autor que as criou abandonou a peça na qual eram interpretados. A partir desse ensejo, Pirandello trava uma discussão filosófica a respeito do teatro: de um lado, as personagens procuram convencer o diretor que suas vidas são reais no palco;

de outro, o diretor tem como parâmetro de realidade a própria “vida real”. Dessa forma, a peça pirandelliana procura discutir, por meio da metalinguagem, o papel do teatro e, sobretudo, a relatividade do que é tido como real.

No ano de 1923, Pirandello encerrou suas atividades acadêmicas e se dedicou inteiramente à produção literária e teatral. Em Milão, um grande sucesso foi representado por Ruggero Ruggeri: *Enrico IV. Sei personaggi in cerca d'autore* foi representada em inglês nos teatros de Londres e Nova York. Em Roma entrou em cena a peça *Vestire gli ignudi*. No ano seguinte continuou a divulgar *Sei personaggi* fora do território italiano – a peça foi encenada, sob direção de G. Pitoëff, em Paris e ganhou notoriedade, sendo representada nas maiores cidades européias e no continente americano.

Pirandello colheu o fruto de seu sucesso e, em 1925, assumiu a direção artística do Teatro d'Arte di Roma, fundado pelo Gruppo degli Undici. A jovem Marta Abba, principal atriz da companhia, foi inspiração para o autor em importantes peças: *Diana e la Tuda* (1926), *L'amica delle mogli* (1927), *Come tu mi vuoi* (1929) e *Trovarsi* (1932). Depois de uma bem sucedida turnê européia, o grupo também apresentou suas peças na América Latina, em 1927: palcos da Argentina e do Brasil receberam o texto do autor siciliano.

Entre 1925 e 1926, na Fiera letteraria, saiu seu último romance: *Uno, nessuno e centomila*, publicado, em 26, pela Bemporad. Em 1929 foi nominado Accademico d'Italia, apresentou sua peça *Lazzaro* e publicou o ato único *Sogno (ma forse no)*. Nesse mesmo ano deixou a Bemporad e passou a publicar pela Mondadori, sua editora definitiva.

No ano de 1934 recebeu o maior reconhecimento mundial no que diz respeito à produção literária: o Prêmio Nobel de Literatura. Após o prêmio, nos últimos anos de sua vida, escreveu novelas mais sugestivas e de cunho surrealista: *Di sera un geraio* (1934), *Il chiodo*, *Una giornata* (1936) e o texto incompleto *I giganti della montagna* (1936). Outro projeto incompleto foi a organização das novelas em volumes, de tal forma que o leitor pudesse ler uma novela por dia: *Novelle per un anno*. Pirandello morre, em Roma, no dia 10 de dezembro de 1936, deixando como legado seus ensaios, poemas, escritos vários, suas peças reunidas nos volumes *Maschere Nude*, mais de 300 novelas e 7 romances.

2.2. Os romances de Pirandello

Apesar de se aventurar em diversas possibilidades de gênero literário, a obra de Pirandello apresenta pontos intercambiáveis, sobretudo no que se refere à construção dos temas: os ensaios procuram apresentar teorias que ora sustentam suas narrativas, ora as justificam; as *novelle* retratam histórias e personagens que podem ser desenvolvidas em romances e peças teatrais; seu teatro pode dialogar com os romances e assim por diante. A obra como um todo apresenta o movimento no qual a intersecção de ideias, planos e gêneros é figura central. Por exemplo, em *Il fu Mattia Pascal* o autor apresenta pontos de inovações que seriam elucidados no ensaio *L'umorismo*. De fato, este ensaio é dedicado a Mattia Pascal. Por outro lado, oito anos depois publica um romance, *I vecchi e i giovani*, com características mais próximas ao Decadentismo tradicional italiano e ao gênero romance histórico. No entanto, nesse romance aparece seu caráter inovador ao romper com a tradição histórica na concepção de uma obra pertencente a essa categoria. Durante esses anos, suas novelas também apresentam narrativas próximas à concepção do humorismo e às inovações pirandellianas. Elucidar os romances escritos por Pirandello permite observar como é construída sua obra em geral.

Seu primeiro romance, *L'esclusa*, publicado pela primeira vez em 1901, tem como protagonista Marta Ajala, personagem abandonada pelo marido após uma suspeita de traição. A trama central gira em torno justamente dessa desconfiança e suas consequências: o marido de Marta deseja o divórcio após descobrir uma carta, direcionada a ela, escrita por outro homem. O pai de Marta, Francesco Ajala, sabendo do ocorrido, se sente humilhado ao ponto de abandonar seus deveres e buscar um isolamento que acaba o levando à morte. Em poucas semanas, Marta, juntamente com a mãe e a irmã, se encontra divorciada e sem o apoio do pai. A situação piora ainda mais com a falência dos negócios e a perda da casa na qual morava.

O estado de marginalização da protagonista também é ampliado: aprovada em um concurso para o cargo de professora, Marta não pode

assumir o cargo, sob a alegação de que nenhum pai gostaria que o filho tivesse como mentora uma mulher acusada de adultério. No entanto, o homem que lhe escrevera a carta, Gregorio Alvignani, de deputado passou a senador e, com isso, intervém e lhe oferece o cargo de professora em outra região. Marta se transfere para Palermo procurando se livrar do estigma que lhe fora atribuído.

A mudança de localidade traz consigo uma nova possibilidade de vida. Em Palermo, Marta se encontra novamente com Alvignani e, acreditando na paixão, se entrega a ele e engravida. De frente a tal situação de paternidade, o senador se sente despreparado e teme perder não somente sua reputação, mas, também, as condições sociais e políticas que havia construído. Certa noite, Marta é surpreendida pelo chamado de uma senhora que estava à beira da morte: a mãe de Rocco, seu marido, que vivia sozinha em Palermo, também abandonada pelo marido sob alegação de traição. Marta chama o marido, que ouve da própria mãe, antes de morrer, que ele se casara com uma mulher honesta e fiel. Ouvindo isso e ainda amando a esposa, Rocco pede a Marta que volte a viver com ele. O romance termina com os dois juntos, mesmo o marido sabendo que esposa estava grávida de outro.

Em *L'esclusa*, Pirandello coloca em contraste aquilo que é com aquilo que *parece ser* por meio da opressão proveniente de rumores e, sobretudo, da incapacidade de comunicação entre as personagens. A narrativa representa essa incapacidade por meio da descrição detalhada do espaço, das pessoas e da mentalidade presentes naquele contexto específico: a influência da cultura paternal, as aparências tomadas por verdade absoluta e a marginalização como única saída para aquilo que não se encaixa nos padrões.

A situação na narrativa expõe a tensão dos contrários e seu efeito humorístico: Marta é condenada pelo marido, pelo pai e pela opinião pública quando é inocente; por outro lado, quando efetivamente fica com outro homem e engravida, é aceita de volta pelo marido e, provavelmente, será aceita pela sociedade. Com isso, Pirandello retrata a relatividade daquilo que é considerado como ideal, tendo por parâmetro os valores da sociedade em relação à família.

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 passioni e di interessi frequentemente sordidi, di consuetudini, di egoismi, nel quale si dibattono i personaggi*¹⁸. (VIRDIA, 1975: 93)

Assim como *L'esclusa*, *Il turno*, escrito em 1895 e publicado em 1902, tem como temas o matrimônio, as intrigas amorosas e o universo da família como representação social. O título do romance já simboliza a situação humorística central da narrativa ao fazer alusão às condições que o protagonista deveria aceitar para que pudesse, um dia, casar-se com sua amada.

Ligado ao mundo siciliano, o romance gira em torno do personagem Pepè Allitto. Nobre, mas, pobre, o jovem poderá concretizar o matrimônio com a mulher amada somente após a morte de seu primeiro marido. Marcantonio Raví, pai da jovem Stellina, promete a um velho rico e veterano de quatro casamentos, Diego Alcozér, a mão de sua filha em casamento. Dessa forma, o casamento entre Pepè e Stellina só poderá ser concretizado quando o velho morrer e deixar sua fortuna para a então esposa. Os acontecimentos, no entanto, não seguem os planos estabelecidos: Alcozér apresenta boas condições de saúde e a única saída que Stellina encontra é a anulação do casamento. Nessa altura aparece a figura de Ciro Coppa, marido da irmã de Pepè, advogado, que intervém e ganha o processo de anulação do casamento. Sendo já viúvo, Coppa convence Stellina a casar-se com ele, adiando, mais uma vez, os planos de Pepè. Todavia, durante a discussão de um processo no tribunal, Coppa tem um ataque e morre. Finalmente chega a vez (o “turno”) de Pepè, que se casa com Stellina, sua amada e a narrativa termina mostrando-o como padasto dos próprios sobrinhos, filhos de sua irmã com Coppa.

Il turno é um romance breve e se assemelha muito às produções novelísticas de Pirandello, sobretudo àquelas inspiradas no ambiente siciliano: há um universo bem delimitado e a concentração em torno de um tema, no

¹⁸ 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.

caso, a relação conjugal como representação de estabilidade perante a sociedade. Por conseguinte, o indivíduo é retratado como parte de um conjunto dentro de uma determinada situação. Ou seja, as personagens retratam pessoas presas a uma circunstância pré-estabelecida e lutam pela própria libertação. Nesse caso, é retratado o sujeito e suas convenções em meio à sociedade siciliana da época. Esse mundo da pequena burguesia e o humorismo na narrativa serão ampliados na próxima narrativa publicada por Pirandello.

O romance retrata a história de um homem que decide se “apropriar” da morte de outro para resgatar a própria vida: *Il fu Mattia Pascal*. Esse romance está intrinsecamente ligado ao humorismo pirandelliano: o contraste entre o que *parece ser* e o que *deve ser*, o riso que leva à reflexão. A casualidade e o rumo escolhido pelo personagem levam ao riso constrangedor – com isso, é possível visualizar sua “sombra”, aquilo que até então estava escondido sob as vestes das convenções sociais. Algo que até então era desconhecido ou sufocado vem à tona, fator que muda os rumos seguidos pelo personagem até aquele momento.

Publicado em 1904, o enredo de *Il fu Mattia Pascal* gira em torno de uma crise de identidade desencadeada no protagonista, Mattia Pascal, bibliotecário, casado, sem filhos, imerso no convívio social, “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 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, já que não pode vivê-la. Já é perceptível nessa personagem o surgir de uma espécie de desacordo entre a vida real e seus ideais, sobrevivendo 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”¹⁹ (PIRANDELLO, 1993: 132). Sendo assim, a morte aparece como possibilidade de afastamento de tais convenções. No entanto, mesmo “morto”, o narrador-personagem ainda não é capaz de resistir aos pensamentos e às reflexões.

Em *Il fu Mattia Pascal*, Pirandello narra as peripécias de um personagem que falseia sua própria morte e “cria” uma nova identidade. Mattia é o homem inserido nas instituições, suas inclinações em relação aos acontecimentos, aquilo que se esperava dele no convívio social, são interrompidas. Mattia, consciente de que não se sente 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 falsa 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 imaginar uma existência totalmente franqueada das convenções sociais, por isso, 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. 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. Assim, Pirandello constitui um movimento elíptico, que decorre da tentativa de por fim a uma contradição insolúvel na

¹⁹ “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).

realidade e que, concomitantemente, oscila entre o mesmo e o outro, realizada em um movimento contínuo.

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.²⁰ (LUPERINI, 2005: 78)

Suo marito é publicado após *Il fu Mattia Pascal*, em 1911. Nesse romance, *Suo Marito*, são dois personagens principais que compõem o romance: Giustino, homem sem dimensão profunda, que vive à sombra da mulher, Silvia, jovem dotada de talento para a literatura, que se deixa levar pelos sentimentos e pelo deslumbre do universo literário.

A história narra a ascensão da escritora Silvia Roncella, cujos livros passam a ter sucesso, mas ela não tem preparo para lidar com os diversos aspectos do mundo literário. Assim, seu marido, Giustino Boggìolo, modesto funcionário dos arquivos do Estado, torna-se o responsável pela administração da carreira da mulher. É ele quem cuida das relações com as editoras e com as companhias que colocam em cena as peças escritas por Silvia. Giustino, no entanto, é homem de cultura mediana, não compreende as relações e os trâmites que envolvem o mundo literário, e isso o torna cada vez mais ridículo aos olhos dos outros. A própria esposa começa a enxergar o marido de forma patética, o que culmina no abandono e na traição com Mauricio Gueli, um escritor maduro.

Em *Suo marito*, Pirandello retrata com ironia uma Roma representada pelo universo do mercado da literatura. Nesse contexto, se mostram indivíduos

²⁰ *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.*

mesquinhos, preocupados com seus status e com as aparências, em uma realidade pequeno-burguesa e literária. Os próprios protagonistas são separados pela incomunicabilidade decorrente da alienação de Giustino e do deslumbramento de Silvia. O efeito humorístico da narrativa advém justamente dessa situação: o marido acredita em sua capacidade de lidar com o negócio do mundo literário, sendo que para os outros estava claro o seu fracasso.

Já em *I vecchi e i giovani*, publicado em 1911 (a primeira parte foi publicada em 1909), Pirandello volta novamente à Sicília e narra a história de três velhos irmãos: o príncipe Ippolito Laurentano, tão leal ao passado Bourbon que ainda mantém em seu armário uma farda; Dom Cosmo Laurentano, fiel à figura de Gerlando, representante do Risorgimento Italiano e, por último, Caterina Laurentano repudiada pelo irmão príncipe por ter se casado com um combatente da Unificação. Entre os jovens, ganham destaque Lando Laurentano, filho de Ippolito, um jovem aristocrático e intelectual de esquerda; Aurelio Costa, engenheiro de origem proletária por quem outra personagem, 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 all'Italia ufficiale, creano in questo romanzo un sistema di forze che si elidono a vicenda e dunque sostanzialmente immobile.*²¹ (LUPERINI, 2005: 42)

I vecchi e i giovani é um romance histórico no qual Pirandello procura retratar o embate entre a geração sobrevivente do Risorgimento e a geração seguinte, revoltada com as manobras, os escândalos e a administração na qual se sustentava a primeira. Trata-se da tentativa de contar uma história a partir

²¹ *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 conseguintes diferentes resultados da incerteza existencial ou do oportunismo cinico 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.*

de uma região e famílias imersas em uma circunstância, utilizando memórias e documentos relativos ao período em questão (setembro de 1892 a janeiro de 1894), no qual a Itália ainda assimilava os efeitos do processo de unificação. Por outro lado, em meio a fatores históricos reais mesclam-se elementos ficcionais. No âmbito da fantasia está, por exemplo, a saga da família Laurentano.

Salinari (1993) analisa essa obra tendo como parâmetro tanto o contexto retratado pela narrativa quanto aquele no qual é publicada – eis o ponto de inovação e o caráter anti-histórico do texto. Sabe-se que em *I vecchi e i giovani* os velhos representam os pensamentos do passado, enquanto os jovens são os novos ideais, o otimismo e a esperança. Mas, a partir do momento que o texto coloca esses dois elementos em um mesmo plano, a obra não comporta tais ideais, gerando, assim, uma conseqüente angústia – é o contraste entre o relativismo de ideal e o real. A conclusão que leva é que o embate entre ilusão e realidade desemboca em uma experiência coletiva e histórica, na qual a ilusão, intrínseca aos ideais de liberdade e justiça latentes nos jovens, trava uma batalha com as leis, os costumes e as formas de organização já cristalizadas pelo e no sistema.

Deixando o âmbito histórico e regional, Pirandello publica os *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, em 1915, na “Nuova Antologia” e, no ano seguinte, em volume, com o título *Si gira....* A edição definitiva, com o título *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, é publicada em 1925.

Serafino Gubbio, personagem principal que intitula o romance, pretende analisar as pessoas em suas ocupações mais ordinárias para, assim, descobrir nos outros aquilo que falta a ele mesmo: a certeza de que entendem o que estão fazendo. Nesse processo, o protagonista observa como as mulheres se vestem e caminham; escuta conversas entre os homens; pergunta-se qual seria o mecanismo responsável pela vida e como interfere na realidade.

Para Leone de Castris (1989), Serafino Gubbio simboliza a análise da decomposição científica das formas que tendem a fixar os sujeitos nos aspectos sociais. Esse processo de analisar é intrínseco à máquina que o protagonista utiliza em seu trabalho como operador de cinema e ao próprio papel que desempenha nessa função.

*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.*²² (DE CASTRIS, 1989: 167)

Serafino, como dissemos, trabalha como operador em um cinema. Sua função é girar a manivela que movimenta o rolo para que o filme seja projetado. Ou seja, a própria profissão do personagem revela certa impassibilidade defronte uma ação. Assim como na manivela, utiliza sua mão para escrever anotações em um caderno.

*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 culturale, dalla nuova civiltà tecnica che si esprime nell’industria cinematografica.*²³ (PISCHEDDA, 1997: 146)

Na verdade, Benjamin observa que não importa se Pirandello tenha representado esses aspectos de maneira involuntária, ou ainda, que tenha se limitado a simbolizar a morte da arte. A importância reside no fato de ter noção

²² *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.*

²³ *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 filmicos depois remontadas em continuidade; 3 – o culto estelar do ator, promovido fora dos estúdios, no mercado cultural da nova civilização técnica que se expressa na indústria cinematográfica.*

do problema da reprodução técnica da arte na época. É a partir desse ponto de vista que a narrativa de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* aparece como testemunha ocular da vida que circunda o personagem. Logo na primeira linha uma frase estabelece esse olhar: “studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni”²⁴.

No entanto, essa passividade equilibrada de Serafino, no decorrer do romance, cede espaço a um estado atormentado da participação sentimental. Nos sete cadernos escritos por Serafino constata-se a alternância entre o tempo da escritura e o tempo da narrativa, entre o psicologismo e a dramatização da memória. Assim, aparece um universo fragmentado no qual os sujeitos tampouco são dotados de unidade.

Essa sensação de “fragmentação” atinge o ponto máximo na obra pirandelliana com o romance *Uno, nessuno e centomila*, objeto de estudo desse trabalho. Publicado em 1926, com o subtítulo *Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria in otto libri*. Pirandello elaborou este romance por mais de quinze anos (provavelmente o trabalho se iniciara em 1910). Isso significa que a concepção dessa obra, de certa forma, atravessa um período no qual Pirandello produziu 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 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.*²⁵ (MAZZACURATI, 1998: 90)

²⁴ “eu estudo as pessoas em suas ocupações mais ordinárias”.

²⁵ 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 aliens 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.

Neste último romance de Pirandello, o ponto de vista é o do protagonista que procura sustentar a teoria de que toda pessoa é desprovida daquela unidade que imagina possuir em relação à sua imagem. O romance narra a história de um homem em plena crise de identidade, desencadeada por uma observação de sua mulher sobre sua aparência. Aquela nota sobre seu nariz gerará uma série de reflexões sobre o embate entre o *ser* e *parecer*, entre aquilo que pensamos e/ou somos para nós mesmos e aquilo que somos e/ou pensamos ser para os outros.

Quando intitula seu romance *Uno, nessuno e centomila*, Pirandello parece priorizar a prismaticidade da identidade humana, sua fragmentação, a ideia das diversas *personas* que somos ou que parecemos ser para os outros. No entanto, no meio dessa transformação surge um personagem que busca reivindicar a unidade. Sendo assim, em Moscarda, a personalidade e a consciência emergem diante do pano de fundo de uma luta contra as possíveis imagens suas estabelecidas pelo Outro. Essas imagens se formam no meio de forças sociais, institucionais e históricas nas quais o sujeito não exerce nenhuma influência.

Podemos dizer, portanto, que em *Uno, nessuno e centomila* o autor teoriza, mediante a personagem Vitangelo Moscarda, a relatividade das relações sociais – o sujeito não é necessariamente aquilo que acredita ser. Trata-se da tentativa de a personagem atingir uma unificação que, na pluralidade e simultaneidade de imagens estabelecidas a seu respeito pelos outros, revela sua total ineficácia. A partir dessas premissas aprofundaremos a leitura do romance *Uno, nessuno e centomila*; adotando o parâmetro da constatação da condição do indivíduo mergulhado na relatividade do que é tido como real e na incomunicabilidade de um universo que já não comporta o sentido de unidade.

2.3. A escrita do caos

O início do século XX italiano é marcado por textos literários arquitetados a partir de um ponto de vista “objetivo”, “concreto” e “impessoal” –

o conhecido *Verismo*. As personagens são construídas e mergulhadas no sentido de coletividade. A realidade é, na verdade, uma luta pela vida, fincada na estrutura social hierarquizada e imóvel. Embora tenha partido desse universo, Pirandello acaba inovando e construindo outra “luta”: a do sujeito contra todas as formas cristalizadas e as máscaras que foram sendo depositadas em torno de sua figura. As histórias pirandellianas começam justamente do ponto em que as personagens procuram quebrar a tendência à inserção nas normas. Assim, surge a história de um homem que decide se “apropriar” da morte de outro para resgatar a sua própria vida: Mattia Pascal. Ou ainda, Vitangelo Moscarda, sujeito que decide comprovar como as imagens estabelecidas pelas visões dos outros não são capazes de representá-lo e, com isso, decide romper com as expectativas a respeito de seu comportamento.

Segundo Gramsci, a importância dos textos de Pirandello reside justamente nos âmbitos intelectual e moral, já que introduz na chamada cultura popular elementos das questões modernas. Isso foi possível mediante a construção de “caracteres excepcionais, sob veste romântica, portanto, isto é, de luta paradoxal contra o senso-comum e o bom senso” (1968: 52). Gramsci afirma ainda que em Pirandello surge a consciência crítica de ser, ao mesmo tempo, ‘siciliano’, ‘italiano’ e ‘europeu’, e nisso reside a debilidade artística, paradoxalmente, ao lado de seu significado cultural.

Diante de tais pressupostos, a operação de Gramsci é a de procurar garantir a posição de Pirandello no cânone literário italiano, tendo em vista o momento de transição que fundou. Justamente pelas características inovadoras, as primeiras décadas do século XX apresentaram certa disparidade em relação à apreciação crítica da obra de Pirandello. Croce, por exemplo, entrou em choque com a teorização pirandelliana sobre o humorismo. Em suma, a autonomia e a heteronímia da arte apareciam como ponto de divergência entre os dois autores. Essa crítica crociana e os estudos de Adriano Tilgher sobre a essência do teatro de Pirandello emolduraram (e tendem a emoldurar, ainda hoje) as análises da obra do autor siciliano. O único ponto comum entre os dois estudiosos é a contemporaneidade com Pirandello. Mas, no âmbito crítico, enquanto Croce travava uma batalha no campo conceitual sobre as relações estabelecidas e, principalmente, permitidas entre

arte e outras ciências, Tilgher procurava elucidar a obra de Pirandello pelo viés de dois conceitos primordiais: *Vita e Forma*.

Adriano Tilgher (1928) afirma que na obra do autor siciliano o homem se distingue na natureza porque é capaz de *viver* e *se sentir vivendo*, enquanto outros elementos da natureza vivem pura e simplesmente, sem qualquer espécie de consciência. De fato, essa é uma afirmação do próprio Pirandello, exposta em seu ensaio sobre o humorismo. No homem a vida tem duas vias: de *ser* e *saber que é*, de *viver* e *saber que está vivendo*. Em Pirandello, esse sentimento de vida é pautado por fatores 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 rimugghia il fiotto della vita com'è in sé, fuori di ogni umana illusione e costruzione.*²⁶ (TILGHER, 1928: 17)

A consciência, a reflexão e o pensamento somados ao sentimento da vida mutável e variada, esbarram na ilusão de assumir como realidade permanente aquilo que existe objetivamente e exteriormente ao homem. A partir do momento em que o homem se depara com a relatividade da realidade, surge a primeira causa da infelicidade humana. Essa apreensão da relatividade comporta a mutabilidade e o efêmero das coisas. Automaticamente o homem se defende, tendendo a fechar a vida em limites fixos e precisos. Com isso, se determina um dualismo fundamental no qual de um lado o fluxo da vida, instável e irrequieto, renova-se a cada momento; de outro, o parâmetro de

²⁶ 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.

formas já condensadas são compostas em um sistema que tenta comprimir o fluxo de seu caminho.

O dualismo entre o *que é* com aquilo com o que *parece ser* revela 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”²⁷ (TILGHER, 1928: 20). Tilgher dá os nomes de *Vita* e *Forma* para cada um dos elementos desse dualismo – *Vita* é o fluxo contínuo (que também pode definir-se como o *ser* propriamente dito) e *Forma* (a aparência ou, em outras palavras, a ilusão, o *parecer ser*) a tendência de fechar um modelo dentro dessa tendência de continuidade.

A consciência e a personalidade são resultados de um processo que busca a composição de uma construção e, concomitantemente, são dois pilares constitucionais que têm a função de estabelecer limites. Enfim, são espécies de contornos de censura aplicadas dentro da sociabilidade humana. Nesse dualismo, quando a *Forma* procura se libertar da *Vita*, é produzido um sentimento de contraste, aquele mesmo que Pirandello chama de humorismo, o *sentimento do contrário*, com sua combinação de riso e choro. Tilgher afirma que o humorismo é um estado de espírito essencialmente cerebral, sabendo que o humorismo é definido como um estado no qual o pensamento junto da consciência revelam o fluxo incoerente e contraditório – esta é a lei fundamental da arte pirandelliana.

L’umorismo, sistematização da poética pessoal de Pirandello, publicado em 1908, teve outra versão, de 1920, após a polêmica com Croce, com capítulos adicionais, sem mudanças essenciais em sua tese. Para Croce, importante filósofo italiano do início do século, a arte deve ser compreendida como algo autônomo, que atravessa um processo contínuo, não sendo passível de repetição 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

²⁷ “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”

permitia secionamentos 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 provinha de uma corrente fundada na construção do Estado oligárquico moderado, fruto da conclusão do Risorgimento. Seus textos, publicados pela revista *La Critica* e pela editora Laterza, abrigavam ideais que iam contra os modelos positivistas na percepção da História e os métodos convencionais empregados nas classificações estéticas. A análise de Croce pretende se desprender da categorização convencional, que reduz e generaliza de forma geral as tendências estéticas. No plano artístico, sua visão procura abranger os sentidos da poesia e da arte pelo reconhecimento de um caráter original, dotado de autonomia dos modelos e conjuntos. O ponto de partida para o estabelecimento dessas categorias se caracterizava por dois motes distintos: o conhecimento intuitivo (conhecimento dos planos da fantasia e do individual) e o conhecimento lógico (advindo do intelecto, de caráter universal). Mesmo fazendo a distinção entre intuição e percepção do real, tais pontos não podem ser totalmente separados, já que a forma teórica, ligada à lógica, é dependente do intelecto e da estética para se apropriar da compreensão e transformá-la em criação.

Bosi (2003) ressalta a recusa de Croce em conceber atos expressivos individuais de acordo com esquemas sociológicos ou, de algum outro modo, contextuais. Ainda nessa ordem de negações, Bosi destaca a tendência de indeferir as produções individuais pautadas por pontos de vista formais (caso dos gêneros) ou de cunho histórico-cultural (classificações como poemas renascentistas, poemas barrocos, poemas românticos etc.), subentendo-se que a subordinação estética do individual ao genérico converge na violação da singularidade do ato intuitivo. O resultado é a redução do poema em um rótulo pregado por uma fórmula pré-estabelecida. Por isso, Croce não é capaz de apreciar, em sua concepção, a construção poética de um Eu que “reflete e sofre, discute e grita. *Logos* e *pathos* são seus extremos” (2003:304). A personagem pirandelliana vive exatamente nesses extremos.

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: 304)

Ao avaliar o texto de Pirandello, Croce contesta a leitura permeada por objetos que se encontram fora da constituição da própria poesia²⁸. Assim, são alheias à construção da escrita percepções produzidas por historicismo, culturalismo ou psicologismo e por classes que separam e ordenam de acordo com um critério preconizado. No nível teórico, Croce demonstra certa impossibilidade de aceitar parâmetros que abrangem concessões ideológicas e históricas diversas daquelas que compõem suas categorias de Estética e Lógica. Para o filósofo italiano, a consciência se distingue da prática de tal forma que seja pura contemplação (arte) ou pura reflexão (lógica). Portanto, o pensamento de Croce rejeitava a qualidade lírica da concepção pirandelliana, que presumia um posicionamento crítico-reflexivo da arte.

Simultaneamente, o filósofo italiano procurava mostrar que essa teoria não tinha sustentabilidade teórica e se baseava na meditação ilegítima de uma conjectura que era, implicitamente, anti-filosófica e anti-idealística. De acordo com seu pensamento, a poesia surge de uma zona categorial diversa daquela que produz o pensamento voltado a possibilidades de programas e categorizações que violassem o sistema de competências distintas. Consequentemente, a defesa ética e cultural pregada por Croce ia contra a experiência artística organicamente fundada na visão trágica do mundo e da civilização, instância crítico-objetiva do pensamento pirandelliano.

Em seu ensaio *Arte e scienza*, Pirandello rebate o posicionamento crociano, exposto na *Estetica*. O autor ressalta que o ponto de vista de Croce separa arte de ciência, mas, não faz o mesmo na relação ciência-arte, visto que a primeira implica a segunda (fator constatado ao categorizar duas formas da atividade do Espírito: uma teórica, intuitiva ou intelectual, e outra prática). Com a forma teórica o homem compreende as coisas e se apropria do universo; com a prática é capaz de criar e modificar. O ponto que Pirandello

²⁸ A utilização da palavra “poesia” faz referência a todas as formas de criação literária, seja em verso ou prosa.

refuta é justamente o fato de Croce fazer essa separação e inserir a arte no campo da prática. Com essa distinção, a arte não é englobada pela categoria destinada à compreensão e apropriação do mundo. O autor siciliano vai além, afirmando que Croce considera a arte como atividade teórica (procedimento lógico) e como integrante do primeiro momento da intuição. “L’arte, egli dice [Croce] esplicitamente, è conoscenza, è forma: non appartiene al sentimento o alla materia psichica”²⁹ (PIRANDELLO, 1960: 167).

Para Pirandello, na visão crociana, a arte é formada apenas como consciência intuitiva, em um maquinismo rígido e fixo. A partir dessa constatação, Pirandello procura demonstrar que o fato estético não pode consistir no mecanismo de equações tal como *intuição=expressão* para fundamentar a Estética. O autor justifica:

*Perché il fatto estetico avvenga, bisogna che si abbia no 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.*³⁰ (PIRANDELLO, 1960: 175)

Para Pirandello, a relação proposta por Croce entre arte e ciência não existe porque a arte não é só uma atividade do Espírito, mas, “tutto lo spirito”³¹. Essa amplitude, assim como ocorre com a ciência, não se esclarece em dois modos distintamente separados. É justamente nesse ponto que prevalece o embate exposto também, posteriormente, no ensaio pirandelliano sobre o humorismo. A idéia central contida em *L’Umorismo* é discutir a identidade do humorismo na literatura mundial e apontar as características peculiares na concepção de tal vertente.

²⁹ A arte, ele [Croce] diz, explicitamente, é conhecimento, é forma: não pertence ao sentimento ou à matéria psíquica.

³⁰ *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.*

³¹ Todo o espírito

*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.*³² (DE CASTRIS, 1975: 19)

Para sustentar sua ideia de *sentimento do contrário*, Pirandello constrói um texto cuja primeira parte discorre sobre o termo, as questões, as distinções e a presença do humorismo na literatura mundial e italiana. Na segunda parte, o autor se volta à essência, às características e à matéria que constituem 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 sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo il sentimento del contrario.*³³ (PIRANDELLO, 1992: 126)

A linha humorística definida por Pirandello, a partir da conceituação desse aspecto, revela uma arte (literária e cênica) na qual a reflexão tende a revelar um estado de ânimo. Pode-se perceber nas personagens de Pirandello o aparecimento de uma espécie de desacordo entre os elementos da realidade e aquilo que é tido como ideal, advindo de sentimentos e meditações diante da própria história. De Castris (1975) estabelece a delicada relação entre História e poesia ao analisar as acepções que Pirandello expõe em seu ensaio *L'Umorismo* a partir de uma correlação entre a gênese de seu tempo e o nascimento de um sentimento de decomposição da realidade aparente.

³² *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.*

³³ *(...) 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 desapassionadamente 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)

A arte pirandelliana revela essa situação por meio da deformação parodística e pela desmistificação das formas e de suas estruturas lógicas, morais e sociais. Em suma, o humorista procura direcionar o seu olhar para a condição trágica do homem, que observa e se aterroriza com a incomunicabilidade e incapacidade de se integrar no esquema de tais modelos. Para De Castris, o significado autêntico da fórmula pirandelliana provem da oposição entre “arte-specchio-per-la vita”³⁴ e “arte-specchio-della vita”³⁵, configurando, deste modo, dois paradigmas, a partir das preposições (e ideias) *para* e *de*: enquanto o primeiro pressupõe a necessidade de Outro, o segundo é reflexo das relações com esse Outro.

Essa fórmula pirandelliana demonstra a superação da poética fundamentada no realismo objetivo e seu posicionamento implícito de não atingir criticamente a realidade pela subjetividade. Em virtude dessa necessidade de atuação na realidade complexa e contraditória, a determinação do sujeito estimula a consciência histórica – representada pelo “sentimento do contrário”. Por isso, a composição do Humorismo é a expressão de um sentimento da crise histórica, latente nesse momento, que desemboca no assentamento de uma condição humana. Tal condição é fruto da experiência amarga da vida que já não é capaz de sustentar uma postura e/ou um sentimento ingênuo.

De fato, a fórmula pirandelliana induz a reflexão objetiva direcionada aos contrastes essenciais entre fantasia e fatos, riso e choro, corpo e sombra, realidade e irreabilidade. É justamente esse o ponto que liga a reflexão do humorismo à consciência histórica: não se trata de uma experiência individual, proveniente do sofrimento psicológico e privado a cada um, mas, da portabilidade da constatação da falência dos ideais e a consequente crise da História e da sociedade. A partir do drama da incomunicabilidade e da decomposição da realidade surge essa trágica aquisição da consciência em confronto com a História: “l’umorista diventa, allora, consapevolmente, il lucido e sofferente mediatore di una sofferenza comune, la coscienza, storicamente

³⁴ “arte-espelho-para vida”

³⁵ “arte-espelho-da vida”

condicionada, della irresolubile condizione dell'uomo"³⁶ (DE CASTRIS, 1975:22).

O humorismo de Pirandello é o itinerário intelectual produto dessa reflexão voltada à falência dos ideais e da desilusão histórica. Dessa conclusão surge a análise ideológica do universo trágico pirandelliano, fundada no desprendimento caótico da realidade objetiva, na dissolução do Eu, na condição existencial de um homem já condenado ao eterno fracasso e no inconsistente movimento que busca transcender a Forma imposta.

Segundo essa hipótese de leitura, a concepção humorística não suprime a reflexão, pelo contrário, a expõe:

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 analítico.³⁷ (PIRANDELLO, 1992: 121)

Para exemplificar sua concepção de humorismo, Pirandello o contrapõe ao cômico, utilizando a famosa imagem de uma velha senhora, com os cabelos retintos e untados com óleo, maquiada de maneira excessiva: trata-se da figura de uma mulher madura se apresentando como uma jovem. A visão dessa senhora levaria ao riso justamente por ser o contrário daquilo que deveria ser. 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

³⁶ "O humorista se torna, então, conscientemente, o lúcido e sofrido mediador de um sofrimento comum, a consciência, historicamente condicionada, da irresolúvel condição do homem."

³⁷ *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)

*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 differenza tra il comico e l'umoristico.*³⁸ (PIRANDELLO, 1992: 132)

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. Esse humorista tira a máscara da hipocrisia e das convenções sociais e revela o processo de ilusão no qual o sujeito vê aquilo que queria ser, e não quem é de fato.

A reflexão demonstra uma autoanálise que reconhece o peso e a determinação do social, do Outro e dos outros. A intersubjetividade se funda na visão, na qual ser visto pelos outros não equivale a ser distinguido em sua própria subjetividade. A crença de ser alguém, ser um indivíduo único, é contraposta àquilo que vêem em mim ou aquilo que me representa. Assim, viver significa não poder ver a própria vida de acordo com parâmetros atribuídos e, por conseguinte, somente o Outro tem esse privilégio.

A busca pirandelliana se rege na circularidade dialógica de um jogo de oposições que problematiza a relação entre o Eu e o Outro. Em certo sentido, trava-se um jogo de espelhos que pode ser definido como um caleidoscópio narrativo de reflexos de pontos de vista e das visões em posições conflituosas. Nesse jogo de espelhos pirandellianos é construída e desconstruída a cena existencial na qual a desmistificação da psique humana se embate paradoxalmente na nostalgia do estar junto em um espaço cristalino e sem obstáculos.

(...) 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

³⁸ (...) 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 cãs, consegue reter o amor do marido, muito mais moço do que ela, eis que já não posso mais rir disso como antes, porque precisamente a reflexão, trabalhando dentro de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira advertência, ou antes, a entrar mais em seu interior: daquele primeiro advertimento do contrário ela me fez passar a esse sentimento do contrário. (1999: 147)

*specchio l'immagine che noi rappresentiamo per gli altri che spezza l'incontro e vanifica la prima funzione dello specchio, rendendola anzi drammatica.*³⁹ (DONATI; 1980, 60)

O mundo pode ser conhecido, mas, é interpretado de maneiras diferentes, tendo em vista que não há algum sentido único e estabelecido. Pelo contrário, o mundo é fundamentado em inúmeros significados. Nessa situação, o sujeito não se destaca como pensamento independente e autônomo. O Eu não se comunica com o real e, de modo quase delirante e obsessivo, se transforma em observador e comentarista do mundo e do social. De tal modo, entre o sujeito e o Outro predomina a incomunicabilidade. Isso porque existem máscaras inseridas em um jogo que rege a dialética de uma pseudo-troca.

O humorista entra nesse jogo que procura anular a simulação de uma realidade relativa, inspirada nas convenções sociais. Tal ilusão é justificada pelas máscaras que acobertam o mecanismo da essência do indivíduo. Sendo assim, essa individuação não pode ter como parâmetro a figura de um sujeito dotado de unidade e imutabilidade. Sintomas distintos e móveis como paixão, razão, impulso, vontade, sanidade e afins não são passíveis de inserção dentro de uma dinâmica que tem, em sua própria natureza, forças que expõem uma vida sem ordem aparente.

O indivíduo inserido no esquema das convenções se revela consciente da condição imposta pela incomunicabilidade e pelo sentido incoerente da vida. A abstração das palavras, o deslocamento da unidade simbólica da individualidade, a conseqüente multiplicidade e o conflito entre o admissível caráter de modificação da vida e o caráter fixo e imutável das formas são fatores que, somados, condenam o sujeito pirandelliano. A partir dessa direção, o sujeito procura alcançar o mínimo de consistência da própria individualidade para, deste modo, atribuir um valor efetivo ao seu conhecimento de mundo. No entanto, esse valor não é necessariamente alcançado, afinal, os limites pregados à consciência não passam de ilusões criadas por uma

³⁹ (...) *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 para os outros o que quebra o encontro e vanifica a primeira função do espelho, tornando-a, aliás, dramática.*

individualidade. É justamente dessa tentativa de escapar da individualização relativa que provem o riso embutido no “sentimento do contrário”. O predomínio da ilusão faz com que a imagem vista sobre si próprio seja fundamentada pelo *desejo de ser* e não pelo que é de fato.

A poética de Pirandello, comumente, tem como pontos característicos o contraste entre ilusão e realidade, no qual a ilusão aparece como engano do sujeito ou ideal infactível e a realidade como restrita a mesquinha e limitadora da esperança (é justamente esse embate que gera o sentimento de impotência e incomunicabilidade); o humorismo como momento crítico da reflexão; a relatividade da natureza humana; o sentimento da casualidade; sua linha anti-retórica, a procura de uma literatura de coisas, não de palavras.

No entanto, na essência desses pontos, pode-se encontrar elementos que unem a todos: o sentimento da condição anárquica na qual vive o homem moderno; a falta de um parâmetro social orgânico que o sustente e o ligue a outros homens; do domínio do homem sobre coisas que são estranhas à sua vontade; do inevitável desconforto do sujeito que vive em meio à sociedade.

*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 vita*⁴⁰. (SALINARI, 1993: 165)

A personagem pirandelliana, imersa em uma situação cotidiana, é abatida para uma crise a partir de um evento que rompe com o mecanismo convencional que regia sua vida até então. Nessa situação, começa, por meio da reflexão, a compreender sua condição de isolamento perante o mundo que a rodeia. Salinari sustenta que essa “destruição” da personagem não comporta em sua composição gêneros e moldes literários pré-estabelecidos, principalmente, no que diz respeito às formas novela e romance. Logo, a trágica impossibilidade de se encaixar dentro dos modelos das convenções sociais é transportada para o próprio gênero literário. Categorizá-lo em uma

⁴⁰ *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.*

forma fixa reduz a perspectiva de uma realidade que já não se acomoda dentro dos padrões de outrora.

Para sustentar a opinião de não-categorização da obra de Pirandello, Salinari justifica que é inviável encarar as concepções do autor siciliano como temáticas filosóficas, mas, como uma arte construída tendo como alicerce uma atitude estética específica. Trata-se, na verdade, de uma atividade intelectual de decomposição do sentimento proveniente da reflexão e exposto 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 che è fatta per la dimostrazione di una qualunque verità morale.*⁴¹ (PIRANDELLO, 1960: 14-15)

A sistematização do itinerário intelectual exposto em ensaios; a polêmica com Croce sobre o modo de conceber a arte e a própria criação artística; e a sistematização analítica proposta por Tilgher foram fatores que procuraram inserir a obra de Pirandello dentro de um parâmetro particular – a “filosofia” pirandelliana. No entanto, o autor, em diversas oportunidades, além de negar a intenção de criar qualquer concepção filosófica, se opunha a leituras orientadas pela busca de demonstrações categóricas e/ou de uma corrente específica. Para Pirandello, a categorização conduz a uma representação incapaz de se movimentar espontaneamente, tornando-se incabível a discussão de métodos no exame de obras de arte.

A partir dessa “quebra” dos paradigmas estéticos é possível dar início à discussão da obra de Pirandello e à construção do romance moderno como transgressão da forma tradicional. Em seu ensaio *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* (1908) o autor cita o intento de Luigi Capuana: suas novelas deveriam ser unicamente criação de indoles, de personagens que vivem na

⁴¹ (...) 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.

obra de arte como na realidade. Igualmente, a forma deveria ser fundida ao conteúdo (e não distinto deste). Pirandello ressalta que o texto literário deveria seguir essa linha e fugir da tendência de ser apenas 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.*⁴² (PIRANDELLO, 1960: 184)

O autor ainda cita G. Séailles ao alegar que a diferença entre um louco e um gênio consiste no fato de que o primeiro se encontra preso em ideias fixas, sem variedades; já o segundo, o gênio, é dotado de um espírito que produz unidade organizacional dentro de uma diversidade de ideias. O artista procura, então, criar suas próprias leis em uma forma organizativa para criar o efeito de arte. Assim, para Pirandello, ao deixar de lado as discussões de métodos, é possível desenvolver um ponto no qual as escolhas dos diversos objetos e suas elucidações possam, concretamente, colaborar na formação da estética literária. É justamente esse o ensejo que permite pensar sua obra a partir da perspectiva do romance moderno.

⁴² Quem tem o preconceito de uma fórmula, criando um gênero de um único elemento, a 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.

3. *UNO, NESSUNO E CENTOMILA* E A EXPERIÊNCIA COM A MODERNIDADE

3.1. Um nariz caído

Certa manhã, sentindo uma pequena dor na narina, Vitangelo Moscarda se põe diante do espelho para observar e descobrir o ponto exato que estava atormentando seu nariz. Nesse momento, é flagrado pela esposa, Dida, que indaga se, por acaso, o marido estava observando para qual lado seu nariz “cai”. Surpreso com a revelação, Moscarda descobre, por meio de sua mulher, que seu nariz “caía”, especificamente, para o lado direito.

Vitangelo Moscarda tem vinte e oito anos e, antes desse dia, sempre considerou seu nariz, se não propriamente belo, pelo menos decente, bem como todas as outras partes de sua pessoa. Ao ser surpreendido pela revelação de sua esposa a respeito de sua imagem, Moscarda apresenta a postura de “un cane a cui qualcuno avesse pestato la coda”⁴³ (1926: 03). Vendo a reação do marido, Dida lhe assegura que no geral continua sendo um homem bonito, apesar do nariz; das sobrancelhas (que mais parecem dois acentos circunflexos); das duas orelhas (uma é pouco mais saliente que a outra); de sua perna direita (ligeiramente mais curvada); e das mãos (especificamente, o dedo mindinho).

Com esses comentários, iniciam-se as reflexões e considerações que sustentam a narrativa de *Uno, nessuno e centomila*. Após um exame atento, Moscarda reconhece a efetiva existência dos defeitos apontados pela mulher. Na verdade, não dá importância a esses detalhes de sua aparência, mas ao fato de nunca tê-los notado. Isso significava que nem sequer conhecia o próprio corpo ou as coisas que mais intimamente lhe pertenciam: o nariz, as orelhas, as mãos, as pernas.

De família rica, Vitangelo tem dois amigos de confiança, responsáveis pelos negócios que herdara com a morte do pai: Sebastiano Quantorzo e Stefano Firbo. Tendo se casado ainda jovem, Moscarda não tinha concluído nada em sua vida até aquele momento e, apesar de já ter enveredado diversos caminhos, não adquirira nenhum conhecimento específico. Nem o do próprio corpo. Suas considerações tem início com a revelação desse “mal”: “Quel male che doveva ridurmi in breve in condizioni di spirito e di corpo così misere e

⁴³ “um cachorro a quem tivessem pisado o rabo”. (2001: 19)

disperate che certo ne sarei morto o impazzito, ove in esso medesimo non avessi travolto (come dirò) il rimedio che doveva guarirmene”⁴⁴ (1926: 06).

A partir dessa constatação, Vitangelo se convence de que seus defeitos são as únicas características que os outros observam nele. Acredita que a peculiaridade do olhar de sua esposa, que parece enxergar apenas os defeitos, na verdade pertence a todas as pessoas, e permeia as relações sociais. Para comprovar essa tese, vai à rua e observa que, realmente, todos já tinham notado, de alguma forma, seus defeitos. A primeira “vítima” é um amigo que ele encontra pelo caminho, que o aborda para falar sobre negócios. Vitangelo, porém, deseja saber se por acaso o amigo já notou algo diferente em seu nariz. O amigo pensa que Vitangelo, desinteressado no assunto, esteja querendo desviar a conversa e, por isso, amolado, quer sair dali. Moscarda, porém, insiste e explica o caso: seu nariz, que acreditava estar dentro dos padrões, era, na verdade, diferente daquilo que imaginava ser. E por falar nesse assunto, será que o amigo reconhecia haver “falhas” em seu rosto? Vitangelo cita o queixo do amigo como exemplo: tinha uma pequena cova, que o dividia em duas partes desiguais. Os dois entram em uma barbearia para obter a prova e, ao se ver no espelho, estupefato, o amigo percebe que de fato seu queixo era assimétrico. Embora o amigo disfarçasse, Vitangelo percebe que ao ir embora ele para diversas vezes em frente às vitrines das lojas para poder observar o próprio queixo.

O narrador-personagem ressalta que a partir de sua observação sobre o queixo do amigo e de sua reação, poderia ter estabelecido uma corrente: cada qual apontando o(s) defeito(s) do outro a ponto de haver um número considerável de conterrâneos passando da vitrine de uma loja para a outra, parando diante de cada uma delas, para observar um detalhe desarmônico do próprio rosto: o rabo de um olho, o lóbulo de uma orelha, a ponta de um nariz.

Já em casa, após a revelação, Vitangelo começa a nutrir certa intolerância quanto à presença da esposa. De fato desejava ficar sozinho para praticar algo que até então não tinha feito: ficar sem sua própria presença. Vitangelo deseja se isolar daquele sujeito que ele já conhecia ou pensava ser.

⁴⁴ “Aquele mal que em breve me reduziria a condições de espírito e de corpo tão miseráveis e desesperadoras que certamente me teriam matado ou enlouquecido – caso não encontrasse nele mesmo (como direi em seguida) o remédio para minha cura”. (2001: 22)

Como ele próprio diz: “solo con un certo estraneo, che già sentivo oscuramente di non poter più levarmi di torno ch'ero io stesso: *l'estraneo inseparabile da me*”⁴⁵ (1926: 15). Angustiado, Vitangelo acaba se convencendo que não pode, vivendo, representar a si mesmo nos atos da vida, ou seja, não pode se ver como os outros o vêem. E mesmo que parasse diante de um espelho, toda sua espontaneidade seria, inevitavelmente, inferior àquela que os outros conseguiam apreender; concomitantemente, gestos e expressões pareceriam falsos. Deriva daí a constatação de que não existe a possibilidade de ver-se vivendo.

Então, certo dia, enquanto caminhava e conversava com seu amigo Firbo, Vitangelo se surpreende com sua própria imagem refletida em um espelho. Essa surpresa deriva, justamente, do fato de não reconhecer a si mesmo. O resultado é o espanto de se ver, pela primeira vez, como um estranho. A partir daí, Vitangelo se concentra no propósito de perseguir aquele estranho que estava nele e que escapava tão logo parasse diante de um espelho, porque logo se transformava em si tal como ele se reconhecia: aquele que não podia conhecer, mas, que os outros viam e julgavam ser ele mesmo.

Finalmente, quando sua esposa vai à casa de uma amiga, Vitangelo consegue o almejado momento de solidão. Assim, se recompõe e espera o desaparecimento de qualquer vestígio de ânsia ou alegria em seu rosto, freando qualquer tipo de impulso sentimental e racional. A intenção era conduzir seu corpo diante do espelho como se fosse um estranho. Com os olhos fechados, detem-se diante o espelho a fim de atingir seu objetivo. No entanto, uma voz interior o informava que o *estranho* também estava lá, esperando, tal como ele, com os olhos fechados. Ao abrir os olhos, não deseja se reconhecer: seu objetivo era se observar fora de si.

Inicialmente, Vitangelo fracassa em seu intento, mas se esforça para ficar indiferente, suavizar as rugas e abrandar a dureza de seu olhar. Durante esse experimento que trava com a figura surgida diante do espelho, seu vulto esboça um pálido sorriso. A mudança de expressão da sua imagem foi tão instantânea, com uma súbita substituição da postura, ele consegue ver, separado de seu espírito, o próprio corpo. Na verdade, para sua surpresa, o

⁴⁵ “Sozinho com certo estranho que eu já sentia obscuramente não poder afastar para longe, que era eu mesmo: o *estranho inseparável de mim*”. (2001: 30)

que viu no espelho foi um “povero corpo mortificato, in attesa che qualcuno se lo prendesse”⁴⁶ (1926: 24). Era *nessuno*⁴⁷.

*Era là come un cane sperduto, senza padrone e senza nome, che uno poteva chiamar Flik, e un altro Flok, a piacere. Non conosceva nulla, né si conosceva; viveva per vivere, e non sapeva di vivere; gli batteva il cuore, e non lo sapeva; respirava, e non lo sapeva; moveva le pàlpebre, e non se n'accorgeva.*⁴⁸ (1926: 24)

Vitangelo olha essa figura e seus cabelos arruivados; a testa imóvel, dura, pálida; as sobrancelhas formando acento circunflexo; os olhos esverdeados atônitos e sem visão e, na córnea, manchinhas amarelas; o nariz que caía para a direita, apesar do belo corte aquilino; os bigodes avermelhados, que escondiam a boca; o queixo sólido, um pouco proeminente. Dessa forma, a feição à sua frente é vista como quase inexistente, como a aparição de um sonho, já que ele mesmo não se percebia naquela imagem. Por outro lado, Vitangelo reconhece ter o poder de manipular aquele corpo, colocar todos os pensamentos que desejar naquela mente, insuflar nela as mais variadas visões. Em suma, poderia fazer dele o que quisesse e sentisse, assim como os outros faziam com ele. Vendo no espelho seu primeiro “riso da matto”⁴⁹, se propõe a descobrir quem era para os outros e, posteriormente, decompor os pressupostos daquilo que os outros esperavam quanto à sua *persona*.

O Livro II começa justamente nesse ponto e focaliza a formulação das teses defendidas por Moscarda a respeito das relações humanas. Valendo-se de elementos da sua realidade, o narrador-personagem procura elaborar as reflexões que sustentam sua teoria. Nesse âmbito, o primeiro tópico abordado é a consciência. Segundo a teoria de Vitangelo, ela não basta a si mesma para desenhar uma imagem que possa ser apreendida no exterior. Cada pessoa

⁴⁶ “um pobre corpo mortificado, à espera de que alguém o levasse”. (2001: 37)

⁴⁷ *Nenhum*

⁴⁸ *Estava lá, como um cão perdido, sem dono e sem nome, que um podia chamar Flik, e outro, Flok – de acordo com os respectivos gostos. Não conhecia nada nem se conhecia. Vivía por viver e não sabia que vivia. Seu coração batia, e não sabia. Respirava e não sabia. Movia as pálpebras e não percebia.* (2001: 38)

⁴⁹ riso de “louco”

tem uma consciência e age conforme aquilo que acredita e, talvez, se o homem vivesse totalmente isolado, a consciência lhe bastaria. No entanto, no meio da sociedade, o homem deve lidar com as diversas consciências e com as diferentes leituras que elas fazem de si e do outro.

Vitangelo toma como exemplo seu caso: ele morava com a mulher na casa que seu pai construía após a morte prematura da mãe. Como à época ele ainda era um garoto, não se dera conta de que aquela casa ficara inacabada, quase aberta a quem quisesse entrar: o arco da porta não tinha porta; o vão dos muros inacabados; a soleira estava destruída e as pilastras descascadas nos cantos. Com o passar do tempo, o capim começara a crescer entre as pedras e ao longo dos muros, o que lhes deu um aspecto de velhas ruínas. Após a morte do pai, o local tornou-se o assento favorito das comadres da vizinhança e, vendo que ninguém dizia nada, elas deixaram que as galinhas também ficassem por ali. O pátio passou a ser considerado propriedade de todos, assim como a água da cisterna que ali jorrava. Vitangelo nunca sentiu desconforto ou prazer com tal invasão.

Depois da morte do pai de Vitangelo, Quantorzo, encarregado de cuidar dos negócios, sugeriu fechar com uma divisória alguns cômodos reservados para habitação, fazendo daquele espaço um apartamento que pudesse ser alugado. Assim, foi morar naquele apartamento um velho silencioso, aposentado sempre bem vestido e de hábitos simples. Vitangelo nunca tinha se importado com ele nem procurado saber quem era ou como vivia. Até que um dia esse velho começou a se queixar dos pernilongos que o importunavam durante a noite e que, em sua opinião, vinham dos grandes depósitos à direita da casa. Para Vitangelo, por mais que esses barracos estivessem impregnados do fedor dos forros de palha apodrecidos e das nódoas das poças que estagnavam ali na frente, eles também carregavam recordações da sua infância. Por causa dessas lembranças, Vitangelo considerava ser possível suportar os depósitos, ainda mais, considerando que a cidade de Richieri padeceria com a presença dos pernilongos de qualquer maneira.

Dessa forma, quando seu vizinho decide reclamar sobre os pernilongos, Moscarda esboça um sorriso no rosto e ignora a queixa. Mesmo após esse episódio, os dois ainda se cumprimentavam, mas, a despeito das aparências,

Moscarda sabia que o vizinho, dentro de si, o via como um perfeito imbecil por permitir a invasão das comadres, o mau cheiro do lavatório e os mosquitos.

Após narrar esse fato, Moscarda se dirige ao leitor e mais uma vez apresenta sua tese de que determinado sujeito se conhece, se sente e se aprecia de uma maneira única, que não se encaixa, necessariamente, naquilo que outro sujeito pode conceber a seu respeito.

*Ma il guaio è che voi, caro, non saprete mai, né io vi potrò mai comunicare come si traduca in me quello che voi mi dite. Non avete parlato turco, no. Abbiamo usato, io e voi la stessa lingua, le stesse parole. Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé, sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; e io nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto d'intenderci; non ci siamo intesi affatto.*⁵⁰ (1926: 42)

Segundo a teoria de Moscarda, nem sequer o fato de existir uma língua em comum torna possível uma comunicação efetiva. Cada sujeito atribui às palavras um significado fundamentado em seu próprio ponto de vista: o sujeito preenche os sentidos de acordo com a própria subjetividade, ou seja, projeta nelas, os significados individuais. Moscarda encerra essa exposição afirmando que esses significados, no entanto, são volúveis e não se encaixam no conceito de algo permanente: os sentidos “fixos” são, na verdade, mutáveis, de forma que em determinado momento se fixam de determinada maneira e posteriormente, de outra.

Moscarda estabelece um paralelo com sua realidade, e diz que não se reconhece na forma que os outros lhe atribuem, e tampouco os outros se encaixam na forma em que ele os vê. Essas formas sempre são passíveis de mudanças: como uma cidade em construção ou uma nuvem que se transforma em água e que se transforma em nuvem novamente – as formas estão em constante alteração. Assim como Moscarda que, em casa, por exemplo, era Gengè para a esposa. Muitas vezes, a mulher lhe dizia que conhecia os gostos e os pensamentos de Gengè. Em pleno desenvolvimento de sua teoria,

⁵⁰ *Mas o problema é que vocês, meus caros, nunca entendem; e eu nunca vou poder explicar-lhes como se traduz em mim aquilo que vocês me dizem. Sei que vocês não falam turco, sei disso. Usamos, eu e vocês, a mesma língua, as mesmas palavras. Mas, que culpa temos, eu e vocês, se as palavras, em si, são vazias? Vazias, meus caros. E vocês as preenchem com o seu sentido, ao dizê-las a mim; e eu, ao recebê-las, inevitavelmente as preencho com o meu sentido. Pensamos que nos entendemos, mas não nos entendemos de modo algum.* (2001: 55)

Moscarda enxerga esse processo como natural, já que Dida construiu esse Gengè pedaço por pedaço. Sendo assim, para ela Moscarda de fato não existe e, conseqüentemente, para as outras pessoas acontece o mesmo: cada um enxerga e lida com o Moscarda que acredita existir. Mas, ele, Moscarda, não se identifica com nenhuma das figuras criadas. Ele deseja destruir toda concepção a seu respeito. Para atingir seu objetivo, estabelece que deveria mostrar-se o contrário daquilo que era ou supunha ser para os conhecidos.

As primeiras pessoas a lidarem com essa “estratégia”, que ele chama de “loucuras necessárias”, foram Marco di Dio e sua esposa, Diamante. O objetivo de Moscarda é destruir a concepção que os outros tinham a seu respeito, que assim como o seu pai, ele também era um agiota, um banqueiro interessado em explorar os menos favorecidos. Assim Marco de Dio e a esposa se tornam duas ferramentas primordiais para auxiliá-lo em seus planos: duas pessoas miseráveis com a esperança de um dia poderem mudar de vida. Marco acreditava piamente ser um inventor com grande potencial, mas quando chegou a Richieri foi considerado pela comunidade um homem rústico e ignorante. Assim, a cidade o via de maneira grotesca e o máximo que ele conseguia das pessoas era o deboche e o riso. Vendo tal situação, o pai de Moscarda decidira prestar ajuda ao casal durante certo tempo. Com o término dessa ajuda o próprio casal começara a acusar o pai de Vitangelo de exercer o papel de agiota e explorá-los. Morto o pai, Vitangelo decide voltar a ajudá-los e os mantém alojados em sua propriedade sem lhes cobrar por isso.

Com o intuito de descaracterizar a imagem de usurário, Moscarda se dirige ao escritório do tabelião e pede, em segredo absoluto, que se faça a doação de uma casa de sua propriedade e desocupada. O tabelião explica que a doação é possível, mas é necessário que Moscarda forneça alguns documentos que estão guardados no banco de seu pai. Então, Moscarda vai até ao banco para buscar os papéis e ao chegar lá, observa uma discussão entre Firbo e outro homem, chamado Tuolla, que fora ao banco em busca de um empréstimo. Vendo de que forma o homem estava sendo tratado, Vitangelo se intromete e indaga com que direito Firbo falava daquele modo com outra pessoa.

Após a discussão, Moscarda é levado para outra sala e, deixando ambos surpresos, pede que seja providenciada uma ação de despejo contra

Marco di Dio e esposa. Também manda que lhe seja entregue uma lista das casas de sua propriedade e as respectivas escrituras. Como sua ordem não é atendida de imediato, assim que se encontra sozinho na sala, Moscarda começa a procurar os papéis e, com a sensação de estar “liberado”, rouba todos os documentos relativos àquela casa. Agora era possível prosseguir com seu plano: primeiramente, Marco di Dio e a esposa são expulsos da casa em que moravam até então. Cercado de vizinhos curiosos, o casal, espantado, vê móveis e objetos pessoais serem tirados à força debaixo da chuva. Diamante, enfurecida, gritava que o filho conseguia ser ainda mais abominável que o pai e Moscarda, protegido por um delegado e dois policiais, é chamado de agiota por aqueles que assistem ao despejo. Em meio à confusão, surge o assistente do tabelião, que anuncia a doação, ordenada por Moscarda, de uma casa e uma quantia em dinheiro.

Essa atitude despertou diversas reações: para Marco di Dio, Moscarda era um “louco” (no sentido de fugir dos padrões); para Quantorzo, alguém que teve um “excesso de generosidade”; já para Firbo era importante interditar ou internar Moscarda com o intuito de salvaguardar o crédito do banco. Ao voltar para casa, Vitangelo encontra a esposa conversando com Quantorzo e, nesse momento, constata que é saudado como se fosse duas pessoas diferentes: Dida saúda Gengé e Quantorzo saúda aquele sujeito que o deixou controlar o banco. Para Vitangelo, além dessas duas figuras (ele para Dida e ele para Quantorzo), encontram-se na sala: Dida como era para si; Dida como era para ele; Dida como era para Quantorzo; Quantorzo como era para si; Quantorzo como era para Dida; Quantorzo como era para ele. Ou seja, no salão, se preparava uma conversa entre aqueles oito (tendo em vista que Moscarda se considera nenhum) que se consideravam três.

Durante a conversa o objetivo de Quantorzo estava claro: com a ajuda de Dida, queria garantias que Vitangelo não iria se intrometer em nenhum assunto relacionado ao banco e aos negócios. Vitangelo, no entanto, não está disposto a aceitar essa imposição, considera que as responsabilidades das decisões tomadas dizem respeito a ele – para as pessoas, Firbo e Quantorzo eram apenas dois empregados cujas funções eram determinadas por Moscarda, que assumia o papel de agiota. Sem saber que partido tomar e

vendo que o marido se ri, Dida esboça um riso, como se toda aquela situação fosse uma brincadeira armada pelo seu querido Gengé.

Ebbene, da quella risata mi sentii ferire all'improvviso come non mi sarei mai aspettato che potesse accadermi in quel momento, nell'animo con cui un po' m'ero messo e un po' lasciato andare a quella discussione: ferire addentro in un punto vivo di me che non avrei saputo dire né che né dove fosse; tanto finora m'era apparso chiaro ch'io alla presenza di quei due, io come io, non ci fossi e ci fossero invece il "Gengé" dell'una e il "caro Vitangelo" dell'altro; nei quali non potevo sentirmi vivo.⁵¹ (1926: 159)

Diante da reação da esposa, Vitangelo manda-a calar a boca, a segura violentamente pelo pulso, sacudindo-a e empurrando-a de volta para poltrona e, por fim, a alerta de que ele já não é aquele Gengé. A partir desse momento, tudo passaria a ser feito de acordo com sua própria vontade. Assim, ordena que Quantorzo feche o banco ainda naquela noite. Com tais atitudes, Moscarda deu fim ao agiota (com o fechamento do banco) e a Gengé.

No dia seguinte, Vitangelo recebe a visita do sogro e se choca ao vê-lo diferente do costume: todo desalinhado e perturbado. O pai de Dida desejava saber quais motivos haviam levado Moscarda a apresentar comportamentos que comprometiam toda a família e o que ele pretendia fazer com a esposa. Afinal, o sustento da família provinha dos negócios do banco. Vitangelo reage apresentando uma série de suposições e argumenta que com seus seis anos de faculdade poderia concluir os estudos e ser um médico, um filósofo ou um advogado. Outra possibilidade seria usar o dinheiro acumulado pelo banco para aproveitar sua popularidade (advinda após o episódio ocorrido com Marco di Dio) para ingressar na carreira política. Antes mesmo de concluir, Moscarda vê o sogro indo embora e gritando: "Louco! Louco! Louco!". A verdade é que Moscarda tirou proveito da situação para debochar do sogro e enfraquecer ainda mais a imagem de homem casado que poderia ser facilmente alvo de manipulação.

⁵¹ *Subitamente me senti ferido por aquela risada, como nunca pensei que pudesse me sentir naquele momento, devido ao ânimo com que me movia e me deixava levar naquela discussão: ferido por dentro, num ponto vital, que eu não saberia dizer o que fosse nem onde estivesse. De qualquer modo, agora me parecia claro que eu, eu mesmo, não existia na presença daqueles dois, existindo em meu lugar apenas o "Gengé" de uma e o "caro Vitangelo" do outro, nos quais eu não podia me sentir vivo. (2001: 155)*

*Sapevo altresì che a mettermi in nuove condizioni di vita, a rappresentarmi agli altri domani da medico, poniamo, o da avvocato o da professore, non mi sarei ugualmente ritrovato né uno per tutti né io stesso mai nella veste e negli atti di nessuna di quelle professioni.*⁵² (1926: 179)

Moscarda sabia que não poderia mais ser encaixado em nenhuma outra forma “fixa”. Suas atitudes estavam justamente voltadas à aniquilação de qualquer imagem pré-concebida a seu respeito. Da mesma forma, também sabia que nenhum outro Gengé poderia renascer, nem mesmo para Dida, já que era considerado um sujeito enlouquecido e irremediavelmente doente.

Na manhã seguinte, Moscarda recebe um bilhete de mais uma pessoa que gostaria de falar com ele: primeiramente Anna Rosa, amiga de sua esposa. Órfã de pai e mãe, ela morava com uma velha tia em uma casa espremida entre os altos muros da Abadia Grande. Ao chegar ao local marcado para o encontro, avisaram Moscarda que Anna Rosa estava na abadia visitando a tia e que ele deveria encontrá-la lá. Então, Moscarda foi conduzido até o parlatório. Após longa espera, de repente, do escuro se destaca a figura de Anna Rosa. Tinha o “rosto todo aceso”, os cabelos desalinhados, os olhos cintilantes, a camisa branca, de malha de lã, desabotoada no peito, e trazia nos braços muitas flores e um longo ramo de hera. Ela o convida a segui-la até o fundo do corredor. Ao subir a escada, ela deixa cair a bolsinha e, logo, ouve-se o estrondo de uma detonação, seguido de um grito, que reboa por todo o corredor. Vendo que ninguém ajuda a socorrer Anna Rosa, que se feriu, Moscarda a toma nos braços e a leva para fora da abadia, descendo a ruela até sua casa. Pouco depois, retorna à abadia para pegar o revólver que caíra no corredor, sob a grande janela.

A notícia do acidente, com a história de que Moscarda saíra da Abadia Grande carregando Anna Rosa, ferida, nos braços, se propagou por Richieri, dando pretextos às mais diversas versões sobre o que ocorrera entre os dois. Na verdade Anna Rosa sempre carregava o revólver na bolsinha, desde o dia em que o encontrara no bolso de um colete de seu pai, que morrera seis anos

⁵² *Além disso eu sabia que, se me metesse em novas condições de vida e amanhã me apresentasse aos outros como médico ou advogado ou professor, nem eu teria parecido um outro aos olhos de todos, nem conseguiria ser alguém para mim mesmo na pele e nos atos de nenhuma daquelas profissões.* (2001: 173)

antes. Quanto ao encontro, Anna Rosa sabia que, naquela manhã, o monsenhor Partanna, bispo de Richieri, faria uma visita às velhas irmãs da Abadia Grande e levaria Gengè até lá por considerar que seria uma oportunidade para falar com o bispo e se acautelar da emboscada que estava sendo armada contra ele.

Anna Rosa alerta Moscarda: iriam denunciá-lo como doente mental. Dida lhe dissera que Firbo, Quantorzo, seu pai e ela mesma já haviam recolhido e arrumado todas as provas para demonstrar o quão desequilibrado ele estava. Outros estavam dispostos a dar testemunhos: Turolla (que fora defendido no episódio do empréstimo recusado por Firbo), alguns funcionários do banco e até mesmo Marco di Dio.

Dadas as circunstâncias, Moscarda aceita a idéia de encontrar-se com monsenhor Partanna. Vitangelo sabe que conseguiria a ajuda da Igreja caso demonstrasse interesse em doar o dinheiro do banco para a instituição. Feito o trato, Moscarda sai do palácio episcopal com a certeza de que levaria a melhor sobre aqueles que queriam interditá-lo. Por outro lado, com a incerteza de como seria sua vida, espoliado de tudo.

Nessa situação, a companhia de Anna Rosa, que ainda se recuperava do acidente, era um porto seguro. Moscarda se vê envolvido com aquela mulher que, mesmo naquele estado, ainda era capaz de dar um sentido positivo à vida. Com a aproximação de Anna Rosa, Moscarda sente-se à vontade para expor seus pensamentos e todas as formulações que vinha aprumando desde que descobrira a maneira como os outros o viam.

Enquanto Vitangelo expõe sua teoria, Anna Rosa demonstra uma irresistível atração por tudo que lhe era dito, misturada a uma espécie de asco, às vezes quase ódio. Ele o percebia faiscando em seus olhos, enquanto ela escutava suas palavras com a mais ávida atenção. Anna Rosa queria que ele continuasse falando, dizendo-lhe tudo o que se passava em sua cabeça; e ele falava quase sem pensar, como se precisasse libertar sua angustiante tensão.

Eppure fu proprio lei a volermi uccidere, e proprio quando da questa soddisfazione ch'io le davo, e che la faceva un po' ridere, passò a una grande pietà di me, per rispondere, come affascinata, a quella che, certo, io dovevo avere negli occhi,

*mentre la guardavo come dall'infinita lontananza d'un tempo che avesse perduto ogni età.*⁵³ (1926: 213)

Moscarda não sabe narrar precisamente como o fato se deu, mas, conta que rolou daquela cama, ferido no peito pelo pequeno revólver que Anna Rosa trazia sob o travesseiro. Mais tarde, ela alega em sua defesa que o ímpeto de querer matar foi causado pelo horror instintivo e repentino de um ato que a atraía, pelo estranho fascínio por tudo que ele lhe dissera naqueles dias. Depois deste incidente, Moscarda entra em um estado de entorpecimento, e passa os dias sentado numa poltrona perto da janela, acompanhado apenas por uma coberta de lã verde.

Nessa situação catatônica, Vitangelo é persuadido pelo advogado, que queria provar o arrependimento do cliente perante as situações armadas por comportamentos anteriores, a doar tudo o que possuía para a fundação de um abrigo de mendigos. No entanto, reluta em aceitar a ideia de abdicar dos bens sob a alegação de arrependimento, afinal, essa abnegação tinha como fundamento único o desprendimento diante de qualquer coisa que pudesse ter valor ou sentido para os outros. Antes mesmo do julgamento, Moscarda sentia-se alheio a ele mesmo e a qualquer pessoa que pertencesse ao universo de alguém que possuía algo.

Por fim, Anna Rosa acaba sendo absolvida e Moscarda acredita que, em parte, isso se deve ao riso que se alastrou na sala do tribunal quando ele, chamado a prestar depoimento, compareceu vestido com o gorro, os tamancos e o camisolão azul do hospício. De fato, a aparência era o que menos importava para Moscarda, que nunca mais se olhara em um espelho. Ele sabia que seu aspecto, aquele que apresentava diante dos outros, havia mudado muito e de modo bastante cômico, a julgar pelo espanto e pelas risadas com que fora acolhido. Mesmo assim, reflete ele, todos insistem em continuar chamando-o Moscarda, embora a palavra Moscarda agora tivesse para cada um deles um significado bem diferente daquele de antes.

O narrador-personagem termina a história em um hospício, afastado de tudo e de todos. Vitangelo constata que a vida não tem conclusão, tampouco é

⁵³ *E foi ela mesma quem quis me matar, justamente quando, após essa satisfação que eu lhe proporcionava e que a fazia rir, sobreveio-lhe uma grande piedade por mim, que a fez responder, fascinada, àquela outra que eu com certeza trazia nos olhos, enquanto a olhava como de uma distância infinita, de um tempo que tivesse perdido toda data.* (2001: 204)

necessário determinar-se um ponto final. Pelo menos, ele, especificamente, naquele hospício, isolado, já não precisava mais daquilo, porque morria a cada segundo e renascia, novo e sem lembranças.

3.2. A experiência de Vitangelo Moscarda

Foi dito anteriormente que Pirandello escreveu *Uno, nessuno e centomila* durante mais de dez anos. O período de composição da obra abrange grande parte do tempo no qual o autor produziu os textos que o inserem no cânone literário italiano. Afirma Krynski:

*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.*⁵⁴ (KRYNSKI, 1988: 49)

Publicado em 1926, dez anos antes de sua morte, é justamente nesse romance que Pirandello expõe o grande mote presente em sua produção, seja no teatro ou na prosa: a relatividade dominante na relação humana. “Ser ou não ser” já não é mais a questão. Agora, o embate é entre ser e parecer. O eixo das reflexões da personagem Vitangelo Moscarda, protagonista de *Uno, nessuno e centomila*, comprova os desdobramentos do grande tema do *ser* e *parecer*. Ao lado dessa questão, aparecem as dinâmicas relacionais e a incompatibilidade das alteridades, geradas pelo conflito existente entre as diferentes consciências do *eu*. Justamente por ter como força matriz essa vertente de reflexões, que expõe os embates entre a existência e as formas preconizadas na vida social, *Uno, nessuno e centomila* singulariza a obra de

⁵⁴ 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.

Luigi Pirandello e a insere no contexto de uma literatura que retrata o sujeito frente a suas questões pessoais.

O objetivo principal deste último capítulo é fazer uma leitura de *Uno, nessuno e centomila* procurando apontar como esta narrativa deriva de uma experiência do autor com a modernidade. Assim sendo, é importante retomar assuntos abordados em capítulos anteriores, para salientar como essa experiência se reflete tanto nos aspectos formais do romance (a forma romance como gênero literário) quanto na temática abordada (a “vida” de Vitangelo Moscarda, narrador-protagonista).

No que diz respeito à forma do romance, *Uno, nessuno e centomila* não se restringe a contar uma história. Na verdade, o que predomina em seu enredo é a teoria que Moscarda: para cada interlocutor ele é uma pessoa diferente, mas apesar das diversas leituras de si restituídas pelas pessoas com quem interage, ele não se reconhece em nenhuma. Suas ações e peripécias são a consequência de uma tentativa do protagonista de comprovar a veracidade de seu ponto de vista. Assim, o romance é perpassado por uma espécie de pesquisa, cujo objetivo é comprovar a relatividade que permeia as relações sociais.

A metodologia de Moscarda é a de empregar na realidade novas posturas, denominadas “loucuras necessárias” e apontar os resultados a que levam, que só vão comprovar sua tese. Desse ponto de vista, *Uno, nessuno e centomila* se apresenta como uma espécie de narrativa programática, ou de manifesto, no qual o narrador-personagem se situa como voz organizadora das próprias reflexões e transmissora de suas conclusões.

O que aparece ao longo de suas argumentações é a fragmentação da unidade do eu, a sensação de isolamento, o fugidio, transitório e efêmero de toda experiência. E a experiência vital de Moscarda dialoga com a produção intelectual desse final de século XIX e início do XX. Este é o paradigma de modernidade estabelecido e utilizado nesse trabalho: o momento no qual a mudança caótica e o sentido de efemeridade exercem papel fundamental na experiência com o tempo-espço e nas relações sociais do homem. A personagem pirandelliana espreita a impossibilidade de seu papel social.

Essa impossibilidade é fruto de uma realidade que já não acredita na vida que tende se fixar em formas estáveis, determinadas pela própria

interioridade do sujeito (confiança em sua unidade) e pelos elementos externos que os norteiam (conceitos e ideais, estes, pautados pelo sentido de coerência). Moscarda anula a credibilidade dessa crença ao expor uma vida dinâmica, que flui em constante movimento e é, automaticamente, mutável. É justamente esse ponto que cria o problema da subjetividade, da relação do sujeito consigo próprio e, especialmente, do sujeito com relação ao mundo. Por outro lado, os fatores externos (elegida aqui a relação interpessoal como espaço privilegiado de observação desse fenômeno) tendem a engessar o sujeito em um único momento. Isso faz com que o sujeito se sinta impedido de qualquer compreensão por parte dos outros, até por parte de si próprio.

Essas formas fixas criam a ilusão de segurança em meio ao convívio social. No momento no qual o sujeito apreende as fragilidades das estruturas que o cercam, essas formas sofrem forte abalo e então o sujeito dá início a um confronto com a própria vida e, sobretudo, com sua condição humana, parte em busca de sua identidade/identificação e de uma consciência que acredita mais autêntica. Esse sujeito, afinal, já não se encaixa numa integridade, pois no mundo não há mais valores universais como havia no mundo clássico, capazes de lhe fornecer uma orientação constante e uma visão de mundo sólido e íntegro.

Vitangelo Moscarda, no momento em que se percebe fragmentado e relativo, a cada tentativa de romper com o pré-estabelecido, acaba amplificando mais e mais o seu isolamento. Com o rompimento de sua ilusão de unidade, Vitangelo busca dar espaço à realização do potencial que cada fragmento seu lhe sugere. Essa experiência pode ser relacionada à desordem e a destruição vigente, interna e externa, pois ele rompe com a formulação da imagem que o outro tem dele, única e exclusiva possibilidade de reconhecimento social de seu ser.

Vitangelo Moscarda, narrador-protagonista, simboliza o sujeito que rompe com as condições precedentes e mergulha no processo de ruptura interna (sua relação consigo mesmo) e externa (sua relação com os outros). A investigação de seu *ser* e/ou *poder ser*, por meio de ações que nada mais são do que uma reação à idéia de uma subjetividade única, compacta e patente, tanto interna como externamente, tem como resultado o paradoxo de um isolamento cada vez mais profundo – diante de tantas possibilidades, o

narrador-personagem não consegue se identificar com nenhuma delas e, tampouco, consegue se reconhecer em qualquer coisa. A reflexão do narrador-personagem é fundamentada na autoanálise de um sujeito que passa a reconhecer o peso determinante do *outro*. O livro se abre com Moscarda se olhando no espelho. Naquele momento, a personagem ainda não tinha consciência de sua imagem e o que ele buscava identificar no espelho era apenas um pequeno incômodo que lhe provinha de seu nariz. Mas a partir de uma observação externa, vinda de sua mulher, ele se depara com esse outro alguém, isto é, com a imagem de si representada por outra pessoa. Assim, a crença de ser alguém dotado de unidade passa a ser contraposta à imagem que os outros tinham dele. Para cada observador, uma imagem diferente, causada pela mesma pessoa.

Nesse ponto, pode-se estabelecer um paralelo com a principal premissa da modernidade: não respeitar qualquer ordem preestabelecida pela tradição, como a de conceber o homem como ser dotado de unidade. Essa modernidade do início do século XX carrega em si, de forma ativa, a ruptura com a História e o passado. O relativismo, a fragmentação e a ausência de certezas são fatores que ultrapassam a concepção vigente de uma sociedade e de um mundo que induzem à sensação de deslocamento do sujeito. Dentro dessa situação, o sujeito procura alguma maneira de preservar um mínimo de crença em sua capacidade de integração nesse mundo.

Os movimentos vanguardistas do início do século XX, por exemplo, pretendem, de alguma forma, além de desmistificar os conceitos de outrora, retratar uma condição que pode ser lida de diversas maneiras. Ou seja, o significado de unidade perdeu sentido enquanto portador de uma verdade absoluta. Não há mais possibilidade de uma leitura totalitária do mundo. Agora, com a fragmentação e com a relatividade, as possibilidades de leituras são expandidas e, assim como na arte, o mesmo processo domina a ciência (a teoria da relatividade de Einstein, por exemplo), a filosofia (Nietzsche e Marx) e a literatura (Dostoiévski, Kafka e Pirandello).

Por isso, *Uno, nessuno e centomila* também pode ser lido por esse viés no qual a organização de sua estrutura é fragmentada: o romance, enquanto gênero, não é apresentado por capítulos que retratam o “contar a história”; o

narrador utiliza sua voz para apresentar uma teoria pensada, desenvolvida e colocada em prática.

Nessa experiência com a modernidade, o romance, enquanto gênero e forma, também passa por transformações. Esse assunto será aprofundado no próximo tópico. Por ora, é importante apontar a proposta sugerida por Anatol Rosenfeld, em suas “reflexões sobre o romance moderno”. Tendo em vista a narrativa de *Uno, nessuno e centomila*, podemos ter como ponto de partida as hipóteses básicas sugeridas por Rosenfeld.

A primeira, aquela que o autor chama de “*Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas manifestações de cultura em contato, naturalmente com variações nacionais” (1996: 75), aparece no romance em questão (assim como na obra de Pirandello como um todo) da seguinte maneira: poderíamos estabelecer diálogos com textos do autor siciliano e os escritos de Bergson, Simmel, Seailles, Binet, Marx, Nietzsche, Freud e inúmeros outros autores contemporâneos a ele. Essa aproximação por si só daria um trabalho de pesquisa à parte, aqui, nos limitaremos a apontar que, pertencentes todos ao mesmo contexto histórico de transformações sociais no qual a condição humana ganha primeiro plano.

Partindo do pressuposto da “consciência coletiva”, apontado por Rosenfeld, uma ampla variedade de escritores, filósofos e pensadores de diferentes lugares, tendo contato com a produção um do outro, demonstrou em seus textos a experiência do eu em um ambiente altamente marcado pela transformação das concepções do eu e da apreensão do mundo. A história de Moscarda, por exemplo, dialoga com o tempo da sua História: os conflitos de poder advindos do Imperialismo; a Primeira Guerra Mundial e seu alto poder de destruição; a psicologia e as ciências sociais em geral, que colocam à prova pensamentos tidos como tradicionais; as novas acepções que desmitificam a unidade do sujeito; etc. Mesmo que não estejam expostas de modo evidente, as consequências desse período afetaram não somente a organização política, econômica e cultural do mundo, mas, implicaram nas relações do homem consigo mesmo e com seu semelhante. Comprometeram, sobretudo, o equilíbrio estável dessas relações. E esse equilíbrio sempre mais precário das relações humanas, como vimos, permeia as páginas do romance em análise. A instabilidade, todavia, atinge também o romance entendido como gênero. De

fato, nesse escrito, a estabilidade da forma cede espaço ao questionamento dos modelos tidos como padrões. É justamente esse o ponto que abrange a segunda hipótese de Rosenfeld: aquela que ele chama de “desrealização”.

Para o autor, a pintura já não tem como característica principal a representação mimética da realidade. A perspectiva e a ilusão por ela projetadas cedem terreno ao retrato de um homem deformado, a um espaço abstrato e a elementos que expressam o questionamento da vida que era preconizada desde a época do Renascimento. Na literatura (terceira hipótese de Rosenfeld: essas alterações expressas no romance), e no caso específico, em *Uno, nessuno e centomila*, temos o retrato de um homem que já não se baseia na visão de um indivíduo uno, que vive em plenitude com a presença de si. Esse sujeito, que antes era fixo e uno, agora dá por si dissolvido em inúmeras partes, no mínimo uma para cada interlocutor, e procura desesperadamente um ponto de apoio para se reunificar, se identificar e preservar suas características. Moscarda não é uma figura abstrata, de contornos quase irreconhecíveis, mas é um indivíduo no qual não há mais possibilidade de síntese.

Rosenfeld também afirma que, no romance do século XX, é nítida a abolição da questão espaço-tempo.

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 1996: 80)

Em *Uno, nessuno e centomila* o espaço é delimitado fisicamente: Richieri. Nesta cidade, Vitangelo Moscarda morava com sua mulher em uma casa construída pelo pai. Na descrição dessa casa, o narrador-personagem salienta o sentido de inconcluso: o arco de porta está sem porta, o vão dos muros, a soleira destruída, as pilastras descascadas, o espaço privado transformado em público. Em sua narrativa, o protagonista ainda encontra uma justificação por seu pai ter deixado a casa naquele estado: sabendo que depois

de sua morte o filho a herdaria, seria inútil qualquer reparo, afinal, a passaria “a tutti e a nessuno”⁵⁵ (1926: 35).

Tendo como parâmetro a teoria de Moscarda, o vocábulo “a tutti” pode ser referência a todos os possíveis Moscardas que sua figura comporta. No entanto, ao continuar descrevendo o local em que morava, Vitangelo assinala que aquele espaço se tornara o assento predileto das comadres da vizinhança (até as galinhas passavam por ali). É nesse sentido que o espaço privado é transformado em público.

Por outro lado, o “nessuno” é uma referência clara ao posicionamento inerte da personagem: de alguma forma, apesar das inúmeras possibilidades de seu “ser”, todos os outros esperavam dele uma passividade patente em relação às decisões e aos posicionamentos alheios: a mulher esperava dele um comportamento dócil, aquele homem tranquilo que saia para passear com a cachorra; o sogro tinha certeza que o comportamento estranho de Vitangelo, querendo doar a casa e sendo violento com sua mulher, tinha alguma explicação e, sobretudo, que a partir de uma conversa, o genro acataria a decisão de reparar aquelas atitudes anteriores; os sócios acreditavam que Moscarda não tinha de interferir nos negócios que eles comandavam; o locatário almejava que suas reclamações fossem ouvidas e atendidas; o padre mirava que ele entregasse seu patrimônio à igreja após o incidente com Anna Rosa. Apesar de seus pontos de vista completamente diferentes com relação a Moscarda, o que havia em comum entre essas pessoas era o fato de nenhuma delas ter chegado a pensar que em algum momento Moscarda poderia ter uma postura conforme suas próprias vontades. No entanto, foi exatamente o que aconteceu: ele seguiu o que acreditava ser correto, independentemente da opinião alheia, e à diferença de outrora, quando *aceitar* era um pressuposto de sua personalidade.

O espaço representa justamente essa perspectiva na qual a aceitação faz parte de sua personalidade: sabendo que o filho herdaria a casa, de nada adiantaria se preocupar com reparos; sabendo que nenhuma reação haveria, qualquer um se sentia no direito de ocupar algo que lhe pertencia. Portanto,

⁵⁵ “A todos e a ninguém”.

nesse aspecto, o espaço é um elemento que representa concreta e exteriormente o estado interior no qual o personagem se encontrava.

Com isso em mente, poderíamos mencionar o espaço-manicômio no qual Vitangelo termina seus dias: longe da cidade, localizado no campo, em um lugar ameno. Até as nuvens e a grama são apreendidas de forma diferente (quase que personificadas): agora Moscarda se encontra em um estado de isolamento e, com isso, está livre de qualquer estigma. A relação com o outro já não é parte integrante de seu cotidiano. Fora de seu corpo existem somente os elementos da natureza e outros relacionados à distância da cidade (o som do sino, por exemplo). Então, mais uma vez o espaço parece se transformar em síntese e símbolo de sua relação com o mundo.

Já no século XX, Albert Einstein fundamenta sua teoria da relatividade, segundo a qual o tempo e o espaço são grandezas inter-relativas e, conseqüentemente, podem ser percebidos ou apreendidos de maneiras diferentes.

É justamente no âmbito da “experiência humana”, da subjetividade, que o significado de espaço ganha amplitude no sentido de adquirir no romance um significado preciso de reflexo do estado interior de Moscarda. O mesmo processo ocorre com o tempo, que sempre é tempo subjetivo. Dessa forma, é possível concluir que tais impressões ocorrem de acordo com essa “experiência humana”, fruto da relação individual com o movimento dos ponteiros do relógio (símbolo máximo da demarcação temporal) somada à experiência social imersa na noção de “presente”, “passado” e “futuro”.

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 seqüências 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, 66)

Como ser racional, qualidade que o diferencia de outros animais, o homem é capaz de apreender o mundo que o rodeia – é capaz de assimilar as

experiências e delas tirar proveito. Ao olhar para o passado, é possível apontar elementos, vivências, experiências ou qualquer outro elemento que, de alguma forma, influenciou ou afetou o presente e, concomitantemente, poderá afetar o futuro.

A sensação de apreender o dinamismo e o sentido de duração do tempo são experimentadas a partir do momento que se estabelecem no presente as experiências passadas ou as expectativas em relação aos desejos futuros.

Tempo, spazio: necessità. Sorte, fortuna, casi: trappole tutte della vita. Volete essere? C'è questo. In astratto non si è. Bisogna che si intrappoli l'essere in una forma, e per alcun tempo si finisca in essa, qua o là così o così. E ogni cosa, finché dura, porta con sé la pena della sua forma, la pena d'esser così e di non poter più essere altrimenti. Quello sbiobbo là, pare una burla, uno scherzo compatibile sì e no per un minuto solo e poi basta; poi dritto, su, svelto, agile, alto..., ma che! sempre così, per tutta la vita che è una sola, e bisogna che si rassegni a passarla tutta tutta così.⁵⁶ (PIRANDELLO, 1926: 82-83)

Vitangelo Moscarda, nesse trecho, aponta para o conflito entre a abstração de elementos como o tempo e o espaço e a forma, esta, elemento concreto da vida. Um aleijado, citado como exemplo, sempre estará preso à forma de uma pessoa que não consegue andar. Apesar do tempo, que continua em um movimento, do espaço, que pode ser modificado, este sujeito, diferentemente, por toda sua vida será interpelado dessa forma. O narrador-protagonista vai além e afirma que o mesmo procedimento de concretude se encontra nos atos. Estes, quando cumpridos, não podem ser modificado. As consequências de determinado ato recaíra sobre aquele que o cometeu independentemente de sua vontade. Por outro lado, esses atos são interpretados de formas diferentes para cada pessoa – a isso Moscarda chama de prisão. O indivíduo está “preso” na realidade atribuída por cada outro indivíduo que

⁵⁶ *Tempo, espaço: necessidade. Sorte, fortuna, acaso: todas as armadilhas da vida. Querem existir? Há que se conformar com isto. Não se existe em abstrato. É preciso que o ser se enrede numa forma e, depois de algum tempo, termine nela, aqui ou acolá, assim ou assado. E toda coisa, enquanto dura, leva consigo a pena de sua forma, a pena de ser assim e de jamais poder ser de outro modo. Aquele aleijado ali: parece uma brincadeira, um jogo que durará só um minuto e depois basta; ele se levantará, ágil, esbelto, alto... Mas que nada! Sempre assim, por toda a vida, que é uma só. E é preciso que se conforme a passá-la toda, inteirinha, assim. (2001: 88)*

compõe seu círculo social. Consequentemente, quando se cumpre um ato, este indivíduo acredita estar por inteiro nesse ato. No entanto, esse ato corresponde somente à ação de uma possibilidade de quem ele é ou pode ser, dentre tantas outras. Moscarda ressalta a injustiça de se engessar alguém a partir desse ato, já que pode ser este, aquele e outro. O narrador-protagonista ainda insere a ação em determinado instante: naquele momento cumpriu o ato, este desaparece pouco tempo depois. Moscarda afirma que aquilo que resta é a lembrança do ato em si: realidades passadas.

Logo, a consciência do tempo de um indivíduo não se restringe a uma série de momentos neutros, já que cada um desses momentos admite, em si, outros, anteriores e por isso vinculados a experiências pessoais. De maneira que essa consciência temporal pressupõe certa totalidade que abrange, no momento presente, o passado e o futuro. Porém, apesar de carregar em si a experiência com o tempo, o indivíduo interage com a sociedade, os grupos e as instituições e, conseqüentemente, o modo como essa relação é percebida se constitui a partir de um conjunto de experiências que, reunidas no próprio indivíduo, adquirem um caráter único.

Contudo, a consciência do tempo não se debate como uma questão sociológica, ou seja, a relação do indivíduo com os outros indivíduos e com o meio no qual interage, tendo em vista que a consciência do tempo só se dá de maneira íntima. Na verdade, nunca conseguimos apreender o tempo, a não ser de maneira pessoal e em relação ao que foi ou ao que será. Ou ainda, segundo Agostinho:

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 a concepção de Agostinho a respeito da “divisão” do tempo tem como ponto de partida o presente, de tal forma que as relações fundadas com o que aconteceu e com o que está por acontecer é viável 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 viés a idéia de conservação e reminiscência de algo, a outra prioriza, com o uso da palavra *esperança* (a segunda das três virtudes teológicas), a expectativa daquilo que está por vir.

Tendo em vista esse paradigma estabelecido por Agostinho, Vitangelo Moscarda narra suas “lembranças presentes das coisas passadas” sem almejar “a esperança presente das coisas futuras”. O que importa, se baseando nas considerações de Agostinho, é justamente o tempo passado: os acontecimentos, suas reflexões e conclusões de outrora são narradas e, sobretudo, analisadas por um ponto de vista concretizado no presente.

Por isso, 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. De fato, sua última frase do romance é a seguinte: “Io non l’ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori”⁵⁷ (1926: 228). Dessa forma, o tempo cronológico é suspenso e abolido. Já não o importa mais a cronologia e seu caráter de continuidade – ele não sente o tocar do sino “por dentro”. Prontamente, não carrega em si a noção de tempo, mas, o exterioriza e o acopla ao universo.

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: 81)

Para Rosenfeld é nesse sentido que a arte moderna encontra dificuldade em dialogar com o público: o fato de não se comprometer com “este mundo empírico das ‘aparências’” (1996: 81). Não implica, necessariamente, o sentido absoluto de realidade pregado pelo realismo tradicional. O fator novo é a

⁵⁷ “Eu não preciso mais disso, porque morro a cada segundo e renasço novo e sem lembranças: vivo e inteiro, não mais em mim, mas em cada coisa externa”. (2001: 216)

apreensão da relatividade intrínseca à visão de realidade. Vitangelo Moscarda e os personagens pirandellianos sobrevivem nessa situação na qual qualquer sentido de veracidade não se comporta por si só. No caso de *Uno, nessuno e centomila* tem-se um personagem que narra e, sobretudo, teoriza a relatividade dominante nas relações cotidianas do convívio social. Não há mais continuidade, portanto não há mais possibilidade de consciência, já que a consciência é unitária, pressupõe uma relação com o passado e uma tensão para o futuro. Então para além de uma fragmentação, representa uma impossibilidade vital.

É justamente nesse ponto que o romance se sustenta como uma espécie de manifesto: o narrador procura de forma consciente sustentar a problematização de sua teoria. Para tanto, o narrador tenta estabelecer um pacto com o leitor, sendo comum, no decorrer da narrativa, o direcionamento direto aquele que lê suas palavras.

*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 siete nella beata illusione che gli altri, da fuori, vi debbano rappresentare in sé come voi a voi stessi rappresentate.*⁵⁸ (PIRANDELLO, 1926: 31)

No trecho acima, por exemplo, o narrador-personagem estabelece uma relação direta com o leitor: primeiro, pede a sinceridade deste, depois, aponta uma “falha” e a justificativa (não querer “ver-se vivendo” é plausível pela ideia de se assegurar na ilusão de uma verdade única). Moscarda, como narrador, sobretudo nos momentos em que aponta fatores que comprovam seu ponto de vista, lança perguntas ao leitor e segue essa linha de raciocínio na qual a reflexão é suscitada. Essa é um desdobramento do humorismo pirandelliano exposto no romance *Uno, nessuno e centomila*: as reflexões de Moscarda (e as mesmas que ele procura suscitar no leitor) não estão nas entrelinhas, pelo contrário, expõem as contradições que dominam o desacordo entre a vida considerada real e os ideais do sujeito; entre aquilo a que esse sujeito aspira e

⁵⁸ *Sejam sinceros: nunca lhes passou pela cabeça querer ver-se vivendo? Vocês só querem viver para si – e fazem muito bem –, sem pensar no 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)

sua verdadeira condição. Ou seja, seguindo a linha humorística, em Vitangelo Moscarda surge a reflexão que procura analisar e decompor tudo aquilo em que ele, até então, se sustentava. Dessa forma:

A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário [o narrador que procura apresentar-se no distanciamento do “ele” e do pretérito], substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem cronológica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos. Com isso, esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento de motivos e situações, com seu início, meio e fim. (ROSENFELD, 1996: 84)

Rosenfeld afirma que esse tipo de narrativa não procura retratar a realidade edificada na lógica (predominante no “narrador tradicional”), mas sim, um narrador que supera a perspectiva para se radicar na corrente do psiquismo da personagem. A eliminação da distância entre narrador e leitor permite direcionar o foco a uma parcela da personagem (e não a seu todo). A ampliação de determinado ponto tem por decorrência a dissolução da integridade total de sua personalidade.

O romance *Uno, nessuno e centomila* se encaixa nesse processo do romance moderno no qual o sujeito “eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe o romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros.” (ROSENFELD, 1996: 85). Sem essa “integridade”, citada por Rosenfeld, que elimina o significado de certeza, o sujeito, no caso, Moscarda, encontra-se retratado em um meio que já não pode abranger totalmente elementos exteriores ou interiores de seu retrato. Com isso, a sensação de mutilação e fragmentação é amplificada no meio da ilusão das aparências. De fato, veremos no prosseguimento da análise como este último romance de Pirandello evidencia que a própria forma “romance”, enquanto gênero literário, se invalida nessa perspectiva em que a unidade já é impossível.

3.3. A “forma” de *Uno, nessuno e centomila*

O gênero romance tem como característica intrínseca a possibilidade de mobilidade e transformação perante a realidade que retrata. Como exposto no primeiro capítulo, Lukács analisa as relações entre o romance e a modernidade por meio de uma abordagem de viés sociológico. Utilizando-se desse pressuposto da sociologia, analisa o gênero romance de acordo com um pensamento permeado pela realidade do início do século XX, sobretudo pela Primeira Grande Guerra e pelo repúdio ao domínio da classe burguesa. O autor contrapõe a modernidade capitalista (representada pelo romance) ao passado utópico da comunidade grega (representado pela epopeia).

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.
(LUKÁCS, 2000: 55)

A ideia de Lukács sobre o romance é baseada na identificação, dentro de um gênero, da capacidade do sujeito ser consciente sobre si mesmo. Em meio a essa consciência aparece alguém que procura o autoconhecimento para se integrar e se inserir em um mundo destituído de significado. Essa discussão é predominante na modernidade, em um século no qual o sujeito não reconhece ao menos seu próprio corpo e seus respectivos defeitos, como exposto em *Uno, nessuno e centomila*.

Os defeitos ressaltados pela esposa de Moscarda levam o narrador-personagem a uma reflexão que tem por fim a comprovação da incomunicabilidade com o outro e a relatividade frente às relações sociais. O mundo de Moscarda simboliza a perda da unidade, outrora presente nas sociedades antigas. No contexto no qual a personagem se encontra, o mundo é desconexo e, prioritariamente, isolado. Ainda utilizando a sugestão de Lukács: na Grécia antiga a vida em comunidade era pautada pelo sentido de coletividade. Quando esse sentido é perdido, dá-se início a uma situação na qual o interesse individual tende a dominar.

É justamente desse isolamento que o romance extrai sua matéria-prima. Moscarda, por exemplo, começa sua narrativa a partir do momento em que se sente deslocado na comunidade no meio da qual vivia até então. Por conseguinte, quando ouve as observações de sua mulher, a presença dele mesmo, como corpo e indivíduo, não encontra elo de ligação com o mundo exterior. Afinal, aquilo que acreditava ser não passava de uma ilusão e, a partir do momento em que ele toma consciência disso, procura se afastar de qualquer construção exterior a seu respeito.

Primeiramente suas reflexões, depois a narrativa propriamente dita de suas ações pretendem comprovar a veracidade de sua ideia (a imagem do “eu” muda conforme o “outro” com o qual o “eu” se relaciona). Assim, sendo vários (cem mil), Vitangelo Moscarda acaba não se identificando com nenhuma dessas acepções, perde o sentido daquilo que acreditava ser e, torna-se automaticamente nenhum, completamente tolhido de sentido existencial.

O indivíduo, desprovido de valores autênticos, rompe com o mundo em que estava até então (negócios, casamento, comunidade, etc.). A partir dessa ruptura, procura meios de sobrevivência (com a formulação de seus pensamentos), confronta os elementos que antes fundamentavam sua realidade e se isola, buscando refúgio na interioridade de seu ser.

Moscarda almeja a totalidade de anular as *personas* às quais era relacionado. Nesse estado de isolamento, encontra no leitor um ouvinte e pretende convencê-lo da autenticidade da teoria, colocada em prática em suas experiências. Logo, a narração dos fatos tem como justificativa primordial transformar uma experiência pessoal em coletiva, no artifício da identificação entre o narrador e o leitor.

Nesse contexto de aproximação narrador-leitor, Benjamin (1994) afirma que a experiência coletiva de um narrador contar algo a um ouvinte sofreu transformações relacionadas às condições de sua realização na sociedade. Com a modernidade, a fotografia, o cinema, a pintura e a própria literatura passaram a transmitir as experiências adquiridas de forma cada vez mais rápida, sendo consumidas e descartadas instantaneamente. Assim, os princípios da narrativa artesanal de outros tempos, como a memória e a perpetuação do saber, perderam significado.

Para Benjamin, a sociedade burguesa tem como premissa o esvaziamento da coletividade e o advento da individualidade. Logo, a tradição e a memória cedem espaço à investigação de um sujeito que procura um sentido dentro do universo – esse é o elemento característico do romance moderno.

A busca da experiência coletiva da comunidade não pode ser retratada nessa circunstância na qual o homem se volta à 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: 54).

Vitangelo Moscarda se insere justamente nessa figura de narrador. Como um “contador de histórias”, sua narrativa não serve como expressão mimética do coletivo do qual participa. Pelo contrário, ele se afasta dessa experiência de coletividade da comunidade para ingressar em sua experiência individual. Experiência a que ele dá início a partir do embate com o mundo exterior.

Vitangelo Moscarda não é a única personagem pirandelliana a encetar um diálogo com Walter Benjamin, outros textos de Pirandello ilustram essa ideia de gerar relações e formas massificadas e descartáveis. Nesse sentido, Serafino Gubbio, protagonista de *Quaderni*, e Silvia Roncella, protagonista de *Suo Marito*, expõem as transformações sociais representadas pelo cinema e literatura, respectivamente. Ambas as personagens colocam em cena a questão da alienação em face do consumismo e as aproximações entre arte e produto, literatura e mercado.

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: 196)

Tal “autoalienação” é retratada pela própria narrativa do romance moderno: os indivíduos também se transformaram em objetos. Em “O narrador” (1994), outro texto de Benjamin, o autor afirma que a arte de narrar compõe uma tradição que tende a ser esquecida pela estrutura do romance. Esse narrador, pertencente à tradição, se utiliza de experiências do cotidiano e do

passado coletivo para formular sua “contação de histórias” (são retratos de viajantes, marinheiros, camponeses e outras pessoas ligadas à tradição popular). Na modernidade, essas narrações já não são capazes de criar elos com um sujeito cada vez mais submerso na velocidade das mudanças e na rapidez da informação. Esse sujeito não se identifica com tal tradição e se sente perplexo diante de uma nova realidade, de um meio no qual procura se inserir constantemente.

Uno, nessuno e centomila parte exatamente de uma consciência que reflete e acaba por se deparar com a ideia de que ela não se encaixa nos paradigmas estabelecidos em relação a sua imagem. Em seu livro “Il paradigma inquieto” (1988), Wladimir Kryszinski afirma que o paradigma pirandelliano é “inquieto” porque a lógica da máscara é dada e sentida como uma fatalidade. A alienação, proveniente dessa lógica, significa que o sujeito não se destaca como pensamento independente e autônomo. O seu *eu* não se comunica com o real e, em modo quase insensato e obsessivo, se transforma em observador e comentarista do mundo e das relações sociais. Dessa forma, Vitangelo Moscarda assume o papel de narrador, protagonista, observador e comentarista das encarnações do sujeito alienado.

Nessa mesma lógica, existe a incomunicabilidade entre o sujeito e o outro. Tal incomunicabilidade é produto das máscaras e dos jogos que regem a dialética de uma pseudo-troca. Moscarda, ao assumir novos comportamentos, se vê isolado do mundo. Esse isolamento transparece nos diálogos que se seguem após suas reflexões e conclusões. A mulher, ao ouvi-lo, não é capaz de compreender suas atitudes e ri. O sogro, almejando uma justificativa para os comportamentos do genro, se irrita. O povo, no momento da doação da casa a Marco di Dio, o chama de louco. E, por fim, Moscarda acaba isolado em um manicômio, espaço de representação do isolamento total. Deste modo, além do plano físico (o lugar é distante da cidade, ali as pessoas são segregadas), existe o afastamento dos papéis sociais que desempenhava (casamento, negócios e afins). A constatação de incapacidade mental, interpelada pelos outros, o priva do convívio com a sociedade e com as forças sociais, institucionais e históricas, nas quais, isolado, não pode exercer nenhuma influência.

Krysinski sustenta que, ao intitular seu romance *Uno, nessuno e centomila*, Pirandello prioriza a ideia de um perene espetáculo do mundo e dos seres humanos em transformação contínua. No entanto, é preciso ressaltar que essa multiplicação de perspectivas advinda do “centomila” e do “nessuno” não impede o autor de estruturar sua obra de modo que a personagem reivindique a concretude de seu ponto de vista. A decepção de Moscarda é descobrir a multiplicidade de imagens que foram criadas a seu respeito.

Essa mesma percepção de desencanto com o mundo também aparece na concepção de Adorno, já sintetizada no primeiro capítulo deste trabalho. Afirma Adorno:

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: 62)

Para este autor, o romance tende a se fundamentar nos alicerces do conflito entre os homens e de suas relações solidificadas. A partir dessa consciência, o sujeito procura se desvincular de algo que, sendo artificial, funda uma realidade que não encontra pontos permanentes aos quais se vincular.

Em *Uno, nessuno e centomila*, uma personagem narra precisamente essa tentativa de compreender as relações humanas. No entanto, no meio dessa realidade, é impossível encontrar algum elemento fixo ao qual se vincular. O próprio pensamento não consegue se fixar. Exemplo máximo dessa incapacidade é quando Moscarda expõe sua teoria à Anna Rosa. A ouvinte, ao se conscientizar de uma possível realidade na qual sua figura muda conforme o ponto de referência, acaba atirando em seu “narrador”. Essa passagem expõe as consequências de uma tomada de consciência: afinal, como o sujeito, acreditando ser único, pode aceitar a ideia de ser cem mil e, não se reconhecendo, transformar-se em nenhum?

A multiplicidade do eu enfatizada por Moscarda revela a simultaneidade de vários aspectos de sua subjetividade. Entre tantas possibilidades de escolha, o narrador-personagem encontra-se na dificuldade de optar apenas por uma expressão entre tantas, para se identificar e, conseqüentemente, apoiar suas ações. Na vida em sociedade, seu modo de agir também é interpretado de diversas maneiras, conforme o interlocutor. Não se reconhecendo em nenhuma das imagens criadas, seu eu se dissolve.

Assim, *Uno, nessuno e centomila* não pode ser lido apenas como um romance no qual o personagem simplesmente questiona a forma como são estabelecidas as relações humanas. Trata-se de um sujeito que está inserido na História e também a compõe: Moscarda é produto de uma época na qual as constantes transformações levam o sujeito ao questionamento de sua identidade dentro da coletividade.

O romance, retrato desse personagem, também não deve ser analisado de forma isolada, sem levar em consideração o contexto no qual está inserido. De fato, sua organização é fundada no conjunto verbal e unida no discurso. Sendo este último um fenômeno tipicamente social, que comporta as transformações históricas, sociais e culturais por meio da palavra. De acordo com Bakhtin, tal fenômeno constitui “um processo de transformação sistemática de um conjunto verbal, compreendido linguística e composicionalmente no todo arquitetônico de um evento esteticamente acabado” (1990: 51).

Esse fenômeno abrange a estrutura multifacetada do romance, que se caracteriza “como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngua e plurivocal” (1990: 73). Diferentemente de outros autores que acreditam que o romance perdeu a característica de uma narrativa que carrega a tradição, Bakhtin o concebe como um gênero no qual aparecem outros gêneros literários, a narrativa oral e influências de inúmeras escolas: epistolares, descritivas, jornalísticas, filosóficas, religiosas, científicas, históricas e outras tantas que compõem a variedade de estilos e linguagem. “O romance orquestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo” (1990: 74).

*Voi credete di conoscervi se non vi costruite in qualche modo?
E ch'io possa conoscervi, se non vi costruisco a modo mio? E*

*voi me, se non mi costruite a modo vostro? Possiamo conoscere soltanto quello a cui riusciamo a dar forma. Ma che conoscenza può essere? È forse questa forma la cosa stessa? Sì, tanto per me, quanto per voi; ma non così per me come per voi: tanto è vero che io non mi riconosco nella forma che mi date voi, né voi in quella che vi do io; e la stessa cosa non è uguale per tutti e anche per ciascuno di noi può di continuo cambiare, e difatti cangia di continuo.*⁵⁹ (PIRANDELLO, 1926: 55)

Nesse trecho, Moscarda aponta o principal ponto de sua tese: toda e qualquer forma de conhecimento vem intercalada a uma construção individual. E essa construção é acompanhada de uma forma, que varia de acordo com os outros. Como existe essa variedade, o reconhecimento nas formas atribuídas ao indivíduo não é uma obrigatoriedade. Pelo contrário, essa forma, singular, tende ao não reconhecimento devido à particularidade de cada ponto de vista. Vale ressaltar que essa forma, para cada um em específico, pode mudar, afinal, a continuidade pressupõe sua mudança, independente da relação e da percepção do “outro”.

Em *Uno, nessuno e centomila*, o pensamento de Moscarda, suas reflexões e conclusões encontram expressão no embate com o outro, e a voz é unicamente a de Moscarda. No entanto, a dissonância presente em sua composição interna é produto da pluridiscursividade, que na voz de Moscarda encontra certa unidade; o diálogo social ressoa no discurso do narrador-personagem. E como se a voz do outro passasse por uma espécie de filtro que é a voz de Moscarda.

A fala de outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpenetração, ora disposta em massas compactas, ora espelhada ao acaso, impessoal na maioria das vezes (opinião pública, linguagens de uma profissão, de um gênero), nunca está nitidamente separada do discurso do autor: as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas, passam frequentemente por dentro de um único conjunto sintático ou

⁵⁹ Vocês acreditam que podem conhecer a si mesmos sem se construírem de algum modo? E que eu possa conhecê-los sem construí-los um pouco a meu modo? E vocês a mim, sem me construírem a seu modo? Podemos conhecer apenas aquilo a que conseguimos dar forma. Mas que conhecimento é esse? Talvez esta forma seja a coisa mesma? Sim, tanto para mim quanto para vocês; mas não a mesma para mim e para vocês. Tanto isso é verdade que eu não me reconheço na forma que vocês me dão, nem vocês, naquela que lhes dou. Além disso, a mesma coisa não é igual para todos e, mesmo para cada um de nós, pode mudar continuamente – de fato muda sem cessar. (2001: 65)

de uma oração simples, e, às vezes, separam os termos essenciais da oração. (BAKHTIN, 1990: 113)

O caso de Moscarda, no que diz respeito ao uso das palavras, apresenta um interesse particular. De acordo com Kryszewski (1988) no discurso do narrador-personagem convergem três planos semióticos. Primeiramente, a voz reflexiva do narrador: Moscarda analisa a percepção que tinha sobre si mesmo antes das observações de sua esposa a respeito de seu nariz e, com isso, apreende os diversos pontos de vista em relação a sua imagem. Depois, o monólogo explicativo: o discurso de Moscarda procura demonstrar o seu saber, sua consciência. Por fim, o metadiscurso: “il monologo di Moscarda è un continuo spostamento dei livelli narrativo e metanarrativo, discorsivo e metadiscorsivo” (1988: 47).

Essa linguagem empregada no romance revela o ponto de vista sobre o mundo por meio dos discursos que o constroem. Em *Uno, nessuno e centomila* essa linguagem é organizada nos livros que compõem a obra. Esses livros, apesar de apresentarem continuidade narrativa, são quase independentes, no sentido de serem compostos por características únicas e peculiares. Vejamos:

- Livro I: retrata o momento em que Vitangelo Moscarda toma consciência de suas falhas e se depara com a questão de como é apreendido por aqueles que o cercam, e aprofunda a questão. A partir do instante em que consegue ficar só, percebe-se “fora” de seu corpo. Ou seja, é o início da des-realização, das desconstruções de sua imagem e da consciência dos “deslocamentos” de sua *persona*.
- Livro II: é a parte do texto cujo tom assemelha-se ao ensaio. Moscarda tenta formular sua tese de ser “um, nenhum e cem mil”.
- Livro III: aqui acontece a elucidação de acontecimentos do passado que podem comprovar sua tese – é a demonstração de como suas reflexões estavam presentes na vida real.
- Livro IV: a partir desse momento Moscarda dá início a suas “loucuras necessárias” – é a experiência de tentar modificar sua imagem, ou melhor, suas imagens. Moscarda toma partido em relação aos negócios, envolvendo desde os responsáveis pelo banco até Marco di Dio e sua esposa, considerados pobres coitados.

- Livro V: nele cabe destaque ao capítulo “O ponto vital”, no qual a personagem consegue romper com sua figura mais problemática: o fiel marido Gengè, a *persona* que mais o intrigava. Com isso, a relação com a esposa, além de ser rompida, traz à tona a figura dessa mulher como alguém que também está envolvida com interesses mesquinhos.
- Livro VI: Moscarda, frente a frente com seu sogro (outra relação de interesse), formula hipóteses de uma vida futura. A reação é de indignação com aquelas idéias e a constatação de que Gengè não tinha a menor possibilidade de ressurgir como *persona*.
- Livro VII: por intermédio de Anna Rosa, amiga de sua esposa, Gengè recorre à Igreja para não ser interditado. Dessa forma, a instituição Igreja também aparece permeada pelos próprios interesses e, de certo modo, sendo “desinstitucionalizada”, já que se porta como o banco, o sogro e a esposa.
- Livro VIII: merece destaque a imagem grotesca de Moscarda no tribunal e a consolidação, perante a sociedade, de sua insanidade.

Organizados em um mesmo conjunto, esses livros determinam a unidade do romance naquilo que Bakhtin chama de “cronotopo” (as relações espaço-tempo). São esses valores que perpassam as escolhas das personagens, os locais nos quais a narrativa é desenvolvida e o tempo em que decorrem. É no cronotopo que aparecem as imagens produzidas no e pelo romance. Essa característica, presente em *Uno, nessuno e centomila*, demonstra um dado fundamental do romance moderno: o inacabamento. Em suma, trata-se de um gênero que se encontra em processo de construção permanente. Os livros de *Uno, nessuno e centomila* comprovam esse procedimento no qual a conclusão não serve para dar o sentido de acabamento, mas para fechar determinada reflexão. Trata-se de uma forma híbrida e heterogênea – o romance por si só é um gênero em constante transformação.

Pirandello, ao inserir uma personagem e, sobretudo, um narrador como Moscarda, procura justamente ampliar esse sentido de busca da unidade perante uma infinidade de opções. A narrativa reflete o comportamento de um sujeito diante das transformações vigentes.

3.4. A “vita” de Uno, nessuno e centomila

A narrativa de Moscarda não se encaixa em um mundo acabado, seja no seu conteúdo, seja em sua forma literária. Trata-se do retrato de um sujeito comum, imerso no cotidiano típico de sua época que, em determinado momento, tem seu mundo doméstico abalado. É a partir desse momento de desconstrução que o narrador-personagem arquiteta sua narrativa e busca alcançar o olhar do outro.

*Ah, quei monti azzurri lontani! Dico “azzurri”; anche voi dite “azzurri”, non è vero? D'accordo. E questo qua vicino, col Bosco di castagni: castagni, no? Vedete, vedete come c'intendiamo? della famiglia delle cupulifere, d'alto fusto. Castagno Marrone. Che vasta pianura davanti (“verde” eh? Per voi e per me “verde”: diciamo così, Che c'intendiamo a meraviglia); e in quei prati là, guardate guardate che bruciare di rossi papaveri al sole! – Ah, come? Cappottini Rossi di bimbi? – Già, che cieco! Cappottini di lana rossa, avete ragione. M'eran sembrati papaveri. E codesta vostra cravatta pure rossa....Che gioja in questa vana frescura, azzurra e verde, d'aria chiara di sole! Vi levate Il cappellaccio grigio di feltro? Siete già sudato? Eh, bello grasso, voi, Dio vi benedica! Se vedeste i quadratini bianchi e neri dei calzoni sul vostro deretano.... Giù, giù la giacca! Pare troppo.*⁶⁰ (PIRANDELLO, 1926: 48-49)

No trecho acima, Moscarda segue sua característica de dialogar com o leitor: ele sugere que ambos se afastem da cidade e partam rumo ao campo, longe da civilização. O objetivo do narrador é primeiramente comprovar que a realidade é baseada em um senso comum (“azul” é “azul” para todos, assim como o “verde”, as “castanhas” e assim por diante). Como se pode comprovar acima, a aproximação entre aquele que conta e aquele que lê é tão intensa a ponto de sugerir a participação ativa do leitor (“vi levate il cappellaccio grigio di

⁶⁰ *Ah, aqueles montes azuis lá longe! Digo “azuis”; vocês também dizem “azuis”, não é verdade? Correto. E isto aqui perto no bosque das castanheiras: castanhas, não? Vêem, vêem como nos entendemos? Da família das cupuliformes, de alto porte. Castanhas. Que vasta planície adiante! (“Verde”, hein?, para vocês e para mim, “verde”; podemos dizer que nos entendemos às mil maravilhas.) E naqueles prados ali, vejam, vejam como queimam ao sol aquelas papoulas vermelhas! – Como? Gorrinhos vermelhos de crianças? É mesmo, que cego! Gorrinhos de lá vermelha, têm razão; me parecem papoulas. E essa sua gravata, também vermelha...Que alegria esse leve frescor, azul e verde, do ar claro de sol! Tiraram o chapéu de feltro cinzento? Já estão suados? Eh, mas como estão gordos, Deus os proteja! Se vissem os quadradinhos brancos e pretos da ceroula nos seus traseiros...Vamos, tirem o paletó! Parece excessivo.* (2001: 59-60)

feltro? Siete già sudato?”). Após inserir o leitor na narrativa do romance, o narrador apresenta sua constatação sobre o trecho citado anteriormente:

*Diciamo dunque che è in noi ciò che chiamiamo pace. Non vi pare? E sapete da che proviene? Dal semplicissimo fatto che siamo usciti or ora della città; cioè, sì, da un mondo costruito: case, vie, chiese, piazze; non per questo soltanto, però, costruito, ma anche perché non ci si vive più così per vivere, come queste piante, senza saper di vivere; bensì per qualche cosa che non c'è e che vi mettiamo noi; per qualche cosa che dia senso e valore alla vita: un senso, un valore che qua, almeno in parte, riuscite a perdere, o di cui riconoscete l'affliggente vanità.*⁶¹ (PIRANDELLO, 1926: 49)

O principal ponto que esse trecho pretende sustentar é a fragilidade que domina o “mundo construído”, ou seja, aquele mundo que dá sentido a valores artificiais, vãos, porque construídos pelo homem criam a ilusão de ordem em meio ao caos vigente. O texto parte do princípio de uma realidade proveniente dos efeitos da transformação na estrutura que regia a sociedade até então – as máquinas ultrapassam os limites do homem, as coisas controlam as consciências e a rapidez do desenvolvimento não consegue ser acompanhada pela sociedade de um modo geral. Sendo assim, a partir de algo considerado simples, a natureza, parte-se para a formulação de um pensamento que busca pontos concretos para poder sustentar uma reflexão: o homem, corrompido pela cidade, se prendeu na fragilidade de elementos inventados por ele próprio. Essa mesma transposição de valores foi direcionada à concepção sobre si mesmo:

*A chi dire “io”? Che valeva dire “io” se per gli altri aveva un senso e un valore che non potevano mai essere i miei; e per me, così fuori degli altri, l'assumerne uno diventava subito l'orrore di questo vuoto e di questa solitudine?*⁶² (PIRANDELLO, 1926: 171)

⁶¹ Digamos então que está em nós aquilo que chamamos paz. Não lhes parece? E vocês sabem de onde ela vem? Do simplíssimo fato de que acabamos de sair da cidade, isto é, de um mundo construído, mas também porque lá não se vive por viver, como essas plantas que não sabem que estão vivas; e também por alguma coisa que não existe e que nós inventamos, algo que dá um sentido e um valor à vida – um sentido e um valor ao qual, aqui, ao menos em parte, vocês conseguem renunciar ou reconhecer em sua terrível inutilidade. (2001: 60)

⁶² Dizer “eu a quem? Qual o sentido de dizer “eu”, se para os outros a palavra tinha um sentido e um valor que jamais poderiam ser os meus? E mesmo para mim, que estou tão apartado dos outros, qual o sentido de dizer “eu”, se isso logo me provoca o horror do vazio e da solidão? (2001: 167)

Como sujeito plural, a relação eu-outro tem de levar em conta a pluralidade de conceitos e verdades. Dessa forma, “o mundo do conhecimento e cada um de seus elementos só podem ser supostos” (Bakhtin, 1990: 22). Tendo como princípio essa ideia de suposição, é possível compreender que Moscarda deseja justamente ultrapassar esse limite da pressuposição para alcançar a pluralidade do olhar do outro e a leitura plural do outro. Se ambiciona atingir essa leitura, pretende se desvincular dos conceitos pré-estabelecidos em relação a sua imagem e alcançar em toda sua pluralidade a visão de alguém que está fora daquele corpo.

*Avevo ventotto anni e sempre fin allora ritenuto il mio naso, se non proprio bello, almeno molto decente, come insieme tutte le altre parti della mia persona. Per cui m'era stato facile ammettere e sostenere quel che di solito ammettono e sostengono tutti coloro che non hanno avuto la sciagura di sortire un corpo deforme: che cioè sia da sciocchi invanire per le proprie fattezze. La scoperta improvvisa e inattesa di quel difetto perciò mi stizzì come un immeritato castigo.*⁶³
(PIRANDELLO, 1926: 04)

Moscarda começa sua apresentação pelo ponto que o desperta para a concepção que os outros tinham sobre quem ele era e/ou poderia ser: o nariz aparece como símbolo de uma “normalidade”, que é abalada por uma nova acepção de sua identidade. Essa parte de seu corpo é qualificada dentro de uma normalidade padrão: não é belo e não é feio, ou seja, não se destaca de nenhuma maneira. Simplesmente é harmônico com o todo. O isolamento de Moscarda se inicia justamente quando se percebe, a partir de uma percepção exterior, como uma pessoa de corpo disforme e que não se encaixa naquilo que se espera de um nariz. A normalidade representa a aceitação de uma identidade que se insere nas regras de um padrão ditado pela sociedade.

O corpo é objeto de acordo entre a interioridade do sujeito e a exterioridade que o cerca: “a presença de si mesmo, como corpo, mente e

⁶³ *Eu tinha 28 anos e sempre, até então, havia considerado o meu nariz, se não propriamente belo, pelo menos bastante decente, assim como todas as outras partes da minha pessoa. Por isso era fácil admitir e sustentar o que normalmente admitem e sustentam todos os que não tiveram a desgraça de nascer num corpo disforme: que é uma idiotice se preocupar com as próprias feições. A descoberta repentina e inesperada daquele defeito me irritou como um castigo imerecido.* (2001: 20)

espírito, é para o indivíduo o elo de ligação entre os fragmentos de sua vida” (MELUCCI, 2004: 71). Quando o narrador-personagem inicia sua narrativa destacando uma falha desse “instrumento” de ligação, o corpo, com o universo em que se insere, sugere o que está por vir: o bloqueio da comunicação e da sustentabilidade de uma imagem pré-formada no seio da sociedade.

Ao saber dessa “anormalidade”, o narrador-personagem pretende ficar sozinho e, assim, diante do espelho, conseguir alcançar aquele “outro” que habitava seu corpo. O objetivo de Moscarda se encaixa no preceito de Bakhtin:

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 ter 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, 1990: 23)

Moscarda deseja “ver-se vivendo”, ou seja, alcançar o ponto de vista do outro. Para tanto, se coloca no lugar do outro e assume o ponto de vista de fora dos limites do próprio corpo e daquilo que vivencia. O objetivo principal é alcançar aquilo que não era acessível a partir do lugar que ocupava sendo ele mesmo. Ao assumir o ponto de vista do outro, passa a ocupar a consciência de um contemplador e a utiliza como indicador para retornar a si mesmo, embora mantendo como ponto de contemplação um lugar exterior a seu corpo. Assim, pode, concomitantemente, viver e assimilar a situação de ver-se vivendo. Na tentativa de descobrir esse ponto de vista “estranho”, encontra somente um corpo vazio, sem nenhum significado: sem nome, sem conhecer nada a respeito da vida e de si próprio. Então, quando percebe esse corpo vazio diante do espelho, formula as seguintes reflexões e conclusões:

Riflessioni:

1ª – che io non ero per gli altri quel che finora avevo creduto d’essere per me;

2ª – che non potevo vedermi vivere;

3ª – che non potendo vedermi vivere, restavo estraneo a me stesso, cioè uno che gli altri potevano vedere e conoscere, ciascuno a suo modo; e io no;

4ª – *che era impossibile pormi davanti questo estraneo per vederlo e conoscerlo; io potevo vedermi, non già vederlo;*
 5ª – *che il mio corpo, se lo consideravo da fuori, era per me come un'apparizione di sogno; una cosa che non sapeva di vivere e che restava lì, in attesa che qualcuno se la prendesse;*
 6ª – *che, come me lo prendevo io, questo mio corpo, per essere a volta a volta quale mi volevo e mi sentivo, così se lo poteva prendere qualunque altro per dargli una realtà a modo suo;*
 7ª – *che infine quel corpo per se stesso era tanto niente e tanto nessuno, che un filo d'aria poteva farlo starnutire, oggi, e domani portarselo via.*

Conclusioni:

Queste due per il momento:

1ª – *che cominciai finalmente a capire perché Dida mia moglie mi chiamava Gengè;*

2ª – *che mi proposi di scoprire chi ero io almeno per quelli che mi stavano più vicini, così detti conoscenti, e di spassarmi a scomporre dispettosamente quell'io che ero per loro.*

⁶⁴(PIRANDELLO, 1926: 27-28)

Essa assimilação da imagem externa somada à concepção de que existem diversas percepções a seu respeito, levam Moscarda a concluir que a unidade de sua imagem não passa de uma ilusão criada por ele próprio e por cada pessoa que com ele se relaciona. Gengè não passa de uma ilusão criada por sua esposa, o herdeiro do banco não passa de expectativas criadas pelos sócios, o proprietário, ilusão pertencente a Marco di Dio e esposa.

Ahimè, caro, per quanto facciate, voi mi darette sempre una realtà a modo vostro, anche credendo in buona fede che sia a

⁶⁴ Reflexões:

1ª – *que eu não era para os outros o que até agora pensara que fosse para mim;*

2ª – *que eu não podia me ver vivendo;*

3ª – *que, não podendo me ver vivendo, ficava alheio a mim mesmo, isto é, como alguém que os outros podiam ver e conhecer, cada um a seu modo, mas eu não;*

4ª – *que era improvável colocar-me diante desse estranho para vê-lo e conhecê-lo, pois eu podia me ver, mas já não o via;*

5ª – *que o meu corpo, se o considerasse desde fora, era para mim como uma aparição de sonho, uma coisa que não sabia que vivia e que ficava ali, à espera de que alguém o levasse;*

6ª – *que, assim como eu tomava este meu corpo e fazia dele cada vez o que queria e sentia, assim os outros podiam tomá-lo para lhe dar a realidade que quisessem;*

7ª – *que, enfim, aquele corpo em si mesmo era a tal ponto nada e a tal ponto ninguém, que um fio de ar podia fazê-lo espirrar hoje e, amanhã, levá-lo embora.*

Conclusões:

Por enquanto, estas duas:

1ª – *que comecei finalmente a entender porque Dida, minha mulher, me chamava Gengè;*

2ª – *que me propus descobrir quem eu era pelo menos para aqueles que me eram mais próximos, os assim chamados conhecidos, entretendo-me desdenhosamente em decompor aquilo que eu era para eles. (2001: 41)*

*modo mio; e sarà, non dico; magari sarà; ma a un “modo mio” che io non so né potrò mai sapere; che saprete soltanto voi che mi vedete da fuori: dunque un “modo mio” per voi, non un “modo mio” per me.*⁶⁵ (PIRANDELLO, 1926: 43)

Afinal, nenhuma dessas imagens é capaz de sintetizar aquilo que Moscarda realmente era, gostaria, poderia ou acreditava ser. Ao perceber que era para o outro diferente do que era para si, decide romper com tais acepções e, com novas atitudes, expõe a fragilidade de cada imagem criada a seu respeito.

*Dida mia moglie non m’aveva né sopraffatto né sostituito (...) Perché quel suo Gengè esisteva, mentre io per lei non esisteva affatto, non ero mai esistito. La realtà mia era per lei in quel suo Gengè ch’ella s’era foggato, che aveva pensieri e sentimenti e gusti che non erano i miei e che io non avrei potuto minimamente alterare, senza correre il rischio di diventar subito un altro ch’ella non avrebbe più potuto né comprendere né amare.*⁶⁶ (PIRANDELLO, 1926: 57-58)

Moscarda, no trecho acima, expõe uma das imagens formuladas a seu respeito: Gengé, a forma como sua esposa o via. Em determinado momento da narrativa, quando as pessoas começam a reagir contra a doação da casa que ele fez a Marco di Dio, Quantorzo, um dos responsáveis pelos negócios do banco, vai à casa do protagonista para tentar entender o que havia acontecido. Nessa ocasião, de acordo com o ponto de vista de Moscarda, estavam na sala: Dida para si, para Moscarda e para Quantorzo; Quantorzo para si, para Moscarda e para Dida; o “Gengé” de Dida e o “caro Vitangelo” de Quantorzo. É interessante notar que Moscarda, diferentemente do que é posto para os outros dois não assinala a presença dele para si próprio. Isso porque já não considera nenhuma imagem condizente de sua identidade.

⁶⁵ *Infelizmente, meus caros, por mais que vocês façam, sempre me darão uma realidade a seu modo, mesmo crendo de boa-fé que seja a meu modo. E talvez seja, não digo que não, quem sabe; mas a um “meu modo” que eu desconheço e que jamais poderia conhecer, o qual somente vocês, que me vêem de fora, reconheceriam: portanto, um “meu modo” a seu uso, não um “meu modo” para mim.* (2001: 55-56)

⁶⁶ *Dida, minha mulher, não me havia nem falsificado nem substituído. (...) Porque aquele seu Gengé existia, ao passo que eu, para ela, não existia em absoluto, nunca havia existido. A minha realidade, para ela, estava naquele seu Gengé que ela criara para si, que tinha pensamentos e sentimentos e gostos que não eram os meus e que eu não teria podido alterar minimamente sem o risco de me tornar logo um outro, que ela não teria reconhecido, um estranho que ela não teria mais podido compreender nem amar.* (2001: 67)

Essas três personagens estão reunidas porque Quantorzo, com o apoio de Dida, almeja obter uma explicação. A intenção do sócio era barrar a possibilidade de futuras atitudes como esta. No entanto, a reação de Moscarda surpreende a todos e demonstra como sua atitude inaugurava uma nova conduta, mais ativa e participativa. O primeiro ponto que demonstra essa quebra de padrão comportamental é quando Quantorzo diz que o outro responsável pelo banco, Firbo, estava furioso devido à bagunça feita nos papéis do escritório. Moscarda surpreende ao indagar se Quantorzo sabia o que ele havia encontrado enquanto essa bagunça era feita. Com essa pergunta, o protagonista já deixa subentendido que a partir daquela ocasião iria se posicionar ativamente quanto aos negócios. Mas a surpresa não deriva somente dessa reação, mas da resposta propriamente dita: Moscarda diz que no meio dos papéis ele tinha encontrado muita poeira. Por meio desse detalhe comprova que a poeira se acumulou devido à falta de interesse em conhecer as propriedades e administrá-las. Então, a partir daí, Moscarda reage e afirma que diferentemente do que pensavam (ou acreditavam) ele era um observador e sabia dos efeitos da administração do banco. Outro aspecto surpreendente: o ponto que principalmente o incomodava, nesse caso, era a imagem de usurário que recaía sobre ele, e não sobre os outros dois, realmente responsáveis pelos negócios. Ao ouvir essa preocupação, Dida ri, o que faz Moscarda se sentir brutalmente atingido. É justamente essa risada que desperta no protagonista atitudes ainda mais inesperadas: ele grita com a esposa, expressa seu desejo de fechar o banco e retirar todo dinheiro ao qual tinha direito.

*Quel punto vivo che era sentito ferire in me quando mia moglie aveva riso nel sentirmi dire che non volevo più mi si tenesse in conto d'usura a Richieri, era Dio senza alcun dubbio: Dio che in me non poteva più tollerare che gli altri a Richieri mi tenessero in cono d'usura*⁶⁷. (PIRANDELLO, 1926: 197)

O ponto vital, atingido pelo riso da esposa, demonstra justamente como o comportamento de Moscarda, desde então, poderia ir além do que se esperava de suas atitudes. Expõe, sobretudo, como a partir daquele momento

⁶⁷ *Aquele ponto vital que fora ferido em mim, quando minha mulher riu ao me ouvir dizer que não queria mais ser chamado de usurário pela gente de Richieri, era sem dúvida Deus: o Deus que se sentira ferido em mim, o Deus que, em mim, não podia mais tolerar que os outros em Richieri me considerassem um usurário.* (2001: 190)

no qual passa a demonstrar atitudes era capaz de assumir posições e posturas que não seriam relacionadas ao comportamento esperado, já que não se reconhecia nas imagens formuladas sobre ele.

No trecho em questão, Moscarda retrata o homem como o principal ponto da ordem universal. Isso porque a multiplicidade de perspectivas patenteadas pelo narrador-protagonista transmite a impossibilidade de reconhecer a unidade como pólo fundamental na concepção do homem. A figura de Deus, como ser supremo e criador do mundo, é substituída pelo contorno do próprio sujeito e sua existência humana. Logo, esse sujeito se sente seguro para romper com a passividade de aceitar as condições concebidas e justificadas por algo metafísico ou sobrenatural. Ele nega a figura de Deus como mensageiro de preceitos e valores. Moscarda, assim, mostra o homem como alguém que passa a ocupar o lugar antes pertencente a Deus. É nesse momento que se desvenda como criador máximo de sua história.

A destruição dessa figura de Deus surge como probabilidade de criação de um novo sujeito, que rompe com as normas e com o idealismo, principais alicerces da ilusão de realidade. Com isso, o narrador-protagonista reavalia sua vida e sua imagem perante os outros para criar seus próprios valores, sua vontade de potência. De fato, pretende destruir qualquer resquício de ilusões criadas sobre quem ele é e/ou parece ser.

Ao tomar conhecimento dessa fragilidade e de não se reconhecer em nenhuma imagem pré-formada por outro, Moscarda decide não ser “um”, mas, não ser nenhuma daquelas “pessoas” que era até então em seu círculo social. Ou seja, trata-se de uma consciência daquilo que não quer ser, de anulação daquelas imagens que as outras identidades restituem de si.

E chi dunque li travisava e li rimpiccoliva così? Ma la realtà di Gengè, signori miei! Gengè, quale ella se l'era foggiao, non poteva avere se non di quei pensieri, di quei sentimenti, di quei gusti. Sciocchino ma carino. Ah sì, tanto carino per lei! Lo amava così: carino sciocchino. E lo amava davvero.⁶⁸
(PIRANDELLO, 1926: 61)

⁶⁸ *E quem então os distorcia e apequenava desse jeito? A realidade de Gengê, meus senhores! Gengê, tal como ela o constituía, não podia ter senão aqueles pensamentos, aqueles sentimentos, aqueles gostos. Tolinho, mas bonitinho. Ah, sim, tão bonitinho para ela! Ela o amava assim: tolo e bonitinho. E o amava de verdade.* (2001: 70)

Ao mesmo tempo, almeja romper com o pré-estabelecido. Suas imagens externas, interpeladas pelos outros, não os envolve como um todo – não possui um enfoque de si mesmo de fora. Essa situação de Moscarda se encaixa no que diz Bakhtin sobre a ligação da imagem externa com a vivência exterior:

É necessário algum novo esforço para me imaginar a mim mesmo nitidamente en face, desligar-me por completo da minha auto-sensação interior, conseguido isto, somos afetados em nossa imagem externa por algum vazio original, por algo imaginário e um estado de solidão um tanto terrível dessa imagem. A que isto se deve? Ao fato de que não temos para ela um enfoque volitivo-emocional à altura, capaz de vivificá-la e incluí-la axiologicamente na unidade exterior do mundo plástico-pictural. Todas as minhas reações volitivo-emocionais, que apreendem e organizam a expressividade externa do outro – admiração, amor, ternura, piedade, inimizade, ódio, etc. – estão orientadas para o mundo adiante de mim; não se aplicam diretamente a mim mesmo na forma em que eu me vivencio de dentro: eu organizo meu eu interior – que tem vontade, ama, sente, vê e conhece – de dentro, em categorias de valores totalmente diferentes e que não se aplicam de modo imediato à minha expressividade externa. No entanto, minha auto-sensação interna e a vida para mim permanecem no meu eu que imagina e vê, não existem em um eu imaginado e visto, como não há em mim uma imediata reação volitivo-emocional vivificante e includente para minha própria imagem externa. Daí o vazio e o estado de solidão que ela experimenta. (BAKHTIN, 1990: 28)

Aplicando essa ideia de Bakhtin à experiência de Moscarda, vemos o narrador-personagem procurando se desligar da sua interioridade para atingir alguma parte de sua imagem externa. A partir do momento que ele tenta, diante do espelho, enxergar esse outro (que é ele mesmo), se desvincula de qualquer preceito já formado em suas concepções sobre si. Moscarda se avalia pelas lentes do efeito que causa no outro.

A relação com Anna Rosa comprova essa limitação de percepção que cada interlocutor tem sobre sua imagem. Moscarda expõe para a amiga da mulher que o sujeito é limitado quanto ao conhecimento de si mesmo e, ao mesmo tempo, não é capaz de controlar as imagens que são formadas a respeito de si. A tese de Moscarda tenta comprovar que o sujeito é formado por pluralidades atribuídas pelo outro e provenientes das relações sociais.

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão –, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. (BAKHTIN, 1990: 21)

Para Bakhtin esse posicionamento no qual predomina a diferença de horizontes entre o eu e o outro é condicionado por certa singularidade e impossibilidade de substituição do lugar desempenhado pelo sujeito no mundo. Isso porque no momento e no lugar em que esse *eu* é o único inserido em determinado conjunto, todos os outros estão fora desse conjunto que compõe o *eu*. Ou seja, esse “outro” não consegue apreender esse “eu” da mesma forma como ele se apreende.

Como o sujeito não ocupa apenas uma posição específica no mundo, ou seja, não se fixa em um único ponto, a relação *eu-outro* não pode ser percebida sem levar em consideração a diversidade e as possibilidades da existência. Dessa forma, “o mundo do conhecimento e cada um de seus elementos só podem ser supostos” (1990: 22).

A respeito dessa pluralidade muito se fala em “fragmentação do sujeito”. Moscarda se “descobre” como cem mil e comporta a imagem de Gengé, do herdeiro, do dono do banco, do proprietário, do usurário, do marido da amiga, do genro, do dono da cachorra e outras tantas imagens já formuladas sobre aquele sujeito de nariz torto: “Moscarda”. Colocar entre aspas esse sujeito é o ideal, visto que para cada outro ele é um determinado sujeito.

No entanto, todas as acepções tem como ponto de partida a figura de um individuo que questiona a veracidade de sua autoimagem e das imagens que os outros fazem dele, passa a assumir comportamentos que destoam daquilo que era esperado dele. Moscarda, sendo “cem mil” se sente deslocado de acordo com a situação que vive e com quem se relaciona.

No mundo único do conhecimento não posso colocar-me como eu-para-mim em oposição a todos sem exceção – os outros indivíduos passados, presentes e futuros como outros para

mim; ao contrário, eu sei que sou um indivíduo tão limitado quanto todos os outros, e que todo outro vivencia substancialmente a si mesmo em sua expressividade externa. Mas esse conhecimento não pode determinar a visão real e o vivenciamento do mundo singular concreto do sujeito singular. A forma do vivenciamento concreto do indivíduo real é a correlação entre as categorias imagéticas do eu e do outro; e essa forma do eu, na qual vivencio só a mim, difere radicalmente da forma do outro, na qual vivencio todos os outros indivíduos sem exceção. O modo como eu vivencio o eu do outro difere inteiramente do modo como vivencio o meu próprio eu; isso entra na categoria do outro como elemento integrante (...). (BAKHTIN, 1990: 35)

Moscarda, elemento tido como pólo de deslocamento, não é pleno ou autônomo, visto que possui algo pertencente a uma frágil unidade interior. Essa unidade varia de acordo com as possibilidades de vivencia no contexto “eu-para-o-outro”. Aquilo que Bakhtin expõe no trecho citado: a desigualdade essencial de valores do *eu* e do *outro* nas relações sociais.

*No? E di chi si trattava dunque? Se potevo non riconoscere mia questa realtà spregevole che mi davano gli altri, ahimè dovevo pur riconoscere che se anche me ne fossi data una, io, per me, questa non sarebbe stata più vera, come realtà, di quella che mi davano gli altri, di quella in cui gli altri mi facevano consistere con quel corpo che ora, davanti a mia moglie, non poteva neanche parermi mio, giacché se l'era appropriato quel Gengè suo, che or ora aveva detto una nuova sciocchezza per cui tanto ella aveva riso. Voler sapere la sua professione! E che non si sapeva?*⁶⁹ (PIRANDELLO, 1926: 79)

Nesse contexto, não é possível apontar um sentido único de verdade. Esta se torna relativa em uma situação na qual a unidade conceitual é substituída por perspectivas, situações e pontos de vista múltiplos. As dimensões que constituem o sujeito perdem o sentido em uma situação na qual:

⁶⁹ *Não? E de que se tratava, então? Se eu podia reconhecer como alheia esta realidade desprezível que os outros me conferiam, devia também reconhecer que, aí de mim, ainda que eu me conferisse uma, para mim, esta não seria mais verdadeira, como realidade, do que as que os outros me davam, aquela em que os outros me faziam consistir, com o corpo que, agora, diante de minha mulher, não podia nem mesmo parecer-me meu, já que dele se apropriava aquele seu Gengê, que há instantes dissera uma nova tolice que a fizera sorrir tanto. Queria saber a sua profissão! Mas quem não sabia?* (2001: 85-86)

(...) o eu não está mais solidamente fixado em uma identificação estável: joga, oscila e se multiplica. Há jogo é a expressão usada na linguagem mecânica para indicar uma engrenagem que não está rigidamente presa em seu encaixe. Diante dessa folga, o eu pode sentir medo e perder-se. Ou, então, aprender a jogar. (MELUCCI, 2004: 15)

Para Melucci (2004), o termo *identidade* engloba três elementos fundamentais: o sujeito que existe e se conserva no tempo (aquele que, mesmo com as variações de tempo e espaço, não perde o sentido de continuidade); a ideia de unidade, que permeia os limites entre determinado indivíduo e o outro (fator que separa o *eu* do *outro*); e a relação entre dois elementos tal que permita o reconhecimento como autêntico (possibilidade de reconhecer a si mesmo e reconhecer o outro). Analisando essa ideia de *identidade* com relação a Vitangelo Moscarda, percebemos um sujeito que rompe com esses três parâmetros. Desse modo, a identidade e o processo de identificação entram em crise.

As situações críticas são, por excelência, o momento em que nossa identidade e suas fragilidades são reveladas: quando somos submetidos a expectativas contraditórias, quando perdemos nossas identidades tradicionais, quando entramos em um novo sistema de normas. Esses conflitos são provas difíceis para nossa identidade e podem comprometê-la. Podemos responder reestruturando nossa forma de agir segundo novas orientações, ou segmentando nossas esferas de vida para garantir alguma consistência, pelo menos dentro de cada segmento. Nos casos mais graves pode ocorrer uma ruptura, uma fragmentação do eu, ou uma perda dos seus limites. Entra-se então no âmbito da patologia, isto é, na incapacidade de produzir e de manter uma definição de si mesmo dotada de certa estabilidade; ou, no sentido inverso, na coação para assumir uma identidade rígida da qual é impossível sair. (MELUCCI, 2004: 46)

Moscarda, ao se dar por si em uma situação na qual necessita de novos alicerces para sustentar sua identidade, não encontra substância suficiente para se afirmar enquanto sujeito dotado de reconhecimento do seu próprio eu. Tanto que naquele momento em que está na sala com Quantorzo e Dida, elenca as imagens que cada um tem de si mesmo, mas não faz isso com ele próprio. Afinal, desconhece uma imagem que seja capaz de firmar aquilo que acreditava *ser*. Sendo assim, se aprofunda justamente nesse processo instável,

no qual não encontra “consistência, conservação dos limites, reconhecimento e reciprocidade” (MELUCCI, 2004: 47) de sua identidade no seu aspecto estático.

*Pazzie per forza. Perché, non avendo mai pensato finora a costruire di me stesso un Moscarda che consistesse a' miei occhi e per mio conto in un modo d'essere che mi paresse da distinguere come a me proprio e particolare, s'intende che non mi era possibile agire con una qualche logica coerenza. Dovevo a volta a volta dimostrarmi il contrario di quel che ero o supponevo d'essere in questo e in quello dei miei conoscenti, dopo essermi sforzato di comprendere la realtà che m'avevano data: meschina, per forza, labile, volubile e quasi inconsistente.*⁷⁰ (PIRANDELLO, 1926: 67)

A partir do momento que não se enquadra dentro dos limites estabelecidos pelo ambiente no qual está inserido, busca uma nova forma de se autoafirmar. O nome que dá a essa busca é “loucuras necessárias”. As loucuras necessárias são o momento em que Vitangelo decide sondar e descobrir todas as identidades a ele atribuídas pelos outros, para sistematicamente destruí-las. Pensando no significado das palavras que compõem a expressão, temos de um lado o termo “loucura” e do outro a “necessidade”. Sendo assim, o narrador-personagem sabe que tais comportamentos não podem ser encaixados dentro do perfil de normalidade concebido por aqueles que o rodeiam – trata-se de uma série de atitudes que tendem a ser interpretadas como ações de alguém que já não é capaz de assegurar o que se espera dentro do padrão. A loucura aparece como elemento primordial do questionamento no qual se baseia o narrador-personagem. No entanto, tal termo vem relacionado a “necessárias”, consequentemente, atribui um sentido de obrigatoriedade para aquilo que pretende fazer. E faz. É dessa necessidade que acredita poder alcançar a sua própria concepção de identidade e, automaticamente, ser capaz de sustentá-la dentro de suas reflexões. De acordo com Melucci, “nossa identidade tende a

⁷⁰ *Loucuras necessárias. Porque, não tendo nunca pensando até então em construir a partir de mim mesmo um Moscarda que consistisse, aos meus olhos e por minha própria conta, num modo de ser que me parecesse particular e identificável a mim mesmo, compreende-se que não me fosse possível agir com nenhum tipo de lógica ou coerência. Eu devia pouco a pouco mostrar-me o contrário daquilo que era ou suponha ser para esse ou aquele meu conhecido, depois de ter me esforçado para entender a realidade que me haviam dado: necessariamente mesquinha, instável, volúvel e quase inconsistente.* (2001: 75)

coincidir com processos conscientes de individuação e é vivida mais como ação do que como situação” (2004: 48).

Il nome, sia: brutto fino alla crudeltà. Moscarda. La mosca, e il dispetto del suo aspro fastidio ronzante.

Non aveva mica un nome per sé il mio spirito, né uno stato civile: aveva tutto un suo mondo dentro; e io non bollavo ogni volta di quel mio nome, a cui non pensavo affatto, tutte le cose che mi vedevo dentro e intorno. Ebbene, ma per gli altri io non ero quel mondo che portavo dentro di me senza nome, tutto intero, indiviso e pur vario. Ero invece, fuori, nel loro mondo, uno – staccato – che si chiamava Moscarda, un piccolo e determinato aspetto di realtà non mia, incluso fuori di me nella realtà degli altri e chiamato Moscarda.⁷¹ (PIRANDELLO, 1926: 68)

Moscarda busca sua identidade a partir da destruição das diversas imagens estabelecidas em relação a seu *eu*. Assim, o produto dessa negação é, paradoxalmente, a afirmação de uma identidade com a qual acredita poder se firmar na continuidade (independente das ações no tempo e no espaço), na unidade e no reconhecimento de si e do outro – elementos fundamentais desse conceito.

Conservando, contudo, o termo no seu uso corrente, podemos falar de identidade como capacidade de reconhecer os efeitos de nossa ação como nossos e, portanto, atribuí-los a nós mesmos. Assim definida, a identidade supõe, em primeiro lugar, que temos uma capacidade de reflexão sobre nós mesmos. Nossa ação não é simples reflexo de vínculos biológicos e ambientais, mas produz orientações simbólicas e de sentido, que nós estamos em condições de reconhecer. Em segundo lugar, implica que temos uma percepção de causalidade e de posicionamento como grupo, isto é, somos capazes de reconhecer os efeitos da nossa ação. Esse reconhecimento permite nos apropriarmos daquilo que produzimos com nosso agir, trocá-lo com os outros e decidir sua destinação. É a base, portanto, da nossa responsabilidade. Enfim, a identidade implica uma capacidade de perceber a duração, permitindo-nos estabelecer relações entre passado e

⁷¹ O nome tão feio que chega a ser cruel. Moscarda. A mosca e a moléstia de seu áspero e importuno zumbido. Não que meu espírito tivesse um nome próprio ou um estado civil: tinha todo um mundo seu dentro. E eu não costumava carimbar com aquele meu nome, no qual não pensava absolutamente, todas as coisas que via dentro dele e ao seu redor. Sim, mas para os outros eu não era aquele mundo que trazia dentro de mim, sem nome, todo inteiro, indivisível e variado. Eu estava, ao contrário, fora, no mundo deles, um – destacado – que se chamava Moscarda, um pequeno e determinado aspecto de realidade que não era a minha, situado fora de mim na realidade dos outros e chamado Moscarda. (2001: 76)

futuro e ligar a ação com seus efeitos. Somente atendendo a essa condição é que podemos falar de nós mesmos no tempo. (MELUCCI, 2004: 48)

Enquanto narrador-personagem, Moscarda apresenta a premissa de refletir sobre si mesmo. No entanto, isso ocorre somente quando tem consciência de que sua identidade foi abalada pela falta de conhecimento que tinha até então sobre si, assim como de se reconhecer refletido no outro. Quando percebe essa incapacidade, Moscarda se apropria de seu destino e passa a agir de acordo com tudo aquilo que escapava da troca que até então tivera com os outros. Assim, constrói seu discurso (apreendido no tempo presente, no tempo da leitura) e analisa o passado (que se inicia quando a esposa aponta que o nariz do protagonista caía para um lado). Ou seja, o percurso traçado pela narrativa já foi concluído (tendo em vista que o momento da narração é feito posteriormente, em seu isolamento, quando está no manicômio) e o narrador-personagem já tem suas conclusões. Este fator permite que o narrador conte e analise os acontecimentos do passado com suas conclusões do presente-futuro já postuladas.

Moscarda, no momento em que narra, tem uma experiência com o tempo na qual presente e futuro já não comportam o sentido de algo que está por vir. Isolado da sociedade, o narrador-personagem sabe o que lhe espera: todos os dias serão os mesmos. Em comum, mais uma vez, a solidão.

O passado é instrumento de comprovação de um pensamento verificado no presente: o que existia antes da observação da mulher é negado, nenhuma outra imagem era capaz de mostrar aquilo que ele acreditava ser seu verdadeiro *eu*. E tais imagens eram “cem mil”, variando de acordo com a pessoa que estava diante dele.

Fora dos objetos concretos, materiais ou simbólicos, que podem estar em jogo em um conflito, o motivo pelo qual nos enfrentamos é sempre a possibilidade de nos reconhecermos e sermos reconhecidos como sujeitos da nossa ação. Entramos em um conflito para afirmar nossa identidade, negada por nosso opositor, para nos reapropriar daquilo que nos pertence, porque estamos aptos a reconhecê-lo como nosso. (MELUCCI, 2004: 49)

O isolamento final de Moscarda é justificado pela ruptura com as relações sociais e, conseqüentemente, o abandono das imagens que lhe eram devolvidas como sendo ele mesmo. Em suma, o isolamento simboliza o rompimento com a interação e a recusa de se reconhecer como era pelo(s) outro(s). E também a negação, por parte dos outros, da legitimidade de sua operação. E sem o outro não há identidade presumível.

*Ove la vista degli altri non ci soccorra a costituire comunque in noi la realtà di ciò che vediamo, i nostri occhi non fanno più quello che vedono; la nostra coscienza si smarrisce; perché questa che crediamo la cosa più intima nostra, la coscienza, vuol dire gli altri in noi; e non possiamo sentirci soli.*⁷²
(PIRANDELLO, 1926: 146)

No trecho acima, Moscarda reflete a necessidade do outro para qualquer construção de identidade. O eu existe apenas em relação ao outro, sem o outro não há eu possível e, por conseguinte, consciência possível. O narrador-protagonista ressalta que a consciência é produto e reflexo do outro em uma ilusória interioridade. Para ele, o sujeito é capaz de reconhecer somente aquilo que o ponto de vista do outro consegue abarcar. A necessidade principal de Moscarda provém justamente da tentativa de se livrar dessa ilusão, desse “outro” e de qualquer visão que possa limitá-lo dentro de uma forma preconcebida e imposta à sua imagem. No final do romance vemos esse homem, Moscada, desconexo dessa visão do outro e dessa necessidade de atingir a consciência.

La città è lontana. Me ne giunge, a volte, nella calma del vespro, il suono delle campane. Ma ora quelle campane le odo non più dentro di me, ma fuori, per sé sonare, che forse ne fremono di gioja nella loro cavità ronzante, in un bel cielo azzurro pieno di sole caldo tra lo stridio delle rondini o nel vento nuvoloso, pesanti e così alte sui campanili aerei. Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e

⁷² Quando a visão dos outros não nos ajuda a constituir em nós mesmos a realidade daquilo que vemos, nossos olhos não sabem mais aquilo que vêem e a nossa consciência se perde, porque isso que consideramos a nossa coisa mais íntima, a consciência, quer apenas dizer os outros em nós, e não podemos nos sentir sozinhos. (2001: 144)

*intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.*⁷³ (PIRANDELLO, 1926: 228)

Portanto, todo embate de Moscarda, em *Uno, nessuno e centomila*, é proveniente de reflexões, conclusões e ações que visam a colocá-lo como sujeito da própria ação. Vitangelo busca se desprender da diversidade fixada pelos outros e de qualquer rótulo social. Para tanto, se identifica e se reconhece nas manifestações de comportamentos e condutas que divergiam daquilo que lhe era imposto socialmente. É justamente nessas ações, as “loucuras necessárias”, que o narrador-personagem procura sustentabilidade para se apropriar de seu auto-reconhecimento. Contudo, termina sua narrativa isolado da cidade e, concomitantemente, distanciado de valores intrínsecos à ilusão de verdade. Não precisa pensar na morte, muito menos, rezar. Agora, se sente liberto de necessidades ideológicas, afinal, sua interioridade, enquanto vida, não existe mais. Em seu lugar, existe a vivência naquilo que ele denomina como “ogni cosa fuori”, que morre e renasce a cada segundo.

⁷³ *A cidade está longe. Às vezes me chega na calma da tarde o som dos sinos. Mas agora eu ouço esses sinos não mais por dentro, mas, de fora, como se eles tocassem por si, talvez vibrando de alegria em sua cavidade sonora, suspensos no belo azul, cheios do calor do sol misturado ao som das andorinhas ou do vento de nuvens pesadas e altas, pairando sobre os campanários aéreos. Pensar na morte, rezar. Há ainda os que necessitam disso, e os sinos tocam também por eles. Eu não preciso mais disso, porque morro a cada segundo e renasço novo e sem lembranças: vivo e inteiro, não mais em mim, mas em cada coisa externa.* (2001: 216)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar o texto Pirandello por meio da ótica da modernidade foi o objetivo a que nos propusemos nessa dissertação. Essa análise exigiu que organizássemos e apontássemos os elementos que inserem a obra do autor siciliano em determinado discurso estético, histórico e social.

Para tanto, nos propusemos a traçar um painel histórico do século XX e particularmente da Itália, que expusemos no primeiro capítulo. A partir daí, procuramos compreender como a literatura e especificamente o romance se moviam nesse ambiente. E mostramos como o romance pirandelliano apresenta um elemento essencial da modernidade em seu bojo, ou seja, a reflexão como parte da estrutura romanesca. No segundo capítulo traçamos uma biografia de Pirandello e sua trajetória intelectual, procurando salientar, dentro do amplo conjunto da produção pirandelliana, aquelas obras que mais estão ligadas ao romance em estudo. No terceiro capítulo tracejamos o percurso narrativo do romance, buscando sintetizar os principais elementos de sua estrutura e procuramos mostrar mais aprofundadamente como esta obra em especial se mostra inserida no quadro da modernidade, tanto de um ponto de vista denotativo quanto conotativo.

A modernidade, enquanto conceito, configura um quadro paradoxal, visto que é, conforme procuramos expor neste trabalho, amplo nas definições de seus componentes: o termo pode ser aplicado a contextos que abrangem séculos, escolas, tradições e momentos distintos. O aparecimento da perspectiva na obra de arte, os questionamentos de Rousseau, o século das Luzes, as correntes filosóficas do século XIX, as vanguardas européias do século XX – todas essas conjunções foram categorizadas como pertencentes à modernidade.

No entanto, o objetivo desse trabalho foi restringir esse conceito, não de maneira a invalidar seu valor integrante dos campos do saber, mas, na investigação de sua problematização e, sobretudo, de seu aspecto de continuidade, que culmina no sujeito inserido no início do século XX. Nesse

sentido, o termo foi conceituado e aplicado nos segundo e terceiro capítulos, respectivamente, dentro da dialética que abriga o antigo e o novo, a tradição e as inovações.

A obra de Pirandello, especificamente o romance *Uno, nessuno e centomila*, publicado em 1926, se insere justamente dentro de uma modalidade de desconstrução tanto da produção literária, como a forma romance, quanto da representação do protagonista de uma narrativa. No que diz respeito ao primeiro ponto, o romance como gênero literário, o que prevalece aqui é uma estrutura que visa a desconstruir o sentido mimético de reprodução da realidade. Na verdade, a narrativa em seu conjunto acaba desconstruindo a própria idéia da existência de uma verdade absoluta e única. Quanto ao segundo ponto, o da representação do protagonista da narrativa, como procuramos mostrar no terceiro capítulo, o romance também rompe com a narrativa tradicional que se afirmara até então.

De fato, a partir do instante que apresenta essas verdades possíveis, surge a construção de uma situação proveniente do ânimo do personagem em questão: Vitangelo Moscarda. Nesse ponto, a narrativa apresenta a construção de um protagonista que, para comprovar a veracidade de suas reflexões e conclusões, destrói toda e qualquer imagem que possa existir em relação à sua figura. Dessa forma, por meio da desconstrução total do que pode ser ou do que se acredita ser um sujeito, Moscarda procura a veracidade de sua matéria.

O romance *Uno, nessuno e centomila* funciona como uma espécie de compilação do itinerário pirandelliano – nesse texto encontramos na voz de Vitangelo Moscarda o elemento comum aos textos do autor: o sentimento da condição anárquica na qual o sujeito está inserido dentro das instituições que regem sua vida. Tal condição é resultado da fragilidade daquilo que o sustenta enquanto *ser* portador de consciência. O sentido de verdade não comporta um único significado e seu valor de caráter absoluto é superado pelas múltiplas perspectivas, situações e concepções. Automaticamente, as reflexões de Moscarda sintetizam a incompatibilidade com o outro, a incomunicabilidade, o conflito entre consciência de ser e aquilo que é perante o(s) *outro(s)*, a relatividade do conceito de verdade – tudo isso em uma totalidade na qual as mudanças e as inúmeras transformações são partes integrantes da História.

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.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- ASOR, Rosa Alberto. *Storia della Letteratura Italiana*. Florença: La Nuova Italia, 1986.
- 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 Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARILLI, Renato. *La linea Svevo-Pirandello*. Milano: Mondadori, 2003.
- _____. *Pirandello: una rivoluzione culturale*. Milano: Mondadori, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- 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.

- BERGER, Peter. *Modernidade, pluralismo e crise de sentido: a orientação do homem moderno*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- 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*. 2^o. ed. São Paulo: Duas cidades; ed. 34, 2003.
- _____. *Itinerario della Narrativa Pirandelliana*. Tese de Doutorado. FFLCH/USP, 1964.
- 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.
- _____. ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- COELHO, Teixeira. *Moderno – Pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CROCE, Benedetto. *La letteratura della nuova Italia*. Bari: Laterza, 1973.
- _____. *Breviário de Estética. Aesthetica in nuce*. São Paulo: Ática, 1997.
- 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.
- 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.
- FERRONI, Giulio. *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*. Milão: Einaudi, 2004.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- FREUD, Sigmund. "Além do princípio do prazer"; "O ego e o Id"; "O estranho"; "Os instintos e suas vicissitudes"; "O mal-estar na civilização". *Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GARDAIR, Jean-Michel. *Pirandello e il suo doppio*. Roma: Abete, 1977.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GOMBRICH, Ernest H. *La storia dell'arte*. Milano: Mondadori, 1995.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Il Risorgimento*. Roma: Editori Reuniti, 1991.
- GUGLIELMI, Guido. *La prosa italiana del Novecento: Umorismo, 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.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- HOBBSAWN, Eric J. *A era do capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- KRISINSKY, Wladimir. *Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*. Napoli: Edizione Scientifiche Italiane, 1988.
- LOGGIA, Ernesto Galli Della. *L'identità italiana*. Bologna: Il Mulino, 1998.
- LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- 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.
- MAZZACURATI, Giancarlo. *Pirandello nel romanzo europeo*. Bologna: Il Mulino, 1998.
- MELUCCI, Alberto. *O jogo do eu*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- MIRANDA, Orlando Pinto de. *Ensaio sobre a identidade e a invenção do indivíduo*. São Paulo: Plêiade, 2001.
- MORETTI, Franco (Org.) *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- _____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- 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.
- PETRONIO, Giuseppe. *Racconto del Novecento letterario in Italia*. Roma: Editori Laterza, 1993.
- 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.
- _____. *Um, nenhum e cem mil*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac&Naif, 2001.
- PISCHEDDA, Bruno. *Conoscere i romanzi di Pirandello*. Milano: Rusconi, 1997.
- PUPPO, Ivan. *Interviste a Pirandello*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2002.
- 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.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

- _____. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. São Paulo: Edipro, 2008.
- SALINARI, Carlo. *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano: Feltrinelli, 1993.
- SIMMEL, Georg. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- SOUZA, José Crisóstomo de. *A questão da individualidade*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1993.
- SOUZA, Nelson Mello. *Modernidade: desacertos de um consenso*. Campinas: Unicamp, 1994.
- SPINAZZOLA, Vittorio. *Il romanzo antistorico*. Roma: Editori Riuniti, 1990.
- STALLONI, Yves. *Os Gêneros Literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- TERRACINI, Benvenuto. *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*. Milano: Feltrinelli, 1975.
- TILGHER, Adriano. *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma: Libreria di Scienze e Lettere, 1928.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- TOZZI, Federigo. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001.
- 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.