



Ministério da Educação – Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
Reg.: 120.2.095 – 2011 – UFVJM
ISSN: 2238-6424
QUALIS/CAPES – LATINDEX
Nº. 06 – Ano III – 10/2014

A narrativa resistente em Luigi Pirandello: uma questão de ética

Prof^a. MSc. Andrea Quilian de Vargas
Mestra em Estudos Literários (UFSM - Brasil)
Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de
Santa Maria - UFSM - Brasil
<http://lattes.cnpq.br/6112538992333166>
E-mail: andrea.quilian@hotmail.com

Prof^a. Dr^a. Rosani Ketzer Umbach
Docente no Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal de
Santa Maria - UFSM - Brasil
Coordenadora da Linha de Pesquisa: Literatura, Comparatismo e Crítica Social.
<http://lattes.cnpq.br/5773862679226891>
E-mail: rosani.umbach@ufsm.br

Resumo: Desde a antiguidade grega até nossos dias, as personagens de ficção vêm perdendo atributos, como a identidade, a minuciosa descrição de suas vestes, até o nome. Mas, ao mesmo tempo em que perdeu a totalidade, a personagem ganhou algo importante: a possibilidade de falar sobre si e seus conflitos. Luigi Pirandello, ao passar para os livros as dessincronias entre suas criações e o mundo, fez da escrita uma forma de resistência. As personagens pessimistas, impotentes, contraditórias, acabam por transformar a crítica individual em crítica social, na medida em que expõem a situação do sujeito afivelado, invariavelmente, às máscaras sociais. A resistência, em Pirandello, pode ser entendida como um movimento de negação da tragédia da vida, na qual o homem não se limita a reproduzir os esquemas sociais, mas, ao contrário, ele os interroga e luta contra eles.

Palavras-chave: Pirandello. Literatura. Resistência

As absurdidades da vida não precisam parecer verossímeis, porque são verdadeiras; ao contrário daquelas da arte, que, para parecerem verdadeiras, precisam ser verossímeis. E, então, verossímeis, não são mais absurdidades.
(Luigi Pirandello)

“Não me parece mais, o atual, tempo de escrever livros, nem por brincadeira. No que diz respeito à literatura, como a tudo o mais, devo repetir meu costumeiro estribilho: ‘Maldito seja Copérnico!’ ” (PIRANDELLO, 1981, p. 15) Assim falava Mattia Pascal¹, “o falecido”, para quem a imperdoável infração de Copérnico² residia no fato de que o cientista, com sua teoria Heliocêntrica, havia estragado a humanidade irremediavelmente, sendo ele o prenunciador do processo de descrédito do homem em relação à vida e ao universo. Para a problemática personagem de Pirandello, quando ainda insipiente sobre o giro da Terra,

[...] o homem, vestido de grego ou de romano, nela [na Terra] fazia boa figura, formando tão elevado conceito de si e comprazendo-se tanto de sua própria dignidade, acredito perfeitamente que pudesse ter acolhida favorável uma narração minuciosa e repleta de inúteis pormenores (PIRANDELLO, 1981, p. 15).

Mas, após a desastrosa descoberta de Copérnico, foi preciso que o homem se acostumasse à sua infinita pequenez. Resultado: “histórias de minhocas, as nossas, [...] vários milhares de minhocas torradas. E toca para frente! Quem fala mais nisso?” (PIRANDELLO, 1981, p. 16).

Em outro momento, um fulano que atendia pelo nome de Vitangelo Moscarda, assim refletia:

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

¹ Protagonista do romance “*O falecido Mattia Pascal*”, publicado em 1904, do escritor e dramaturgo italiano Luigi Pirandello.

² Quando, em 1543, afirmou que a Terra se movia em torno do sol, o matemático Nicolau Copérnico não apenas divulgou um novo postulado científico, mas provocou uma revolução no pensamento ocidental, ao tirar pela primeira vez o homem do centro do Universo. Até então, a teoria geocêntrica de Ptolomeu, de que tudo girava em volta da Terra, era a verdade que guiava a filosofia, a ciência e a religião.

Ainda antes disso, no século XVII, existiu um “fidalgo” de nome Quijada, Quisada ou Quijana, não se sabe ao certo, que perdera o juízo por confiar no que diziam os livros de cavalaria. Apaixonado por sua terna Dulcinéia, Dom Quixote de La Mancha parte em busca de aventuras que, segundo ele, seriam narradas à posteridade, assim como exaltada seria sua bravura. O que não lhe passou pela cabeça foi que, anos depois, ele não seria eternamente lembrado por sua coragem, mas por seu desconcerto, sua insanidade e por sua semelhança conosco, seres pequenos e problemáticos.

Mattia Pascal, um pessimista, Vitangelo Moscarda, um insano, e Dom Quixote, um desatinado, herdeiras de seus malogros e de suas loucuras, são personagens modernas que nos mostram que os típicos heróis, já há algum tempo, não encontram mais espaço nas narrativas, constituídas por sujeitos ambíguos, complexos e duvidosos. Em outras palavras, podemos dizer que as personagens perderam atributos, privilégios e a totalidade. Como já observava Nathalie Sarraute,

Ele [o personagem do romance] estava muito ricamente guarnecido, repleto de bens de todo tipo [...]; nada lhe faltava, desde as fivelas de prata de seu culote até o pincenê pendurado na ponta de seu nariz. Pouco a pouco perdeu tudo: seus ancestrais; sua casa cuidadosamente construída, entupida do porão ao sótão de objetos de toda espécie [...]; suas roupas; seu corpo; seu rosto; e, sobretudo, o bem mais precioso de todos, a personalidade que é só uma. Muitas vezes, perdeu até seu nome (SARRAUTE, 1956, p. 71-72).

Lukács, ao traçar um comparativo entre o nosso mundo e o dos gregos, assinala que o primeiro “[...] tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade (LUKÁCS, 2000, p. 31). Para o filósofo e crítico literário húngaro, o romance moderno substituiu a epopeia, num mundo onde não existem condições para a construção de uma narrativa épica, caracterizada pela representação de heróis e de conquistas coletivas. O romance moderno, pois, está ligado à subjetividade, à relação individual do sujeito com o mundo e com as problemáticas que enfrenta dentro da realidade particular que o cerca. Dessa forma, ao abordar as personagens de modo fragmentário, o romance nada mais faz do que retomar, no plano da narrativa, a mesma maneira fragmentada e insatisfatória com que depreendemos o mundo.

Em *A teoria do romance*, Lukács (2000) retoma o tempo em que bastavam os mitos para que se obtivessem todas as explicações. Esse era, pois, um tempo sem dúvidas, sem necessidade de respostas. Delineava-se, assim, o contexto em que surgiu a epopeia: o mundo grego, apresentado como homogêneo e fechado, ao contrário do mundo atual que, cada vez mais vasto e rico, perdeu em totalidade o que ganhou em abrangência. O homem rompeu com a harmonia cósmica, e o mundo passou a apresentar-se como uma estrutura incoerente, incompleta. O que difere a epopeia do romance, portanto, é o fato de que esse último pertence a uma época em que a totalidade da vida já não é mais evidente, ao contrário dos textos épicos, que nos apresentavam uma totalidade acabada em si mesma.

Todavia, ao mesmo tempo em que algo se perdeu nesse percurso, como a minuciosa descrição das vestes, a identidade, a moradia ricamente descrita e o apreço pela coletividade, algo valioso se ganhou: a possibilidade da perspectiva individualizada, o falar sobre si e sobre os conflitos entre o homem e o mundo. Nesse processo, a literatura resvalou para a perspectiva que a vê como parcela da cultura de maneira geral, não somente a análise literária, de modo que os estudos sobre literatura dimanaram para uma crítica de arte e literatura em que a relação problemática entre forma e História foi objeto de fortes disputas teóricas ao longo de todo o século XX.

Grosso modo, os estruturalistas concebiam a forma como um vazio de historicidade e pessoalidade, assim como o *New criticism* também a considerava em sua independência estética, difundindo o ideal da força autonômica da forma literária. Já o crítico brasileiro Alfredo Bosi, para quem a relação entre História e forma é um problema singular, uma vez que são duas unidades coextensivas entre si, o processo da análise tem de ser visto de acordo com a concepção de que a forma contém a intencionalidade do agente, um ser historicamente construído. Também, para Bosi, a forma, uma vez estabelecida, torna-se uma “elaboração expressiva e social, e não um aglomerado de sons.”³ Àqueles críticos que pretendiam horizontalizar os textos do passado, tratando-os como se fossem escritos no presente, renegando a História dentro da qual eles foram produzidos, Bosi rebate da seguinte maneira:

³ Céus, infernos- entrevista cedida a Augusto Massi, *in*: Novos Estudos, n. 21, jul, 1988, p. 104.

O que aconteceu então com os estudos literários? Uma descontextualização violenta das mensagens. Os diferentes momentos da cultura pretérita são postos na mesa, horizontalmente, como se pertencessem à atualidade. O que se perde com isso é a possibilidade de sentir as diferenças entre o antigo e o moderno, o metafísico e o crítico, o inconsciente selvagem e o exercício de auto-reflexão.⁴

O combate se seguiria em praticamente todas as estéticas formalistas do século XX, dispostas a eliminar a História da análise literária. Bakhtin foi um dos poucos intelectuais a defender uma concepção que resgatasse a análise literária do limbo histórico, pensando-a como substrato da linguagem, contaminada que está da cultura do tempo. Trata-se, então, de pensar a História como momento constitutivo da obra, pois o contexto existe, ele não é uma ficção, da mesma maneira como a forma deve ser pensada como algo vivo, recheado de significações.

Em *Literatura e resistência*, publicado em 2002, mais especificamente no ensaio *Narrativa e resistência*, que integra esse volume, Bosi analisa a forma associando-a ao termo resistência, entendido sob dois aspectos: como tema e como forma imanente da narrativa. Para o professor, o conceito de resistência é uma luta política, mas que não se restringe a isso, sendo também uma maneira de compreender o aspecto duradouro do literário, que não se distancia de uma determinada ética, pois o narrador explora, ao mesmo tempo em que explicita, em seus textos, os valores nos quais acredita. Ético e estético, portanto, coexistem na obra literária.

Retomando brevemente o início da vida acadêmica de Alfredo Bosi, observa-se que o conceito de literatura e resistência perpassa toda a sua crítica, incluindo sua tese de doutorado, pouco conhecida e raramente comentada no meio acadêmico. Por razões familiares, que incluem a descendência italiana, Bosi elege como objeto de pesquisa um escritor lido com vigor na Itália, na época do pós-guerra e do pós-fascismo: Luigi Pirandello. A tese intitulada *Itinerario della narrativa pirandelliana*, defendida em 1964, na USP, se constituiria em um verdadeiro guia para toda a sua obra posterior, levando-o a compreender melhor o Outro, atitude essa que daria forma à parte da ética pessoal por ele esboçada, configurando-se como base para todo o seu trabalho como crítico e professor.

⁴ Dossiê Universidade e cultura brasileiras. *in*: O Estado de São Paulo, 26 de dezembro de 1992, p. 1.

O estudo da obra de Pirandello foi fundamental para que Bosi formulasse, anos depois, os conceitos de resistência como forma imanente da escrita, especialmente. Mas, onde e por que se encaixa a obra do escritor e dramaturgo siciliano nessa empreitada?

Faz-se necessário, para que possamos avançar na análise, retomarmos alguns trechos importantes de *Narrativa e resistência*. Um desses trechos se refere à distinção entre resistência como tema e resistência como forma imanente da escrita. De acordo com Bosi, referindo-se ao primeiro caso,

a relação entre narrativa e resistência ética foi descrita no interior de uma esfera de significados datada, historicamente enraizada, no caso dentro de uma *cultura de resistência política*⁵. As opções de cada escritor [...] se destacavam todas de um mesmo fundo axiológico, que se pode qualificar de mentalidade antiburguesa gerada dialeticamente como um *não*⁶ lançado à ideologia dominante (BOSI, 2002, p. 129).

Nesses termos, trata-se de depreender a literatura como revolucionária, antiburguesa, não conformista. Por outro lado, é possível detectar, em algumas obras que independem de um contexto político específico, uma tensão interna que, nas palavras de Bosi (2002), “as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema”. Isso ocorre quando a tensão eu/mundo se materializa no romance, subvertendo a rotina social do homem médio em benefício justamente do seu oposto, ou seja, de uma vida em construção, repleta de fraturas e espaços vazios. Em outras palavras, a narrativa de resistência atravessada pela tensão crítica quer transgredir a noção de “a vida como ela é”, na busca de uma vida mais digna de ser vivida.

Segundo Bosi, “Proust, Pirandello, Joyce e Kafka são os grandes superadores da tese oitocentista segundo a qual a literatura é o ‘espelho’ da vida social, logo, o discurso da convenção realista” (BOSI, 2002, p. 132). O crítico enfatiza o olhar de Pirandello sobre o homem enquanto ser social problemático.

É sabido que o “tipo”, muito presente nos estudos literários, remete ao fato de as personagens serem tratadas como produtos de contextos econômicos e nacionais, portanto, representativas, alegóricas. Todavia, alguns autores e suas personagens escapam a essa configuração, como é o caso do siciliano Luigi

⁵ Grifos do autor.

⁶ Grifos do autor.

Pirandello. Nessas personagens, é possível sentir uma luta pela autonomia e pela expressão que escapa aos apelos de sua história pessoal, ao fluxo cultural, o que significa que a natureza não determina quem elas são. Trata-se de personagens que colidem, o tempo inteiro, com um Outro que as enfrenta, e com elas mesmas, escapando do contínuo harmonioso, pelo descontínuo caótico.

São esclarecedores, para que entendamos melhor as conexões estabelecidas por Bosi entre resistência como forma imanente da escrita e a obra de Pirandello, alguns trechos de *O falecido Mattia Pascal*. Publicado em 1904, o romance tem como protagonista um bibliotecário em uma perdida aldeiazinha no interior da Itália, Miragno, que vê seu nome na página necrológica do jornal local. Após ter passado alguns dias jogando em Monte Carlo, Mattia fora considerado desaparecido e, segundo o jornal, estava morto. O defunto havia sido encontrado nas suas terras e reconhecido pela esposa e a sogra megera de Mattia Pascal, com quem ele havia se desentendido antes da partida. Com oitenta e duas mil liras no bolso, uma importância de certo vulto na época, o atordoado protagonista leu na primeira página do jornal:

Suicídio: assim, em negrito. Ontem, sábado, 28, foi encontrado, na levada de uma azenha, um cadáver em estado de adiantada putrefação. [...] A azenha está localizada num sítio chamado da Stia, a cerca de dois quilômetros da nossa cidade. [...] Mais tarde, foi reconhecido como o nosso [...] bibliotecário Mattia Pascal, desaparecido há vários dias. Causa do suicídio: dificuldade financeira (PIRANDELLO, 1981, p. 97-98).

Inicialmente, a vontade de Mattia foi desfazer aquela mentira absurda, mandar logo um telegrama dizendo que ele estava voltando, e vivo. Mas, num relance, uma ideia lhe veio à cabeça:

[...] mas claro! Minha libertação, a liberdade, uma nova vida! [...] Estava morto, estava morto, não tinha mais dívidas, não tinha mais mulher, não tinha mais sogra, ninguém! Livre, livre, livre! Que pretendia mais? (PIRANDELLO, 1981, p. 100)

A partir daí, Mattia Pascal, “o falecido”, mergulhou na construção de uma nova identidade. “Uma identidade se esvai, outra surge” (BOSI, 2002, p. 133). Sobre essa peripécia que inicia o romance de Pirandello, assim escreve Alfredo Bosi:

O romance mostra, nesse primeiro tempo, a possibilidade da morte da máscara social. Possibilidade que se revela, do meio para o fim da

narração, como algo precário e afinal ilusório: a nova personagem, nascida do nada, e que recebera o nome de Adriano Meis, também começa a assumir, para os outros, uma determinada fisionomia pela qual será vista, julgada e cristalizada na teia social. A *fôrma*⁷ social é uma fonte de equívocos e sofrimentos, um mal insuperável (BOSI, 2002, p. 133).

Torna-se claro, na citação acima, o poder avassalador das máscaras sociais às quais fora submetida, de maneira compulsória, a personagem de *O falecido Mattia Pascal*. A reflexão acerca dessa engrenagem da qual todos fazemos parte, a sociedade, é o mote da literatura e do teatro pessimistas de Pirandello, sendo que nem Mattia Pascal, nem seu ser metamorfoseado, Adriano Meis, foram capazes de transpor essa barreira. Em outra passagem do romance, logo após decidir não mais voltar para casa, Mattia se depara com um problema:

Quem é que ele [o cocheiro] está conduzindo? Nem mais eu mesmo sei. Quem sou eu, agora? É preciso que pense nisso. Um nome, pelo menos, um nome é indispensável que me dê a mim, sem demora, [...] para não me ver atrapalhado se, depois, na estalagem, me perguntarem qual é. [...] Vejamos! Como é que me chamo? (PIRANDELLO, 1981, p. 102)

Foi com certa dificuldade que, após juntar sílabas e sílabas, Mattia fora batizado por ele mesmo como Adriano Meis. E, menos para enganar aos outros do que a si mesmo, começa a construir outro homem. No entanto, as sensações se misturavam, ora sentia-se leve, ora extremamente triste. Consciente de que sua nova vida estava alicerçada no vácuo, pelo menos aparentemente, Mattia passou a construir um passado para Adriano Meis, tarefa que incluía familiares, histórias e aventuras para contar aos novos amigos que faria, uma identidade, em suma. Aos poucos, Mattia/Adriano foi se dando conta de que

Nada se inventa, sem dúvida, que não possua uma raiz qualquer, mais ou menos profunda, na realidade. [...] De quantas coisas substanciais, extremamente miúdas, inimagináveis, necessitam nossas invenções, para voltarem a ser aquela mesma realidade de onde foram tiradas, de quantos fios tornem a prendê-las na complicadíssima urdidura da vida, fios que nós mesmos cortamos para fazer com que elas se tornassem independentes (PIRANDELLO, 1981, p. 119).

Pirandello se refere, nessa passagem, à complexa relação existente entre identidade e memória. Ao ler sobre sua morte e decidir não desmentir o fato, Mattia passa a negar, voluntariamente, sua história pregressa, aquilo que o caracterizava.

⁷ Grifos do autor.

Mas, ao mesmo tempo em que negava, sentia-se esvaziado por conta dessa ausência. Até os objetos, antes completamente dispensáveis, adquirem outro valor quando relacionados às memórias que carregam. Sobre os objetos que enfeitavam o quarto de pensão onde vivia a personagem, impessoais e desprovidos de lembranças, Mattia refletia:

A fantasia o embeleza [o objeto], cingindo-o e quase que iluminando-o de imagens queridas. E, à nossa percepção, ele não mais se apresenta tal como é, mas como que animado pelas imagens que suscita em nós ou que os nossos hábitos lhe associam. No objeto, em suma, amamos o que nele pomos de nós mesmos, o acordo, a harmonia que estabelecemos entre ele e nós, a alma que ele adquire somente para nós e que é constituída das nossas lembranças (PIRANDELLO, 1981, p. 128).

É perceptível que as situações inventadas por Pirandello levam ao paroxismo o desajuste das suas criações, cindidas entre a pessoa e a personagem, o mundo real e o inventado, a vida subjetiva e a vida social. São personagens que sofrem porque não querem assumir o papel convencional que a sociedade impõe e resistem, nos termos de Bosi, mesmo que delas seja cobrado o compasso com a máquina social, o comportamento adequado de acordo com as normas, ou seja, a submissão à fôrma. A respeito desse tema, na apresentação ao romance *Um, nenhum e cem mil*, edição de 2010, Bosi assevera que a fôrma

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

Bosi ainda pontua, na mesma apresentação, que os grandes romancistas, dentre os quais ele inclui Pirandello, inverteram essa perspectiva e passaram a olhar por dentro aquele sujeito que o Naturalismo descrevia como um objeto, visto por fora. Sobre as personagens de Pirandello, ainda é possível afirmar que elas se debatem contra a tirania da máscara: Mattia não quer mais ser Mattia, o bibliotecário, e aceita ser dado como morto; Adriano Meis não quer mais ser Adriano Meis, e forja o próprio suicídio. Sim, é dessa forma que termina a história de Mattia Pascal: inadaptado às novas circunstâncias que a vida, agora, lhe impunha, forja o

próprio suicídio e retorna à pequena aldeia de onde, na verdade, nunca havia saído completamente. Assim Pirandello fecha as cortinas de *O falecido Mattia Pascal*:

Levei ao túmulo a coroa de flores que prometera e, de vez em quando, vou lá, ver-me morto e enterrado. Algum curioso me segue, de longe; depois, na volta, reúne-se a mim, sorri, e - considerando minha condição- pergunta-me: - Mas, afinal de contas, pode-se saber quem é o senhor? Encolho os ombros, entrefecho os olhos e respondo: - Ora, meu caro... Eu sou o falecido Mattia Pascal (PIRANDELLO, 1981, p. 312).

Uma breve referência ao humor em Pirandello faz-se pertinente aqui, haja vista a hilaridade tragicômica de uma cena em que um homem vivo leva flores para enfeitar a própria sepultura. Alfredo Bosi, em *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*, discorre sobre o conceito de humorismo em Pirandello. O crítico cita o esquecido ensaio do siciliano sobre o tema (*L'umorismo*, de 1908), lembrando que

o objetivo de Pirandello [...] é ir além da comicidade, e colher, por trás do mero ridículo, a secreta amargura, a mascarada frustração. Nesse refletir e exprimir o contraste entre o que parece e o que deve ser, reside a capacidade específica do humorista (BOSI, 1988, p. 187).

Bosi continua afirmando que o humorista não se contenta com as efêmeras impressões do riso, mas busca, através dele, descortinar as situações contraditórias de cada experiência humana. O humor, nesse sentido, configura-se como um sentimento do contrário, porque advém de uma determinada vivência que pressupõe justamente o oposto da alegria. Rimos porque a realidade é triste demais. Ainda de acordo com Bosi,

humorismo não é jogo de palavras, [...] é sentir e ressentir a agonia dos contrastes. Humorista é Cervantes, fazendo-nos não só rir do Quixote que se lança aos moinhos, mas também pensar o nosso riso diante deste Cavaleiro da Triste Figura, obstinado em seu sonho de justiça, em perene desencontro com a substância mesma da sociedade humana [...] (BOSI, 1988, p. 189).

Nessa linha, podemos dizer que humorista é Pirandello, que toma a dor do ser humano como matéria para a expressão humorística, que dramatiza a vida como ela é, que explora as fissuras do comportamento humano e que revela os contrastes entre o ser e o parecer, não para rir ou fazer rir, mas para mostrar que a vida é uma triste comédia.

Já Antonio Gramsci, que em princípio parece adotar outra perspectiva, se questiona, em *Literatura e vida nacional*, sobre a possibilidade de o humorismo estar inserido em grande parte da obra de Pirandello por representar um divertimento, para ele, “fazer nascer dúvidas ‘filosóficas’ em cérebros não-filosóficos e mesquinhos a fim de forçar o subjetivismo e o solipsismo filosófico” (GRAMSCI, 1986, p. 56). Dessa maneira, o humor corresponderia a uma forma inteligente de instigar o leitor, desafiá-lo a “filosofar” sobre a vida e surpreendê-lo com suas próprias conclusões. Gramsci esclarece que a ideologia e a filosofia de Pirandello não têm origens livrescas, mas que se relacionam às experiências sócio-culturais vividas por ele:

um aldeão siciliano, que adquiriu certas características nacionais e outras europeias, mas que sente em si mesmo esses três elementos de civilização como justapostos e contraditórios (GRAMSCI, 1986, p. 58).

Em outras palavras, o humor, em Pirandello, está na própria vida do homem cindido entre o que realmente é (seus instintos e impulsos) e o que parece ser (o modelo social seguido). Talvez daí venha sua atitude de observar as contradições na personalidade dos outros e de enxergar a vida como uma grande narrativa do drama que é viver essas contradições. A personagem escolhida por Pirandello para representar esse sofrimento é

o provinciano, que quer aparecer “transfigurado num caráter “nacional” ou “europeu cosmopolita”, e que não é senão um reflexo do fato de que ainda não existe uma unidade nacional cultural no povo italiano, de que o provincialismo e o particularismo ainda são radicados nos costumes e nos modos de pensar e agir, [...] razão pela qual os avanços, os *raids* individuais neste sentido assumem formas caricaturais, mesquinhas, teatrais, ridículas etc., etc. (GRAMSCI, 1986, p 58).

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

Uma dessas personagens é Vitangelo Moscarda, rico e ocioso banqueiro, o protagonista de *Um, nenhum e cem mil*, que, ao ouvir da esposa que seu nariz era torto, que suas orelhas não eram simétricas e que suas sobrancelhas mais pareciam dois acentos circunflexos, submerge em um processo que desnuda a fragilidade do Eu, em face do olhar de um Outro. Ele descobre que somos para os outros tão somente aquilo que parecemos, bem ao modo relativista da máxima de Pirandello: “assim é... se lhe parece! A grande dúvida de Moscarda era justamente esta: se havia tantas imagens dele disseminadas por aí, quem era ele, na verdade? Para si próprio, ele era um, nenhum ou cem mil, tanto faz!

Firme no propósito de desfazer as tantas imagens dele construídas, Vitangelo Moscarda inicia uma série de atos insanos que deixam em polvorosa toda a cidade e, especialmente, sua esposa Dida. Inicialmente, Moscarda ordena o despejo de um casal que há muito residia em uma casinha de sua propriedade. Após ouvir os insultos de seus concidadãos (“Usurário! Usurário!), os quais assistiam ao pobre casal juntando seus poucos pertences na rua, debaixo de chuva, Moscarda faz, aos recém despejados, uma doação de uma casa de grande valor. De usurário, passa a ser chamado, então, de louco. No que se refere à esposa, foi-se embora sem a menor cerimônia com a perda do *status* de banqueiro rico do marido. Moscarda havia feito doações generosíssimas de seus bens, optando por morar em um albergue de mendigos e mentecaptos.

Pode-se concluir, desse modo, que tanto Mattia Pascal quanto Vitangelo Moscarda, mesmo que não tenham alcançado seus objetivos existenciais, adotam uma postura ética de acordo com a qual “escolhem escolher”, em detrimento de uma vida à deriva das circunstâncias. Esse tipo de narrativa resistente, mais do que um modo de concepção de análise, nos leva a apreender que a literatura não é apenas produto da fantasia, mas algo que mostra ao homem sua dimensão humana. Os aspectos resistentes definem a postura desse homem, cortado por ideologias, fantasias, ilusões, perspectivas, enfim, do homem que está imerso em uma rede transversal de tempo e ser que o constituem, contra a qual ela, a personagem de Pirandello, se debate:

Nenhum nome resta, nenhuma lembrança, hoje, do nome de ontem – ou do nome de hoje, amanhã. Se o nome é a coisa, se um nome é, em nós, o conceito de cada coisa situada fora de nós, e se, sem nome, não há o

conceito, ficando em nós a coisa como cega, indistinta, indefinida, então que cada um grave aquele nome que eu tive entre os homens, entalhando-o como um epitáfio sobre a frente daquela imagem com que lhes apareci, deixando-a em paz e relegando-a ao esquecimento. Um nome não é mais do que isso: um epitáfio. Convém aos mortos, aos que concluíram. Eu estou vivo e sem conclusão. A vida não tem conclusão – nem consta que saiba de nomes (PIRANDELLO, 2010, p. 207).

João Carlos Felix de Lima, em sua tese de doutorado intitulada *Cultura, Imaginação Literária e Resistência em Alfredo Bosi*, defendida em 2012, na Universidade de Brasília, após ter realizado muitas entrevistas com Bosi, afirma que o crítico

compreende que a obra de arte introjecta valores que podem ser ideológicos ou contraideológicos. Por ser partícipe da condição humana, a arte não tem essa condição jamais transigida, que é histórica, ou seja, ela é produto das condições materiais, econômicas, sociais e linguísticas, mas também de uma individualidade que a organiza, que a pensa, que a orchestra, que insere nela o seu *pathos*, de forma que escapa à teoria bosiana qualquer espécie de determinismo, coisa que de fato nos adverte mais de uma vez ser um reducionismo. De toda forma, o conceito formativo da literatura como um todo encampa esses índices e os condiciona a uma leitura que procura desvendar as máscaras que envolvem ideologias e contraideologias dentro do processo formativo da obra de arte (LIMA, 2012, p. 466).

A resistência ao determinismo e o desajuste ao meio social, tão presentes nas personagens de Pirandello, não eram uma atitude isolada, mas encontravam-se inseridas em um contexto bem mais abrangente. Einstein e Freud, personalidades que desmistificaram uma série de conceitos há muito assimilados, são exemplos do quanto as incertezas iriam acompanhar o século que se iniciava, constatação que ratifica o posicionamento de Bosi a respeito da historicidade da criação literária, contaminada pelo fluxo da história. Para Aurora Fornoni Bernardini (1990), Pirandello viveu no limiar de duas épocas, duas concepções de mundo, indiscutivelmente contrastantes, as quais dizem respeito ao contexto italiano do final dos 1800 e início dos 1900, quando o jovem escritor, tendo regressado de Palermo, onde havia tido contato com os membros do círculo da Faculdade de Direito, adeptos do socialismo, encontra “a Roma do escândalo do Banco Romano e da declaração de estado de sítio na Sicília inteira (1894), como consequência das graves tensões sociais que assolaram a Itália” (BERNARDINI, 1990, p. 32). De acordo com a pesquisadora, a desilusão histórica de Pirandello está intimamente relacionada às frustrações da Sicília após a unificação italiana, pois o Norte do país

ascendia visivelmente, enquanto o Sul vivia, ainda, abandonado a uma estrutura quase feudal. Mas, segundo Bernardini,

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

O texto de Bernardini converge, indubitavelmente, com o de Alfredo Bosi. Não somente no que tange à questão dos valores éticos presentes na obra literária, mas na resistência como forma imanente ao texto do siciliano, pois é através de paródias, alegorias e humor que Pirandello se rebela, é por intermédio de suas personagens desajustadas e fraturadas que o autor sugere que os caminhos que levam às verdades de cada um são tortuosos. E isso independe de questões políticas.

O indivíduo que começa a ter consciência disso e passa a procurar-se nos Outros, como fez Vitangelo Moscarda, que busca “ver-se vivendo” pelo olhar do Outro, mas que, ao mesmo tempo, quer resistir a essa imagem externa, essa é uma típica personagem de Pirandello. Esses sujeitos ficcionais que vivem dramas constantes e percebem, no final das contas, que sua impotência diante da vida é maior do que sua vontade. Foi assim com Mattia Pascal. Depois de dois anos vivendo uma ficção de si mesmo, toma consciência de que não passava de uma sombra, a sombra de um morto para a vida (enquanto Mattia), e um vivo para a morte (enquanto Adriano). Cindido entre dois universos distintos, o do passado e o do presente, Mattia se revolta contra sua própria criação: “Tu, [...] se queres saber a verdade, serás sempre e em toda parte um estrangeiro: essa a diferença. Estrangeiro na vida, Adriano Meis” (PIRANDELLO, 1981, p. 130). Essa absurda ficção que tanto atormentava, deveria, portanto, morrer debaixo da ponte: “Vamos, [...] atira-te lá embaixo, no rio, malvado e odioso fantoche! Afogado, lá embaixo, como Mattia Pascal” (PIRANDELLO, 1981, p. 275). A mentira do suicídio de Adriano Meis repararia tudo e libertaria nosso bibliotecário da sombra impiedosa dele mesmo. Todavia, ao retornar para casa, Mattia percebe que lá, todos o haviam matado de fato, ninguém se lembrava dele, a mulher estava casada com outro, a vida seguiu seu curso, como se ele nunca tivesse existido. E será necessário que o contraditório protagonista de *O falecido Mattia Pascal* afivele, novamente, outra máscara, pois ele já não é mais o mesmo Mattia de antes, casado com Romilda,

genro da viúva Pescatore; deixou de ser Adriano Meis, o homem sem passado, e terá que resolver, obrigatoriamente, quem será a partir de agora.

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

É preciso compreender a minha obra, que eu não sou um autor de farsas, mas um autor de tragédias. E a vida não é uma farsa, é uma tragédia. O aspecto trágico da vida está precisamente nessa lei a que o homem é forçado a obedecer, a lei que o obriga a ser um. Cada qual pode ser um, nenhum, cem mil, mas a escolha é um imperativo necessário. [...] É ela que constitui a tragédia e que faz com que os meus dramas não sejam simples farsas (PIRANDELLO, 2010, p. 211).

Após essas breves incursões na obra de Pirandello realizadas aqui, podemos afirmar que a literatura do siciliano nos revela muito da vida em comunidade, mas também que aquelas histórias poderiam ser uma verdade individual para cada um de nós, ou também algo completamente absurdo, inverossímil. As personagens deslocadas, pessimistas, impotentes, contraditórias, acabam por transformar sua crítica individual em crítica social, na medida em que expõem a situação do sujeito afivelado, invariavelmente, às máscaras sociais. A resistência, em Pirandello, pode ser entendida, então, como um movimento de negação da tragédia da vida, na qual o homem não se limita a reproduzir os esquemas sociais onde se encontra inserido, mas, ao contrário, ele se distancia para se ver melhor. Vendo-se melhor, pode recriar-se melhor. Paradoxalmente, é dessa forma que a literatura, o espaço privilegiado da ficção, resiste à mentira, dando lugar a uma triste verdade: “histórias de minhocas, as nossas, [...] vários milhares de minhocas torradas. E toca para frente! Quem fala mais nisso?” (PIRANDELLO, 1981, p. 16).

Abstract: Since Greek antiquity to our days, the fictional characters have lost attributes such as identity, a detailed description of their garments, and even their names. But at the same time they have lost their totality, characters gained something important: the possibility of talking about themselves and their conflicts. When Luigi Pirandello expressed asynchronies between his creations and reality in his books, he used writing as a form of resistance. The pessimistic, powerless, and contradictory characters come to turn individual critiques into social criticism, by exposing the real situation of subjects being invariably hidden by social masks. Resistance in Pirandello can be understood as a movement of denial of life's tragedy, in which man does not merely reproduce the social masks, but on the contrary, interrogates and fights them.

Key-words: Pirandello. Literature. Resistance

Referências:

BOSI, Alfredo. Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Editora Ática, 1988.

_____. Céus, infernos. Entrevista a Augusto Massi in: Novos Estudos n. 21 – julho de 1998, pp. 100-115.

_____. Literatura e resistência. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. Henrique IV e Pirandello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

DOSSIÊ e debate sobre a Universidade em torno das considerações de Dialética da colonização. Presenças de Alfredo Bosi, Roberto Schwarz e Luiz Felipe de Alencastro in: O Estado de São Paulo, Caderno Cultura, 26 de dezembro de 1992, pp. 1, 2, 3 e 4.

GRAMSCI, Antonio. Literatura e vida nacional. Trad Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1986.

LIMA, João Carlos Felix de. Cultura, Imaginação Literária e Resistência em Alfredo Bosi. (Tese de doutorado). Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

LUKÁCS, Georg. A teoria do romance. São Paulo: Editora 34, 2000.

PIRANDELLO, Luigi. O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor. Trad Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

_____. Um, nenhum e cem mil. Trad Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SARRAUTE, Natalie. L'ère du soupçon. Paris: Gallimard, 1956.

Texto científico recebido em: 01/08/2014

Processo de Avaliação por Pares: (*Blind Review* - Análise do Texto Anônimo)

Publicado na Revista Vozes dos Vales - www.ufvjm.edu.br/vozes em: 31/10/2014

Revista Científica Vozes dos Vales - UFVJM - Minas Gerais - Brasil

www.ufvjm.edu.br/vozes

www.facebook.com/revistavozesdosvales

UFVJM: 120.2.095-2011 - QUALIS/CAPES - LATINDEX: 22524 - ISSN: 2238-6424

Periódico Científico Eletrônico divulgado nos programas brasileiros *Stricto Sensu*

(Mestrados e Doutorados) e em universidades de 38 países,

em diversas áreas do conhecimento.