

ARAGUAIA SOLANGE DE SOUZA ROQUE

A Poética de Luigi Pirandello no romance

Uno, nessuno e centomila



ARAGUAIA SOLANGE DE SOUZA ROQUE

A Poética de Luigi Pirandello no romance

Uno, nessuno e centomila

Dissertação - Mestrado - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Universidade Estadual Paulista



956/00

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista - UNESP, Câmpus de
São José do Rio Preto, para obtenção do
título de Mestre em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Literatura)
Orientador: Prof. Dr. Valdemar Munhoz
Rodrigues

São José do Rio Preto

1998

Roque, Araguaia Solange de Souza

A Poética de Luigi Pirandello no romance *Uno, nessuno e centomila*. Araguaia Solange de Souza Roque. São José do Rio Preto, 1999.

Dissertação - Mestrado - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exats - Universidade Estadual Paulista.

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues

2º Examinador: Prof. Dr. Rogério Elpidio Chocisy

3º Examinador: Profa. Dra. Vilma de K. Barreto de Souza

São José do Rio Preto, 03 de fevereiro de 1999.



ARAGUAIA SOLANGE DE SOUZA ROQUE

**A POÉTICA DE LUIGI PIRANDELLO NO
ROMANCE *UNO, NESSUNO E CENTOMILA***

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues

2º Examinador: Prof. Dr. Rogério Elpídio Chociay

3º Examinador: Profa. Dra. Vilma de K. Barreto de Souza

São José do Rio Preto, 03 de fevereiro de 1999.



AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho e, em especial:

ao Professor Doutor Valdemar Munhoz Rodrigues, pela orientação, sabedoria e paciência,

à Rita Beatriz de Seixas Mazzocato, aos funcionários, e professores deste Instituto, particularmente do Departamento de Química e Ciências, pelo incentivo;

Aos meus pais, Arthur e Darci,

às minhas irmãs Guaraciara e Yoná

e ao Lázaro,

dedicamos este trabalho.

A Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter tornado este trabalho possível.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho e, em especial:

- ao Professor Doutor Valdemar Munhoz Rodrigues, pela orientação, sabedoria e paciência;
- à Rita Beatriz de Seixas Mazzonato, aos funcionários e professores deste Instituto, particularmente do Departamento de Química e Geociências, pelo incentivo;
- aos amigos, especialmente ao José Maria Rondão e à Cristina Francisca de Carvalho Porto;
- à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter tornado este trabalho possível.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	08
RESUMO.....	09
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I	
LUIGI PIRANDELLO: biografia e produção artística.....	14
CAPÍTULO 2	
A FENOMENOLOGIA DA ASSURDIDADE.....	20
2.1. Edmund Husserl: Pressupostos da fenomenologia.....	20
2.2. A vida e a arte.....	23
2.3. A vida e a arte.....	33
CAPÍTULO 3	
ASPECTOS DA ASSURDIDADE.....	49
3.1. Estrutura da vida.....	49
3.2. Foco narrativo.....	56
3.3. A vida e a arte.....	68
3.4. Espaço.....	76
3.5. Personagens.....	80
CAPÍTULO 4	
A POÉTICA DE PIRANDELLO.....	85
4.1. Relativismo filosófico: o caráter móvel e universal da procura.....	96
4.2. A multiplicidade.....	109
4.3. O universo da loucura na obra de Luigi Pirandello.....	125
4.4. A simbologia no romance <i>Uno, nessuno e centomila</i>	135
4.5. <i>Uno, nessuno e centomila</i> : romance humorístico.....	160
CONCLUSÃO.....	178
BIBLIOGRAFIA.....	186
ABSTRACT.....	194

Luigi Pirandello
(1867-1936)



SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	08
RESUMO.....	09
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1	
LUIGI PIRANDELLO: biografia e produção artística.....	14
CAPÍTULO 2	
A FENOMENOLOGIA.....	20
2.1. Edmund Husserl: Pressupostos da Fenomenologia.....	20
2.2. Roman Ingarden: A estrutura da obra literária.....	28
2.3. A Fenomenologia e o romance <i>Uno, nessuno e centomila</i>	33
CAPÍTULO 3	
ASPECTOS NARRATIVOS EM <i>UNO, NESSUNO E CENTOMILA</i>	49
3.1. Estrutura narrativa.....	49
3.2. Foco narrativo.....	56
3.3. Tempo.....	68
3.4. Espaço.....	76
3.5. Personagens.....	80
CAPÍTULO 4	
A POÉTICA DE LUIGI PIRANDELLO.....	85
4.1. Relativismo filosófico: o caráter movente e universal da procura da verdade.....	96
4.2. A multiplicidade.....	109
4.3. O universo da loucura na obra de Luigi Pirandello.....	125
4.4. A simbologia no romance <i>Uno, nessuno e centomila</i>	135
4.5. <i>Uno, nessuno e centomila</i> : romance humorístico.....	160
CONCLUSÃO.....	178
BIBLIOGRAFIA.....	186
ABSTRACT.....	194

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Un momento della stesura di <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i>	182
Figura 2 La moglie, Antonietta Portulano.....	182
Figura 3 La famiglia in vacanza a Soriano sul Cimino (1908).....	183
Figura 4 Padre e figlio.....	183
Figura 5 Una cartella di <i>Uno, nessuno e centomila</i>	184
Figura 6 Lo scrittore insignito del Premio Nobel per la letteratura.	184
Figura 7 La “villa” del Caos.....	185
Figura 8 La casa di Pirandello al Caos.....	185



ROQUE, A. S. S. *A Poética de Luigi Pirandello no romance Uno, nessuno e centomila*. São José do Rio Preto, 1999. 203 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

Síntese da problemática da narrativa pirandelliana, principalmente por se tratar do último romance de Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* (1926) pode ser visto como o final de um longo percurso de escritura, no qual convergem motivos característicos de sua produção artística. A multiplicidade da personalidade; as dialéticas loucura-consciência, desespero-solidão, ilusão-realidade; o dualismo arte-vida; o relativismo da verdade; o humorismo na obra de arte literária, são alguns dos temas que podem ser apreendidos nessa obra. Tipicamente moderna, a estrutura narrativa confirma, mesmo ao nível da fragmentação do discurso, a tese da impossível unidade do indivíduo. Pirandello introduz em sua arte a casualidade, o mutável, o imprevisível e o absurdo, procurando representar a essência das coisas, o que não é aparente, ao invés de privilegiar somente a forma e a retórica. Baseados principalmente na Fenomenologia de Husserl e de Ingarden, buscamos desvelar a Poética de Luigi Pirandello, implícita (no romance) ou explícita (como sistematização em seu ensaio *L'umorismo*), procurando reconhecer os elementos poéticos determinantes em seu processo de criação artística.

Palavras-chave: poética, filosofia, fenomenologia, literatura italiana, romance, humorismo, ironia

INTRODUÇÃO

Uno, nessuno e centomila, último romance de Pirandello (1867-1936), publicado em volume em 1926, é considerado, segundo declarações do próprio autor, a síntese de sua produção literária e apresenta-se como ponto de convergência dos temas mais característicos da narrativa pirandelliana. A história narrada em *Uno, nessuno e centomila* é a da progressiva decomposição do eu, uma procura da desmistificação da falsa unidade da consciência: por isso o protagonista percebe-se, frente ao espelho, não ser aquele “um” – igual e inseparável – que acreditava ser para si mesmo, para a esposa, ou mesmo para a sociedade.

Em contraposição à tranquilidade vivida no automatismo, Vitangelo deixa claro o sofrimento advindo do processo digressivo no qual mergulha em busca de uma autêntica identidade. Esse sofrimento confirma uma das características das personagens de Pirandello, vistas não como simples marionetes, mas como tendo uma consistência de criatura viva e sofredora.

Stefano Landi (pseudônimo do primeiro filho de Pirandello), no *Prefazione all'opera di mio padre*, sublinha o longo trabalho artístico empenhado por Luigi Pirandello no romance *Uno, nessuno e centomila*, dizendo que os anos em que o esteve escrevendo foram anos de refúgio para o



espírito, refúgio atormentado, mas sem o qual talvez não tivessem surgido outras obras pirandelianas. O próprio Pirandello reconhece, em uma entrevista (publicada no “Messaggero della Domenica”, em 23 de fevereiro de 1919) que este romance deveria ter sido publicado antes de todas as suas peças. Assim, como declarava então o autor, “*si sarebbe forse avuta una visione più esatta del mio teatro. In questo romanzo c'è la sintesi completa di tutto ciò che ho fatto e la sorgente di quello che farò*” (Cappello, 1995, p. 58-9).

O romance oferece-nos uma visão das tensões que permeiam a obra pirandeliana: arte *versus* vida, ilusão *versus* realidade, homem *versus* sociedade. Sendo assim, procuraremos desenvolver um estudo desse romance, mas que nos possibilite reconhecer elementos recorrentes também em outras obras de Pirandello.

Primeiramente, pensando no processo de recriação da obra de arte e, conseqüentemente na importância tanto do leitor quanto do autor, comentaremos a biografia de Luigi Pirandello, a fim de se resgatar suas experiências pessoais e êxitos poéticos, ressaltando porém que não se trata pura e simplesmente de resumir ou condicionar sua arte à sua vivência biográfica, mas sim observar a importância das experiências humanas que o autor projeta simbolicamente em sua obra, expressando poeticamente a consciência de seu tempo.



No segundo capítulo, procuraremos apresentar uma interpretação do romance *Uno, nessuno e centomila*, sob a perspectiva da fenomenologia (que remonta ao início do século, na Alemanha), utilizando alguns pressupostos estabelecidos por Edmund Husserl, mas principalmente o estudo desenvolvido por um de seus sucessores, o polonês Roman Ingarden. Esclarecemos, porém, que a filosofia nos servirá como instrumento, não como objeto de investigação (ainda que algumas vezes se ensaie a penetração por seus domínios, como consequência da forte presença da reflexão no romance), procurando sempre manter nosso objetivo primordial como a análise no âmbito da teoria literária.

Inicialmente, a escolha da teoria fenomenológica justifica-se como instrumento de investigação, neste trabalho, por apresentar-se particularmente indicada ao estudo da obra de arte literária, como, de fato, verificamos na teoria de Ingarden, *A Obra de Arte Literária*, cuja publicação da primeira edição data de 1930.

Comparativamente à atitude operada com a redução ou *epoché* na fenomenologia, do sujeito perante um objeto qualquer, nos propomos, neste trabalho, a desvelar no romance *Uno, nessuno e centomila* a sua significação, assim como o fenomenólogo procura desvelar a essência das coisas. Procuraremos descobrir as características que marcam a expressão, o estilo, a poética de Luigi Pirandello, verificando seu sentido através da percepção da estrutura, da linguagem e da visão de mundo que o próprio romance oferece.



No terceiro capítulo, serão abordados alguns elementos ou aspectos do romance *Uno, nessuno e centomila*, aplicando conceitos da teoria de Gérard Genette (1979) para a caracterização do foco narrativo, do tempo, do espaço e das personagens, o que contribuirá para o reconhecimento dos recursos narrativos, adentrando a materialidade do discurso poético da obra.

No quarto capítulo, tendo em vista que a “abertura” verificada na fenomenologia, através da intencionalidade, também se faz possível no romance pelo efeito múltiplo de significações que lhe podem ser atribuídos durante a leitura, bem como o relativismo filosófico presente na complexa investigação da personagem Vitangelo Moscarda, e ainda o tom reflexivo da obra marcadamente humorística, faremos algumas observações quanto à filosofia no romance *Uno, nessuno e centomila*.

Reconhecendo a importância da perspectiva para caracterização da verdade na obra pirandelliana, ainda neste capítulo, abordaremos aspectos tais como: a temática da loucura, a duplicação ou multiplicidade e a simbologia de alguns elementos do romance, além de uma abordagem sobre o processo de criação artística do romance *Uno, nessuno e centomila*, à luz principalmente do ensaio escrito por Pirandello, *L'umorismo* (1908), o que acreditamos nos possibilitará desvelar sua poética implícita no romance.



CAPÍTULO 1

LUIGI PIRANDELLO: biografia e produção artística

Preliminarmente, enfatizamos que os comentários sobre a biografia de Luigi Pirandello não são aqui sugeridos como explicação ou necessária relação com sua arte, mas esta enquanto projeção simbólica de suas experiências humanas: é como se suas personagens fossem suas visões poéticas do real. Os comentários sobre a biografia do autor, acreditamos, tendem a contribuir para o melhor entendimento de sua arte, enquanto reflexo não totalmente desvinculado do recorte histórico-real no qual encontra-se inserida.

A poética pirandelliana nasce de uma complexa gênese entre razões de ordem psicológica, biográfica, histórica, social e cultural de sua época, isto é, uma convergência dos vários campos do saber (literatura, filosofia, psicologia, psicanálise, lingüística etc), que, juntos, sintetizam o pensamento pirandelliano exposto em sua obra, como uma reflexão geral sobre o homem. Exemplo desta convergência é a relativa proximidade entre a investigação psicológica freudiana e a busca da personagem pirandelliana, embora o próprio Pirandello



afirmasse não ter conhecimento sistemático sobre a psicanálise que então apenas despontava.

O contexto europeu e italiano no final do século XIX e início do XX apresentava uma grave crise. A família Pirandello, procurando proteger-se de uma terrível epidemia de cólera que, em 1867, assolou a já tão castigada Sicília, se refugiara na região conhecida como “Cavusu” (palavra do dialeto siciliano que significa “Caos”), próximo a Girgenti (hoje Agrigento).

Os antigos templos e edifícios corroídos pelo passar dos anos e agredidos pelos temporais, pelas guerras e pelos terremotos davam, de fato, ao lugar uma verdadeira imagem de Caos. Apesar da preocupação em refugiar-se, Stefano Pirandello (pai de Luigi Pirandello) acabou contraindo a doença e, alegando à família que, por interesses comerciais, deveria ficar fora algum tempo, permaneceu na casa de um tio seu até considerar-se curado. Quando retornou à sua casa no “Cavusu”, a esposa, Caterina Ricci Gramitto, devido ao forte susto ao vê-lo tão pálido em razão da doença, deu à luz, aos sete meses de gravidez, Luigi Pirandello. Numa época de grande sofrimento, em que muitos, vítimas de uma grave epidemia, morriam, nascia o prematuro Luigi aos 28 dias do mês de junho de 1867. “*Io dunque son figlio del Caos*”: dizia o próprio escritor italiano.

Pirandello realizou os primeiros estudos na Sicília, frequentou a universidade em Palermo e em Roma e concluiu seus estudos em Bonn, na



Alemanha, com uma tese sobre o dialeto agrigentino, intitulada *Voci e suoni del dialetto di Girgenti*, em março de 1891, aos 24 anos.

No ano seguinte, por razões de saúde, foi obrigado a deixar a Alemanha, retornando então a Roma, ainda indeciso sobre a carreira de professor ou a carreira artística e literária para a qual era incentivado por jornalistas e escritores como, por exemplo, Capuana. Os primeiros romances, *L'esclusa* (inicialmente com o título de *Marta Ajala*), de 1893, e *Il turno* (1895) apresentam-se muito influenciados pela narrativa de Capuana.

Em janeiro de 1894 casou-se com Antonietta Portulano, filha de um garibaldino e sócio de Stefano Pirandello. Em 1895 nasce Stefano, em 1897, Lietta, e, em 1899, Fausto.

Os primeiros anos transcorreram felizes, mas, em 1903, as minas de enxofre dos Pirandello-Portulano, que constituíam sua fonte de rendimento, foram alagadas, provocando em Antonietta um grave desequilíbrio emocional, uma forma de alienação psíquica, que se manifestava como mania de perseguição e de ciúme do marido.

Nos primeiros anos de sua atividade poética ocupou uma posição marginalizada no cenário literário italiano. De 1885 são os primeiros versos, *Mal giocondo*, permeados por uma amargura de adolescente. Os escritos do período de 1890-1899 pertencem à época de polêmica sobre a língua e de condenação da moda literária dannunziana.



Apesar da grave crise familiar, Pirandello recebeu o convite para publicar o romance *Il fu Mattia Pascal* (1904), que vinha escrevendo enquanto cuidava de sua esposa Antonietta, na “Nuova Antologia”, obtendo sucesso que lhe abriu as portas da editora Treves, uma garantia de afirmação.

Outros romances se seguiram: *I vecchi e i giovani* (1909); *Suo marito* (1911), *Si gira* (1915).

No período 1900-1908, destaca-se principalmente a influência de Séailles na formação estética de Pirandello.

Em 1908, para concorrer a uma cadeira no Istituto Superiore di Magistero di Roma, escreveu dois volumes: *L'umorismo* e *Arte e Scienza*, que lhe valeram a nomeação e a permanência no cargo até 1922.

Depois das primeiras peças teatrais de 1893, Pirandello cria vinte e oito obras, dentre as quais destacam-se: *Il nibbio* (1896), *Lumière di Sicilia* (1910), *Il dovere del medico* (1912) e *Cecè* (1913), *Pensaci Giacomino* e *Liola* (1916), *La giara* e *Così è (se vi pare)* (1917), *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Enrico IV* (1922).

Em 1919 sua esposa Antonietta foi internada em uma casa de tratamento, onde morreria depois de quarenta anos sem ter conseguido recuperar o juízo, em dezembro de 1959, aos 87 anos.

Superadas as crises do desequilíbrio de Antonietta e as conseqüências do estouro da grande guerra de 1914 a 1918, que resultou na prisão do filho



Stefano ferido e doente, e, incentivado pelos filhos, Pirandello mergulhou então em um trabalho frenético e ininterrupto de criação.

Em 1925 fundou, com o apoio de Benito Mussolini, a *Compagnia del Teatro d'Arte* com os dois grandes intérpretes da arte pirandelliana, Marta Abba e Ruggero Ruggeri.

Finalmente reconhecido como grande escritor, foi agraciado, em 1934, com o Prêmio Nobel de Literatura, ápice indiscutível de sua carreira.

Em novembro de 1936, ao sair de um teatro da Cinecittà (onde se faziam as reprises cinematográficas de *Il fu Mattia Pascal*) sem agasalhar-se, foi acometido gravemente por uma pneumonia, que o levou a falecer aos 10 de dezembro do mesmo ano, meses antes da descoberta dos remédios que poderiam tê-lo salvo.

Foi enterrado em Caos, sem honras e sem discursos oficiais, como ele mesmo tinha pedido, próximo à sua casa da rua Bosio, envolto em um lençol, sem velas, sem flores, sem amigos, transportado por uma carroça sem luxo, como a mais “nua” e polêmica das personagens que povoam o mundo da sua arte e à semelhança com o modo como o humorista vê o mundo, explicitada em seu ensaio *L'umorismo*:

Il mondo, lui, se non propriamente nudo, lo vede, per così dire, in camicia: in camicia il re (...); e non componete con troppa pompa nelle

camere ardenti su catafalchi i morti, perché egli è capace di non rispettar neppure questa composizione, tutto questo apparato; è capace di sorprendere, per esempio, in mezzo alla compunzione degli astanti, in quel morto lí, freddo e duro, ma decorato e in marsina, un qualche borboglio lugubre nel ventre, e d'esclamare (poiché certe cose si dicono meglio in latino):

—Digestio post mortem. (Pirandello, 1977, p. 158)



CAPÍTULO 2

A FENOMENOLOGIA

2.1. EDMUND HUSSERL: pressupostos da fenomenologia

O contexto em que se deu o impacto das idéias de Husserl sobre a Europa apresentava a dialética hegeliana que caíra em desprestígio, Freud que começava a esboçar seus primeiros ensaios psicanalíticos, o idealismo kantiano que então só produzia repetições e o positivismo que ainda imperava sobre a psicologia nascente.

No final do século XIX, a psicologia gozava de grande prestígio e tendia a converter-se na chave de explicação da teoria do conhecimento e da lógica. Contra essa orientação opôs-se o pensador Edmund Husserl, formulando o método fenomenológico e dando origem a um movimento, em torno do qual gravitaria considerável parcela da filosofia do século XX, cujas influências se estenderam a todas as áreas das ciências humanas.

Edmund Husserl¹ formou-se sob a orientação de Brentano, mas também sob a orientação de Natorp, sucessor de Cohen em Marburgo (depois

¹ Edmund Husserl (Prossnitz, Moravia, 1859-Friburgo, Baden, 1938). Estudou em Leipzig, Berlim e Viena. Foi professor na Universidade de Berlim (1883), em Viena (1884-1887), Halle (1887-1900),



de 1885), recebendo dele algumas orientações fundamentais. Pode-se pensar, por exemplo, que os dois conceitos-chave da fenomenologia, *redução* e *constituição*, derivam, ao menos em parte, do estudo da obra de Natorp *Introdução à psicologia segundo o método crítico* (1888), que Husserl indicou depois como leitura fundamental a seus alunos. (Forni, 1973, p. 5-11)

Zu den Sachen selbst! (às próprias coisas!); este foi o lema inicial de Husserl. A fenomenologia consistiu desde logo num apelo àquilo que é imediato, mas a sua característica principal foi de proceder com absoluta fidelidade ao modo de ser dos objetos.

Essa teoria aceita que cada modo de ser possui sua forma própria e adequada de presença corporal ou em pessoa e realiza uma liberação efetiva da mente, suprimindo o apriorismo que ensina haver um só modo de se apresentar de um objeto. Os *fenômenos* constituem aquilo que é rigorosamente *dado*, aquilo que eu encontro e que é para mim originariamente presente. Por

Göttingen (1900-1916) e Freiburg-im-Breisgau (1916-1928). Dentre suas obras, destacam-se: *Filosofia da Aritmética* (1891), *Investigações Lógicas* (1901 e 1902), *Idéias Diretrizes para uma Fenomenologia* (1913) e *Meditações Cartesianas* (1929). Em 1933, com a tomada do poder pelo partido nazista, Husserl foi proibido de sair da Alemanha. No ano de sua morte (1938), seus amigos transferiram para Louvain (Bélgica) inúmeros escritos de sua autoria, que ficaram conhecidos como *Arquivos Husserl*. Para este trabalho foram utilizados o livro HUSSERL, E. *Investigações lógicas: sexta investigação* (Elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento). Seleção e Trad. de Zeljko Loparic' e Andréa Maria Altino de Campos Loparic', São Paulo: Nova Cultural, 1988. 184 p. (Os pensadores), bem como leituras indiretas (que constam na bibliografia).

isto a fenomenologia faz da *intuição* seu método próprio, e da *evidência* seu motor efetivo.

Husserl se utiliza do método fenomenológico como um instrumento de auto-reflexão. Sua fenomenologia, em geral entendida como teoria do conhecimento, inclusive por seu próprio criador, seria conduzida por uma ontologia que constataria nesse ser diferentes regiões. A filosofia de Husserl se ocuparia em pesquisar não só a essência do ser, mas também a sua existência e se indagaria sobre o modo de existir das diferentes *regiões* do ser.

Nas suas *Idéias para uma fenomenologia pura e filosofia fenomenológica* (1913), Husserl empreende a criação de uma nova ciência fundamental da filosofia, inaugurando com esta obra o seu *Anuário de filosofia e investigações fenomenológicas*, cujo 4º volume foi publicado em 1921.

A fenomenologia pretende esclarecer os conceitos por meio do imediatamente dado, os fenômenos. Procura apresentar claramente o conteúdo dos conceitos e comprovar a sua validade, confrontando-os com as intuições que constituem o seu fundamento primário (originário). É necessário confrontar com estas os conceitos, passando do singular, dado na intuição, à contemplação da essência universal.

Apresentar o mundo como fenômeno significa compreender que o ser do mundo não é a sua existência, ou seja, a sua realidade factual, e sim o seu



sentido e que o sentido do mundo reside no fato de ele ser um *cogitatum* visado pelo *cogito*. A vida funciona na compreensão de toda realidade, mas a consideração de seus conteúdos faz com que a atenção não se atenha a ela. Somente quando o pensamento se radicaliza não admitindo um simples adiamento dos problemas, isto é, quando não se contenta em reduzir uns fatos a outros, e necessita dar a razão dos mesmos, vê-se obrigado a recorrer à totalidade que é a vida, pondo em marcha a razão vital.

Husserl, e depois dele muitos outros, levantaram profundas analogias entre atitude estética e atitude fenomenológica. A própria natureza do objeto estético (seu elo com o mundo da subjetividade), parece restituí-lo a um pensamento que teoriza a imprescindível implicação do sujeito na constituição de cada acontecimento.

A descrição estético-fenomenológica implica dois níveis e não é dupla somente porque tem por tema os objetos e atos constitutivos, mas também no sentido de que não pode deter-se em um objetivismo nem em um subjetivismo descritivos. O sentido de duplicidade, da essencial correlação sujeito-objeto na investigação, virá, portanto, de diversas maneiras sinalizado na estética fenomenológica.

Na fenomenologia proposta por Husserl, é preciso pôr entre parênteses, não só o corpo, mas o eu enquanto existente no mundo. O ato de colocar entre parênteses consiste em forçar o olhar da consciência para si própria,



desvelando o próprio eu, a sua própria verdade. A essência está para ser descoberta mas por um desvelamento, não por um salto do conhecido ao desconhecido.

Ciência das essências em geral, mas remetida da consideração do objeto para a da consciência, a fenomenologia estuda as essências da região consciência, suas estruturas e seus atos. Inicialmente, Husserl distingue a região mundo (exterior) e a região consciência (interior). Contudo, no nível transcendental, na medida em que o sentido ou *eidos* da região mundo, ou das várias regiões eidéticas da região mundo, é constituído pela região consciência, esta se torna a região fundamental que produz o significado das demais.

Para se compreender a passagem das várias regiões eidéticas, da região mundo para a região consciência, deve-se levar em conta uma operação muito especial que Husserl denomina de *epoché* ou redução fenomenológica. A redução ou *epoché* é a operação pela qual a existência efetiva do mundo exterior é “posta entre parênteses”. A redução, diz Husserl, suspende a tese natural do mundo. A atitude natural é a atitude cotidiana de tese do mundo, ou seja, acredita-se espontaneamente que as coisas exteriores existem tais como são vistas, portanto, natural e espontaneamente.



Mas quando se descobre que cada indivíduo pode ter uma posição (tese) diferente da dos outros a tese do mundo torna-se confusa e problemática.

A fenomenologia coloca a tese natural entre parênteses para indagar, primeiro, como a consciência funciona e como se estrutura, para, no final, justificar essa tese natural exatamente enquanto atitude irrefletida, ingênua e que precisa ser fundamentada filosoficamente, já que é o modo de viver cotidiano.

No objeto dado é preciso executar uma dupla redução. Primeiramente, é preciso deixar de lado a consideração da existência da coisa e centrar a atenção exclusivamente em torno da *quiddidade*, ao que o objeto é. Depois, é preciso eliminar tudo o que for acessório e analisar somente a essência da coisa.

Em todo este processo cumpre levar em conta o seguinte: a redução fenomenológica não significa e não se identifica com negação.

A partir das considerações sobre o dualismo apresentado na fenomenologia entre objetivo (que Husserl chama de *noema*) e subjetivo (que Husserl chama de *noesi*), podemos entender de que modo se opera a relação de intencionalidade entre ato e objeto, ou melhor, a concretização entre o espectador e a obra de arte.



Os sentidos constituem os meios para o sujeito ser sensível ao objeto. O que o corpo compreende é a intencionalidade. O *a priori* é o que existe em comum entre sujeito e objeto, o instrumento da comunicação, o que possibilita a intencionalidade. O ato de perceber não está limitado às aparências, deve descobrir além das aparências, um sentido que somente pode ser conhecido por quem as conseguir decifrar.

No plano da presença, tudo é dado, mas nada é conhecido. Em outras palavras, faz-se assim uma diferença entre o conhecimento e o reconhecimento do objeto, ou seja, vislumbra-lo não somente na sua aparência, mas principalmente na sua essência .

Como foi dito há pouco, deve-se observar que na fenomenologia, a noção de *epoché* não se identifica com negação, assim como não se identifica também com a dúvida cartesiana. A negação pressupõe a afirmação, como a antítese implica a tese, e, por isso, Husserl (e também Ingarden) não nega nem afirma nada, apenas coloca a existência do mundo natural entre parênteses:

... nós colocamos fora de ação a tese geral própria da atitude natural e colocamos entre parênteses tudo quanto ela compreende; por isso, o mundo natural inteiro que está constantemente “aqui para nós” e que continuará a permanecer como “realidade” para a consciência ainda que a nós agrade colocá-lo entre parênteses. Fazendo isso, como está em minha plena liberdade fazê-lo, eu não nego o mundo, como se fosse um sofista, não ponho em dúvida o ser-aqui, como se fosse um cético; mas

2.2. ROMAN Ingarden exerce a *epoché* fenomenológica, que me veta absolutamente todo juízo sobre o espaço temporal existente. (Ingarden, 1995, p. 12)

Eventuais discordâncias teóricas entre Edmund Husserl e seu discípulo, Roman Ingarden, não se constituirão, neste trabalho, em objeto de investigação. Procuraremos nos ater aos campos em que ambos se mantiveram com maior rigor, ou seja, as considerações de Husserl no campo filosófico e as de Ingarden no campo da teoria da literatura.

Roman Ingarden² é autor de larga bibliografia, sendo que, para este trabalho, utilizaremos fundamentalmente a 3ª edição de *A Obra de Arte Literária* (1965), traduzida de *Das Literarische Kunstwerk*, publicada inicialmente em 1930.

Aluno de Husserl em Göttingen, Ingarden, busca reconhecer na obra de arte uma estrutura fundamental, inicialmente referindo-se apenas à obra de

² Roman Witold Ingarden (Cracóvia (Polônia) 1893-1970). Aluno de Edmund Husserl, baseou-se em suas premissas para fundar sua teoria, tratando especificamente da obra de arte literária como objeto intencional. Suas principais publicações são: *Bemerkungen zum Problem Idealismus-Realismus* (1929, Observações sobre o problema Idealismo-Realismo), *Das Literarische Kunstwerk* (1931, A obra de arte literária), *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1962, Investigações sobre a ontologia da arte). Para este trabalho foram utilizadas principalmente as obras INGARDEN, R. *A Obra de Arte Literária*. Tradução de Arlin E. Beau, Maria de Conceição Puga e João F. Barreto. Fundação Calouste Gulbenkian. 3ª ed., Lisboa, 1965. 434 p.; e INGARDEN, R. *A bidimensionalidade da essência da obra literária*. Trad. Maria Aparecida Pereira. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias FLACRS - Série Traduções. Porto Alegre, Vol. 1, Nº 1, 1995.

2.2. ROMAN INGARDEN: a estrutura da obra literária

Eventuais discordâncias teóricas entre Edmund Husserl e seu discípulo, Roman Ingarden, não se constituirão, neste trabalho, em objeto de investigação. Procuraremos nos ater aos campos em que ambos se mantiveram com maior rigor, ou seja, as considerações de Husserl no campo filosófico e as de Ingarden no campo da teoria da literatura.

Roman Ingarden² é autor de larga bibliografia, sendo que, para este trabalho, utilizaremos fundamentalmente a 3ª edição de *A Obra de Arte Literária* (1965), traduzida de *Das Literarische Kunstwerk*, publicada inicialmente em 1930.

Aluno de Husserl em Göttingen, Ingarden, busca reconhecer na obra de arte uma estrutura fundamental, inicialmente referindo-se apenas à obra de

² Roman Witold Ingarden (Cracovia (Polônia) 1893-1970). Aluno de Edmund Husserl, baseou-se em suas premissas para fundar sua teoria, tratando especificamente da obra de arte literária como objeto intencional. Suas principais publicações são: *Bemerkungen zum Problem Idealismus-Realismus* (1929; *Observações sobre o problema Idealismo-Realismo*), *Das literarische Kunstwerk* (1931; *A obra de arte literária*), *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1962; *Investigações sobre a ontologia da arte*). Para este trabalho foram utilizadas principalmente as obras INGARDEN, R. *A Obra de Arte Literária*. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª ed., Lisboa, 1965. 434 p.; e INGARDEN, R. *A bidimensionalidade da estrutura da obra literária*. Trad. Maria Aparecida Pereira. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias PUCRS - Série Traduções. Porto Alegre, Vol. 1, Nº 1, 1995.



arte literária, mas, depois, estendendo seus postulados ao campo da música, da pintura, arquitetura e cinema. Sua contribuição para a moderna ciência literária foi com relação às noções de ponto de indeterminação e de concretização, que possibilitaram pesquisar em novas direções os problemas relativos à representação artística.

Em *A Obra de Arte Literária* (1965), Ingarden se propõe a investigar a estrutura e o modo de ser do texto verbal artístico. Desenvolve primeiramente uma discussão sobre a idealidade ou realidade da obra literária. Entende como real o que é autônomo em relação à consciência cognoscitiva e, como ideal, aquilo que dela depende, mas que, em contrapartida, nela se absolutiza.

A obra literária terá, por esses critérios, um ser real, que lhe é conferido pelo ato criador, sempre localizado na história humana e podendo ser modificado pelo autor ou seus editores. Este ser se configura através de uma multiplicidade de sinais gráficos ou sons verbais que podem variar de exemplar para exemplar ou de execução para execução. Possuirá, igualmente, um ser ideal, garantido por um conjunto de significações veiculado por palavras e frases, conjunto este imutável, conforme atesta a evidência da leitura efetuada por diferentes sujeitos, em épocas diversas.

Delimitando o que é a obra literária, Ingarden observa que dela devem ser excluídas no sentido de não serem consideradas individualmente e uma em prejuízo de outra: as vivências psíquicas ou práticas do autor, já que estas não

integram a obra acabada, embora com ela se relacionem no ato da criação; as experiências vivenciais do leitor, porque o texto subsiste sem sua mediação ainda que na leitura ele lhe agregue valores subjetivos; as circunstâncias históricas, uma vez que estas serão o modelo da obra, mas não ela mesma.

Neste ponto, a teoria de Ingarden assemelha-se às observações de Husserl sobre a intencionalidade. Segundo Husserl, através do método da *epoché*, a intencionalidade institui a relação entre a consciência e o seu objeto, porém de modo tal que o objeto e o mundo exterior não se tornam parte ou elemento da consciência e nem esta se torna uma parte do mundo. Desenvolvendo este aspecto das *Idéias nas Meditações Cartesianas*, Husserl escreve:

Se o eu “reduzido” (isto é, o eu que efetuou uma epoché, o eu transcendental) não é uma parte do mundo, reciprocamente, o mundo e os objetos do mundo não são peças do meu eu, não podem encontrar-se na minha vida psíquica como suas partes reais, como complexos de dados sensíveis ou de dados psíquicos. (Abbagnano, 1970, 120).

Ingarden situou sua investigação da ontologia da obra literária, bem como de sua estética, a partir da doutrina de seu mestre Edmund Husserl. Orientando-se para o ser da obra, edificou uma teoria estrutural que trata da

obra de arte como uma totalidade, mas uma totalidade composta por diferentes camadas ou estratos heterogêneos.

Voltando-se intencionalmente para a apreensão da obra de arte literária como objeto, Ingarden observa como primeiro nível de estratificação o sonoro (fonemas lingüísticos). O segundo nível é o semântico (em que os sons são reconhecidos como portadores de sentidos). Desses dois, seriam projetados outros dois, em que os sentidos são identificados como objetividades ideais ou reais e estas se revestiriam dos aspectos que lhes são próprios.

O olhar, atravessando todos esses níveis, alcança, no seu conjunto, a essência da obra literária, ou seja, a inter-relação necessária entre eles e sua autonomia com referência a qualquer entidade fora deles. No fenômeno, os estratos convivem simultaneamente: é ao olhar concentrado da consciência que se separam sucessivamente. Esses níveis fenomênicos são referidos por Ingarden como estratos ou camadas.

Estruturalmente, Ingarden divide o discurso lírico em quatro estratos:

1º Estrato: Fônico-Lingüístico;

2º Estrato: Das Unidades Significativas;

3º Estrato: Das Objetividades Apresentadas;

4º Estrato: Dos Aspectos Esquemáticos.

A diferença entre materiais e funções será responsável por aquilo que Ingarden denomina de polifonia: cada estrato, resguardando sua



individualidade, será visível no todo, impedindo que este se torne monótono.

Do efeito polifônico derivam a singularidade de cada obra e os traços distintos dos gêneros literários.

Os elementos formais estarão sempre necessariamente associados aos materiais, o que resulta, portanto, em forma e conteúdo também indissociáveis na constituição dos estratos.

O peculiar desse contato entre sujeito e objeto é que nenhum deles pode renunciar à sua independência: o objeto continua sempre transcendente com relação ao ato de conhecer.

A consciência é sempre consciência de algo, pelo que a descrição do fluir da consciência não é senão a análise dos atos pelos quais a consciência se relaciona com seu objeto. Nessa análise das formas como o objeto se dá à consciência é que consiste a teoria da intencionalidade.

A compreensão do projeto fenomenológico de Husserl depende de que se compreenda primeiro como o filósofo apresenta a estrutura da consciência enquanto intencionalidade. Este conceito, oriundo da filosofia medieval,

2.3. A FENOMENOLOGIA E O ROMANCE *UNO, NESSUNO E CENTOMILA*

Para a fenomenologia, a consciência cognoscente se defronta com o objeto a conhecer, ou seja, em todo conhecer existem dois fatores: um sujeito e um objeto. Nesta dualidade sujeito e objeto reside o traço essencial mais geral e evidente do fenômeno do conhecimento. A consciência cognoscente assume, diante do objeto, uma atitude contemplativa, isto é, não procura atuar, modificar ou transformar o objeto.

O peculiar desse contato entre sujeito e objeto é que nenhum deles pode renunciar à sua independência: o objeto continua sempre transcendente com relação ao ato de conhecer.

A consciência é sempre consciência de algo, pelo que a descrição do fluir da consciência não é senão a análise dos atos pelos quais a consciência se relaciona com seu objeto. Nessa análise das formas como o objeto se dá à consciência é que consiste a teoria da intencionalidade.

A compreensão do projeto fenomenológico de Husserl depende de que se compreenda primeiro como o filósofo apresenta a estrutura da consciência enquanto intencionalidade. Este conceito, oriundo da filosofia medieval,



significa: dirigir-se para, visar alguma coisa. A consciência é intencionalidade, isto é, toda consciência é “consciência de”. Portanto, a consciência não é uma substância (alma), mas uma atividade constituída por atos (percepção, imaginação, especulação, volição, paixão, etc.), com os quais visa algo.

Na acepção fenomenológica, poderíamos dizer que *Uno, nessuno e centomila* é a história da perda da unidade sintética do eu e da descoberta da relatividade da existência: o que antes era considerado como evidência passa a ser colocado entre parênteses. Nada é negado, mas suspenso.

É, de certa forma, um processo bastante semelhante ao da fenomenologia, o realizado por Vitangelo Moscarda na sua busca de identidade, no sentido da fenomenologia postular que, partindo da pressuposição de um mundo exterior existente, coloca-se o próprio mundo “entre parênteses” para, através da intencionalidade e da redução ou *epoché*, poder-se atingir o *eidos*, a essência, e assim chegar-se ao eu reduzido, ou eu transcendental. Vitangelo, através de um processo de desautomatização, de desalienação, de auto-observação, buscaria, portanto, alcançar a essência da sua própria personalidade: “*Se per gli altri non ero quel che finora avevo creduto d'essere per me, chi ero io?*” (Pirandello, 1975, p. 433)

Mas, para que a atitude natural do viver cotidiano passe a exercer o papel de tema da investigação, em vez de ser simplesmente vivido, é



necessário que Vitangelo se posicione de modo a alcançar um distanciamento, possibilitando-lhe assim a observação reflexiva de seu próprio viver.

Vivendo, non avevo mai pensato alla forma del mio naso; al taglio, se piccolo o grande, o al colore dei miei occhi; all'angustia o all'impiezza della mia fronte, e via dicendo. Quello era il mio naso, quelli i miei occhi, quella la mia fronte: cose inseparabili da me, a cui, dedito ai miei affari, preso dalle mie idee, abbandonato ai miei sentimenti, non potevo pensare.

Ma ora pensavo: "E gli altri? Gli altri non sono mica dentro di me. Per gli altri che guardano da fuori, le mie idee, i miei sentimenti hanno un naso. Il mio naso. E hanno un paio d'occhi, i miei occhi, ch'io non vedo e ch'essi vedono. Che relazione c'è tra le mie idee e il mio naso? Per me, nessuna. Io non penso col naso, né bado al mio naso, pensando. Ma gli altri? gli altri che non possono vedere dentro di me le mie idee e vedono da fuori il mio naso? Per gli altri le mie idee e il mio naso hanno tanta relazione, che se quelle, poniamo, fossero molto serie questo per la sua forma molto buffo, si metterebbero a ridere."

Così, seguitando, sprofondai in quest'altra ambascia: che non potevo, vivendo, rappresentarmi a me stesso negli atti della mia vita; vedermi come gli altri mi vedevano; pormi davanti il mio corpo e vederlo vivere come quello d'un altro. Quando mi ponevo davanti a uno specchio, avveniva come un arresto in me; ogni spontaneità era finita, ogni mio gesto appariva a me stesso fittizio o rifatto.

Io non potevo vedermi vivere. (Pirandello, 1975, p. 435)



O processo de colocação entre parênteses das evidências e das certezas interiores, operado através da redução fenomenológica, parece se assemelhar muito com uma citação do próprio Pirandello:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. (Pirandello, 1977, p. 152).

Assim como estamos aqui analisando a atitude da personagem Vitangelo Moscarda no romance *Uno, nessuno e centomila*, podemos também verificar nosso posicionamento enquanto leitores, frente ao objeto que é a obra de arte literária.



De certa forma, também nós, enquanto leitores, nos desligamos, nos distanciamos do mundo real para vivenciarmos o drama do romance. Deixamos em suspenso a tranquilidade que nos possibilita a leitura, para nos introjetarmos, através da vivência, da concretização, no ato da leitura, mergulhando então no processo digressivo da personagem Vitangelo Moscarda.

A distância do leitor perante a obra traz consigo a impossibilidade de uma autêntica participação na situação apresentada na obra de arte literária. Isto quer dizer que o leitor experimenta, através da concretização, sensações provocadas pela vivência da obra literária mas, por mais envolvido que possa estar na leitura, ele sempre estará fora da própria obra. De acordo com isto, a sua contemplação não provoca em nós, leitores, transformações idênticas às que provocam realizações autênticas, mas, ao mesmo tempo, também não permanecemos exatamente os mesmos depois de vivenciarmos uma obra literária:

Está fora de dúvida que as vivências que temos durante a leitura de uma obra são reais e que diversas transformações podem ser provocadas em nós pela influência da leitura. Apesar da sua realidade, as vivências e os fenômenos secundários provocados não são vivências autênticas mas apenas vivências de “poesia” que de modo bastante curioso se misturam

com a nossa vida real e até nela se entrelaçam sem serem propriamente “nossas” em sentido verdadeiro. (Ingarden, 1965, p. 322).

A redução fenomenológica não implica nem uma negação nem uma afirmação: deve ser assumida pura e simplesmente como uma modificação do olhar, dirigida para a investigação da própria existência natural. A evidência do mundo se coloca em questão, mas a tarefa da investigação fenomenológica não é construí-la como se nunca tivesse existido:

...o mundo, que antes era válido para mim através dos modos subjetivos, e que continua a sê-lo, enquanto mundo meu, nosso, humano, não desapareceu; enquanto a *epoché* atual, ele permanece como puro correlato da subjetividade que lhe confere seu sentido de ser (...) O mundo é sempre um mundo já dado e indubitável (...) Mesmo que eu não o tenha “pressuposto” como terreno, ele é válido para mim (...) Não existe portanto um realismo mais radical do que o nosso, desde que essa palavra signifique simplesmente isto: “estou certo de ser um homem que vive neste mundo, etc., e não tenho disso a menor dúvida”. (Husserl, 1961, p. 178-80).

Não é possível suspender a realidade do mundo exterior ou natural sem com isto suspender também a consciência psicológica e seus vividos psíquicos. No romance de Pirandello, a personagem Vitangelo coloca entre

parênteses o mundo à sua volta, ou seja, suspende o mundo exterior para, em seguida, suspender também seu mundo interior, sua consciência.

Iniciado o processo reflexivo, Vitangelo afirma que, antes da reflexão, estava cego. Esta cegueira caracteriza o automatismo e a alienação em que vivia a personagem anteriormente:

E tanto ormai, fisso in questo tormento, m'ero alienato da me stesso, che come un cieco davo il mio corpo in mano agli altri, perché ciascuno si prendesse di tutti quegli estranei inseparabili che portavo in me quell'uno che ero per lui e, se voleva, lo bastonasse; se voleva, se lo baciasse; o anche andasse a chiuderlo in un manicomio. (Pirandello, 1975, p. 502)

O vocábulo alienação, significando originariamente venda ou cessão de um bem, passou a significar, na filosofia moderna, a partir de Hegel, o fato de alguém não pertencer a si mesmo, o estado espiritual de estranhamento, de extravio, de dispersão ou de perda do eu na alteridade fluente dos seres materiais, que tendem a arrebatá-los de nossa interioridade e de nossa autoconsciência. A acepção filosófica de alienação define o fato pelo qual um ser exterioriza o que constitui a sua essência e o considera como algo disperso dele, como uma realidade a ele estranha e, ao mesmo tempo, oposta.

O homem, ao agir, aliena-se pelo fato de objetivar-se numa obra que ele realiza com seu próprio trabalho; quer dizer, aliena-se no mundo das coisas e das relações sociais. Quando o homem não consegue mais dominar as coisas que produziu para que sirvam aos seus fins, acabando por servir ele próprio aos fins dessas coisas (que podem eventualmente identificar-se com os fins de outros homens), então acha-se alienado; é a sua própria obra que lhe dita as ações, as emoções, as idéias. Quanto mais forte for essa alienação tanto mais o homem continuará acreditando ser o dono das próprias ações, e aceitará o mundo em que vive como o melhor dos mundos possíveis.

Com relação a Vitangelo, podemos perceber pelo menos três etapas de alienação:

- 1. alienado em seu próprio cotidiano, Vitangelo supõe-se conhecedor de sua própria realidade bem como supõe-se conhecedor das pessoas que o cercavam;
- 2. após suas reflexões, Vitangelo aliena-se das imagens que os habitantes de Richieri faziam dele, ou seja, não se reconhece nelas;
- 3. em seguida, ele desfaz-se dos seus bens, ou seja, aliena-se deles, através de doações.

Tendo seu viver como o próprio objeto de investigação, Vitangelo se dá então conta da alienação em que vivia, mas com isto depara-se com o

sofrimento advindo do processo digressivo no qual está mergulhado em busca de uma autêntica identidade.

Com relação ao leitor, ao vivenciar a obra, deve impedir qualquer tipo de influência que venha a prejudicar a vivência. Para tanto, o leitor (até mesmo inconscientemente) afasta-se dos ruídos que venham a causar dificuldades para a concretização da obra. Poderíamos, então, afirmar que também o leitor afasta-se, aliena-se do mundo real que o cerca, para mergulhar no mundo da obra literária, que somente pode ser atingido pela atitude subjetiva. Esta atitude subjetiva também pode ser chamada de atitude estética ou intuitiva, e é ela que possibilita a interação entre sujeito e objeto, entre o leitor e a obra.

O próprio narrador, em *Uno, nessuno e centomila*, exige do leitor que continue a leitura, de modo a não interromper ou prejudicar a intencionalidade advinda da atitude subjetiva:

E sono contento che or ora, mentre stavate a leggere questo mio libretto col sorriso un po' canzonatorio che fin da principio ha accompagnato la vostra lettura, due visite, una dentro l'altra, siano venute improvvisamente a dimostrarvi quant'era sciocco quel vostro sorriso.

Su su, tornate a leggere questo mio libretto, senza più sorridere come avete fatto finora.

Credete pure che, se qualche dispiacere ha potuto recarvi l'esperienza or ora fatta, quest'è niente, mio caro, perché voi non siete due soltanto, ma chi sa quanti, senza saperlo, e credendovi sempre uno.

Andiamo avanti. (Pirandello, 1975, p. 479-80)

É a intencionalidade, a concretização do objeto pelo sujeito, neste caso o leitor, que possibilitará diversas interpretações da obra literária.

A obra literária “vive” na medida em que atinge a sua *expressão* numa multiplicidade de concretizações e na medida em que sofre transformações em consequência de concretizações sempre novas, estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes.

Como que a confirmar o contínuo transformar-se da vida, analogamente comparado ao viver da obra literária, Vitangelo diz que a vida jamais estará concluída:

E ci deve sembrare per forza che gli altri hanno sbagliato; che una data forma, un dato atto non è questo e non è così. Ma inevitabilmente, poco dopo, se ci spostiamo d'un punto, ci accorgiamo che abbiamo sbagliato anche noi, e che non è questo e non è così; sicché alla fine siamo costretti a riconoscere che non sarà mai né questo né così in nessun modo stabile e sicuro; ma ora in un mondo ora in un altro, che tutti a un certo punto ci parranno sbagliati, o tutti veri, che è lo stesso; perché una realtà non ci fu data e non c'è, ma dobbiamo farcela noi, se vogliamo essere: e non sarà mai una per tutti, una per sempre, ma di

continuo e infinitamente mutabile. La facoltà d'illuderci che la realtà d'oggi sia da sola vera, se da un canto ci sostiene, dall'altro ci precipita in un vuoto senza fine, perché la realtà d'oggi è destinata a scoprirci illusione domani. E la vita non conclude. Non può concludere. Se domani conclude, è finita. (Pirandello, 1975, p.476)

A interação ou a intencionalidade que possibilita a fruição ou concretização da obra literária está muito além do simples domínio da língua pela qual ela se expressa. Para que a leitura, tanto do simples leitor quanto do crítico, alcance uma autêntica concretização, é necessário que haja a interação entre sujeito e objeto, ou seja, é preciso que o sujeito seja sensível ao objeto. Também em *Uno, nessuno e centomila*, Vitangelo faz menção a este necessário diálogo, este entendimento mútuo entre leitor e obra literária que possibilita a concretização:

Io posso credere a tutto ciò che voi mi dite. Ci credo. Vi offro una sedia: sedete; e vediamo di metterci d'accordo.

Dopo una buona oretta di conversazione, ci siamo intesi perfettamente.

Domani mi venite con le mani in faccia, gridando:

—Ma come? Che avete inteso? Non mi avevate detto così e così?

Così e così, perfettamente. 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'accorglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto d'intenderci; non ci siamo intesi affatto.

(Pirandello, 1975, p.451)

No romance pirandelliano, o leitor acompanha todas as reflexões da personagem, realiza o mesmo percurso reflexivo, identifica-se com ele. É utilizada uma espécie de lógica, na qual defende-se que, diante das divagações de Moscarda ou das situações vividas por ele, o único desfecho possível seria o imediatamente sucessivo. Existe uma forma de manipulação do narrador-personagem com relação ao narratário, que tenta justificar as ações ou reflexões de Vitangelo Moscarda como sendo as mais coerentes. É como se se tentasse manter com o leitor uma relação de cumplicidade.

Obtém-se, assim, um grande efeito de *catarse*, similar ao do espectador no teatro. O narrador trágico na concepção aristotélica, em *Uno, nessuno e centomila* vale-se do efeito de verossimilhança não apenas como caráter de coerência interna da obra, mas também como efeito de convencimento e de manipulação avaliativa do leitor em relação aos acontecimentos narrados. É como se a personagem Vitangelo Moscarda dissesse ao leitor: “Coloque-se em meu lugar.”

O envolvimento leitor-personagem, ficção-realidade é sutil mas aumenta sua intensidade com o fluir da história, pois o leitor é (em certos trechos do romance literalmente) levado ou conduzido pelo narrador a participar das introspecções da personagem Moscarda.

Durante a leitura, o leitor experimenta múltiplos sentimentos através dos atos de consciência. E ainda que experimente várias vivências, o leitor não esgota todas as vivências que a obra possibilita. A obra literária apresenta uma tal complexidade estrutural, que não permite em apenas uma leitura o reconhecimento de todas as nuances contidas em cada um de seus estratos. Isto vem a justificar a possível multiplicidade de leituras ou de interpretações feitas por leitores distintos ou, ainda, a possibilidade de novas descobertas feitas por um mesmo leitor ao ler a obra mais de uma vez. A multiplicidade de leituras e, conseqüentemente, de diferentes interpretações contribuem para a vitalidade da obra.

Apesar de a obra literária apresentar uma forma acabada na sua estrutura, no entanto, manifesta-se aberta, por sua possibilidade de ser interpretada de diferentes maneiras. A fruição de uma obra literária implica, por parte do leitor, uma reinvenção, uma recriação do trabalho do autor. A experiência do leitor perante a obra literária, isto é, a concretização, pode ser comparada à experiência do autor durante a sua criação, já que é preciso reconstruí-la e, além disso, preencher os pontos de indeterminação com a



vivência particular de cada leitor. Porém, a multiplicidade de concretizações de uma mesma obra não alcança valores infinitos. É preciso que a identidade da própria obra seja mantida, apesar da variabilidade de leituras. Mesmo nos textos considerados abertos, o autor pode controlar a cooperação do leitor, para que ela se insira num processo de afirmação e de reconhecimento da obra.

Em muitas passagens do romance de Pirandello, faz-se referência direta aos leitores como se estes estivessem “realmente” participando dos fatos narrados. É como se a própria obra dialogasse com o leitor, guiando-o para que a concretização seja alcançada. Com o capítulo intitulado *Chiudiamo la parentesi*, por exemplo, Vitangelo Moscarda parece elencar as conclusões a que chegou e, como resultado da interação entre leitor e obra, sujeito e objeto, o leitor vê-se acometido pelas conclusões da personagem como se fossem as suas próprias:

Tuttavia mi sforzerò di darvi, non dubitate, quella realtà che voi credete d'avere; cioè a dire, di volervi in me come voi vi volete. Non è possibile, ormai lo sappiamo bene, giacché, per quanti sforzi io faccio di rappresentarvi a modo vostro, sarà sempre “un modo vostro” soltanto per me, non “un modo vostro” per voi e per gli altri.

Ma scusate: se per voi io non ho altra realtà fuori di quella che voi mi date, e sono pronto a riconoscere e ad ammettere ch'essa non è meno

vera di quella che potrei darvi io; che essa anzi per voi è la sola vera (e Dio sa che cos'è codesta realtà che voi mi date!); vorreste lamentarvi adesso di quella che vi darò io, con tutta la buona volontà di rappresentarvi quanto più mi sarà possibile a modo vostro?

Non presumo che siate come vi rappresento io. Ho affermato già che non siete neppure quell'uno che vi rappresentate a voi stesso, ma tanti a un tempo, secondo tutte le vostre possibilità d'essere, e i casi, le relazioni e le circostanze. E dunque, che torto vi fo io? Me lo fate voi il torto, credendo ch'io non abbia o non possa avere altra realtà fuori di codesta che mi date voi; la quale è vostra soltanto, credete: una vostra idea, quella che vi siete fatta di me, una possibilità d'essere come voi la sentite, come a voi pare, come la riconoscete in voi possibile; giacché di ciò che possa essere io per me, non solo non potete saper nulla voi, ma nulla neppure io stesso. (Pirandello, 1975, p. 478-9)

O leitor, mergulhado na obra durante a leitura, restringe seu campo de atenção ao que se encontra narrado na obra, anulando quaisquer possíveis vínculos que possam interferir na fruição. Por um momento, ele se desvincula do contexto real no qual está inserido, anulando sua própria individualidade, para viver o drama da personagem.

Assim também a personagem Vitangelo Moscarda, mergulhada no processo de evasão progressiva das formas, através da reflexão, vive o questionamento de todas as certezas; vive o drama da decomposição até a nulificação de todas as impressões psicológicas que possam sugerir uma falsa

consciência, reduzida, então, a puros fragmentos de percepção fenomenológica. Mas, contrariamente ao que possa parecer, no momento mais trágico de sua nulificação consciente, Moscarda, paradoxalmente alcança sua reintegração universal, reinventando sua própria individualidade de maneira renovada, constante, dinâmica, uma nova consistência:

Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d'oggi, domani. Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d'ogni cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e la lasci in pace e non ne parli più. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro trèmulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo. (Pirandello, 1975, p. 556)

CAPÍTULO 3

ASPECTOS NARRATIVOS EM *UNO, NESSUNO E CENTOMILA*

3.1. ESTRUTURA NARRATIVA

Uno, nessuno e centomila é, provavelmente, o romance de Pirandello de mais longa gestação. Idealizada em torno de 1910, a história de Vitangelo Moscarda foi publicada em um único volume somente em 1926.

Primeiramente o romance foi publicado na revista *Fiera letteraria*, em vinte e sete episódios, suprimindo um importante subtítulo na sua edição em volume. O título completo, na revista, era: *Uno, nessuno e centomila. Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria in otto libri*. O que foi mantido da revista ao livro é a divisão em oito livros (chamados fascículos na revista): divisão não somente tipográfica, mas estrutural. Neste caso, dizer estrutura significa dizer conteúdo do romance, já que a própria articulação em oito capítulos permitiu a Pirandello decompor a matéria narrativa em oito amplas digressões.

Descobertas as várias concepções de sua personalidade, Moscarda inicia um penoso processo para descobrir quem realmente é, devastando as convenções que sobre ele os outros haviam feito. Porém, em toda esta confusão, é difícil para ele descobrir uma verdade qualquer, principalmente quando diversas e múltiplas são as próprias descobertas ao indagar sobre sua identidade.

O comportamento da personagem Moscarda é interpretado pela população de Richieri e por seus amigos como sinais evidentes de loucura. A procura que deveria tê-lo conduzido à descoberta de um dos “cem mil” que de si mesmo havia individualizado, o conduz, ao contrário, à amarga consciência do nada, isto é, de ser ninguém.

O desejo de Vitangelo, portanto, não tem as conseqüências previstas e ele acaba, ironicamente, sendo o primeiro hóspede do hospício de mendigos que havia sido construído com o dinheiro de sua doação.

Vitangelo termina assim as próprias buscas, descobrindo amargamente ser “ninguém”, mas com isto é finalmente libertado do enorme peso de fazer-se reconhecer “um” dos “cem mil” que os outros o imaginavam.

Finalmente, ele se considera libertado das formas, renascendo a cada momento, sem qualquer discordância entre o ser e o parecer, entre o conteúdo e a forma.

Estruturalmente, o romance é dividido em oito Livros, como, resumidamente, ilustraremos a seguir.

Libro primo

Libro Todo o primeiro livro refere-se às variações do tema do desdobramento frente ao espelho. O eu narrador começa a desmanchar uma meada que, paradoxalmente, torna-se cada vez mais emaranhada, até envolver completamente Moscarda no jogo de descobrir o estranho que existe no espelho. Privado de fatos concretos, o primeiro livro se conclui com a narração de Vitangelo Moscarda sobre o *progetto* que ele deverá realizar ao longo do romance.

Libro secondo

A centralização do eu é colocada à base do parêntese meditativo que é o segundo livro e do qual o primeiro capítulo, não por acaso, é intitulado *Ci sono io e ci siete voi*. Dicotomia esta, *io/voi*, que se concretiza também no nível das estruturas narrativas: aquilo que deveria ser um longo solilóquio se fragmenta em muitos episódios ficticiamente dialógicos que conseguem imprimir um ritmo movimentado à narração. De fato, Vitangelo Moscarda não fala sozinho, mas a ele se opõe e o combate um hipotético *voi*.

Pirandello, em resumo, e o seu duplo, ou os seus múltiplos duplos, encontram espaço nesta forma de diálogo sobre a multiplicidade dos pontos de vista.

Libro terzo

Para poder perseguir e alcançar o fim da total decomposição do eu segundo todas as imagens que os outros têm de Vitangelo Moscarda, porém, é necessário que o protagonista coloque em ação uma espécie de estratégia estranha, útil para destruir as possíveis formas falsas. São atos insólitos e impensados que, praticados por Vitangelo, são visto como sinais de loucura.

Moscarda precisa completar a explicação de quais e quantos condicionamentos contribuem para dar forma ilusoriamente estável ao eu, à consciência, a tudo aquilo que um homem é interiormente e que não tem valor senão para as formas que às vezes lhe são dadas. Com uma perfeita técnica analítica, é justamente neste ponto da sua busca que Vitangelo coloca em discussão todas as formas de seu existir junto aos outros.

Libro quarto

Neste capítulo, são apresentadas idéias imbuídas do universo de pensamento pirandeliiano: a absoluta relatividade dos fatos e da realidade, longe de ser *una* para todos, é vista e interpretada por *cada um a seu modo*



(este sintagma, depois título de uma comédia, é muito utilizado no romance); a outra idéia de fundo é a que vê na loucura não uma patologia da psiqué, mas uma profunda e lúcida autoconsciência. Portanto, não se trata de elementos secundários, mas de idéias centrais no universo poético do escritor agrigentino.

Libro quinto

Comparativamente às ações narradas nos livros precedentes, o *Libro quinto* apresenta quase que uma pausa reflexiva. Nele, Moscarda constata a total incomunicabilidade entre ele e a esposa, ou seja, somente sua absoluta solidão.

Ainda neste livro, dá-se o diálogo entre Quantorzo, Dida e Moscarda, diálogo em que se interpõem os vários múltiplos de cada um deles, ou seja:

- 1) Dida, com'era per sé;
- 2) Dida, com'era per me;
- 3) Dida, com'era per Quantorzo;
- 4) Quantorzo, com'era per sé;
- 5) Quantorzo, com'era per Dida;
- 6) Quantorzo, com'era per me;
- 7) il caro Gengé di Dida;
- 8) il caro Vitangelo di Quantorzo.

S'apparecchiava in quel salotto, fra quegli otto che si credevano tre, una bella conversazione. (Pirandello, 1975, p. 513)

Todo o desenvolvimento posterior do romance terá raízes neste diálogo.

Libro sesto

Depois do encontro com Dida e Quantorzo, Vitangelo é finalmente um “alguém”, uma identidade não mais estranha a ele, mas reconhecida e criada por ele próprio.

Diventavo “uno”.

Io.

Io che ora mi volevo così.

Io che ora mi sentivo così.

Finalmente!

Non piú usurajo (basta con quella banca!): e non piú Gengé (basta con quella marionetta!). (Pirandello, 1975, p. 523)

Porém, como consequência desta sua identificação, vem a certeza também da sua fragilidade ou ilusão. Todo seu empenho em reconhecer-se, em afirmar sua vontade de ser, choca-se contra as formas de seu próprio existir. O que Vitangelo entendia como autoconsciência, a sociedade interpreta como evidências de loucura.

3.2. FOCO NARRATIVO

Libro settimo

Tentando livrar-se de todos os possíveis *alter ego* que dele possam existir, Vitangelo começa por dissolver a herança paterna, desfazendo-se de todos os seus bens. Frente a este projeto de decomposição de si e da própria realidade, os habitantes de Richieri tramam interná-lo como louco.

É também neste livro que Vitangelo encontra-se com Anna Rosa (encontro no qual ela se fere) e com Monsignor Partanna.

Libro ottavo

Vitangelo ironiza a função do juiz quanto ao esclarecimento, à verdade dos fatos sobre o ferimento de Anna Rosa.

A verdadeira essência da natureza é ratificada pelo fato de não estar aprisionada às formas ou aos papéis impostos pela sociedade, assim como também a obra de arte pode manter uma verdadeira essência, através de sua universalidade que consiste na sua concretização resistente ao tempo e ao espaço em que seja vivenciada.



3.2. FOCO NARRATIVO

Como uma das características marcantes em *Uno, nessuno e centomila* e em outras obras de Pirandello, podemos observar a tessitura da trama narrativa como se se tratasse de um divertimento através do exercício verbal. Lembremos, por exemplo da peça de Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore*, em que uma das personagens afirma: “*Un fatto è come un sacco, che vuoto non si regge. Perché si regga, bisogna farci entrare dentro la ragione.*”

Podemos perceber, ao longo do romance, longos trechos em que os fatos parecem ser dispensáveis frente às reflexões, à pura argumentação.

Em *Uno, nessuno e centomila*, devido ao discurso voltar-se para a introspecção, para as digressões e reflexões de Vitangelo, e devido à quase ausência de fatos, poderíamos dizer que o que percebemos não é uma narração, mas uma confissão da personagem.

O protagonista narra em primeira pessoa uma sua experiência ímpar, recente, mas já concluída que, pelos seus efeitos, pode ser considerada como a psicanálise da auto-alienação ou do total estranhamento de si diante de si mesmo.

Basta uma breve troca de frases para guiar o *itinerarium mentis* do protagonista através da loucura; não a loucura com seu significado corrente de patologia grave da *psiqué*, mas o de espaço vazio, uma abertura repentina na consciência, instantânea e inesperada.

O drama se complica porque Vitangelo descobre não ser “um” - nem “duplo”, mas “cem mil” e, conseqüentemente, “ninguém”. Cada indivíduo é portanto “alguém, ninguém, cem mil” e, no momento em que se apresenta a outro indivíduo, que dele já tem uma imagem determinada, torna-se já diferente de si e da imagem, incessantemente mutável devido ao fluxo contínuo da vida. A loucura de Vitangelo refere-se, na realidade, à sua condição de conhecedor da própria consciência.

No romance, as cenas tornam-se tecido conectivo de um longo monólogo demonstrativo. Pirandello chama de livros as oito sessões das quais é composto o romance e fragmenta consideravelmente o discurso, indicando ainda outras tantas interrupções meditativas.

Através de um longo monólogo interior, dirigindo-se a um vós idealizado, o protagonista Vitangelo Moscarda narra suas digressões e suas aventuras, puxando o leitor pela mão (como ele mesmo diz) através de seu processo reflexivo.

Esse direcionamento a um narratário assemelha-se à situação vivida entre paciente e analista na psicanálise. O movimento rápido do diálogo, da

narração e do monólogo interior, confere caráter instantâneo e imediateza à linguagem do romance que, mais próxima da linguagem oral, procurando exprimir a realidade psíquica da personagem.

No nível da estrutura narrativa, a dicotomia *io/voi* confere à narração um aspecto de multiplicidade: o, que deveria ser um longo solilóquio se fragmenta em muitos episódios, ficticiamente dialógicos, que conseguem imprimir um ritmo dinâmico à narração. O tom se faz persuasivo nos confrontos com o interlocutor. Para conseguir isto, o protagonista recorre a uma série de exemplificações, recordações, *flash-back* sobre a própria vida. Na realidade, não se trata de divagações, ao contrário, cada capítulo tem um rol para desencadear uma consequência exemplificativa com relação ao tema central da forma que aprisiona, que se acredita igual e imutável no tempo. Toda a reflexão no texto é um abrandamento do ritmo das considerações filosóficas de Moscarda.

Apesar da dicotomia *io/voi*, a linguagem do narrador demonstra o ambiente de solidão em que a personagem Vitangelo Moscarda realiza suas reflexões, suas inquietações psicológicas. Seus pensamentos são apresentados em parágrafos longos e com estruturas ou construções sintáticas relativamente complexas. São como monólogos ou um diálogo com um interlocutor inexistente ou imaginário, que não participa ativamente de suas introspecções,

ou, em outras palavras, qualquer que seja o estado emocional de Moscarda frente a suas conjecturas, a resposta do interlocutor será sempre o silêncio.

Dirò per ora di quelle piccole che cominciai a fare in forma di pantomime, nella vispa infanzia della mia follia, davanti a tutti gli specchi di casa, guardandomi davanti e dietro per non essere scorto da mia moglie, nell'attesa smaniosa ch'ella, uscendo per qualche visita o compera, mi lasciasse solo finalmente per un buon pezzo. (Pirandello, 1975, p. 437)

Essa solidão vem a somar-se à própria imagem do devaneio, que é justamente o discurso que não é compartilhado nem entendido pela sociedade. É a imagem cristalizada do louco, que vive a tagarelar sem que haja um interlocutor.

A estrutura das frases assemelha-se ou aproxima-se da linguagem falada, como se a própria personagem expusesse seus pensamentos diretamente ao leitor, verbalizando-os sem qualquer tipo de censura. É este o tipo de discurso que Genette³ chama de discurso narrativizado ou contado, em que o narrador expõe os pensamentos em forma de análise.

³ Gérard Genette (Paris, 1930). Crítico literário e professor de literatura francesa em Sorbone, colaborador de numerosas revistas (*Tel Quel*, *Communications*). Algumas de suas publicações são: *Figures* (3 vol. 1966-72), *Mimologiques: voyage en Cratylie* (1976), *Nouveau discours du récit* (1984). Para o presente estudo utilizamos a obra GENETTE, G. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1979. (original em francês)

A apresentação da consciência da personagem, ou o fluxo de consciência, pode, numa primeira abordagem, parecer desconexa mas, ao contrário, indica que a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos, não há junturas, mas sim um fluxo contínuo.

No segundo capítulo do *Libro primo*, intitulado *E il vostro naso*, Moscarda não se dirige mais ao leitor, mas a um amigo que encontra na rua, ao qual expõe o problema de seu nariz e comenta sobre os defeitos alheios que passam despercebidos, aludindo inclusive a um defeito do próprio amigo, que mostra-se, com isto, indignado.

Apesar de não se dirigir diretamente ao leitor nesse trecho da narrativa, é como se este estivesse presente, assistindo a tudo muito próximo. Logo depois, novamente, o narrador questiona o leitor sobre sua impressão diante dos acontecimentos até então apresentados, perguntando-lhe se lhe parece já este um primeiro sinal de loucura: “*Vi sembra già un primo segno di pazzia?*” (Pirandello, 1975, p. 434)

Este tipo de focalização é chamado de “visão com”, ou seja, a narração é feita por Vitangelo Moscarda (que, neste caso, é o protagonista, portanto central), limitando-se o campo de visão ao campo mental da personagem.

Tanto o leitor fictício (que “participa” ou que é explicitamente citado no romance) quanto o leitor virtual estão sujeitos a tomar conhecimento da

narrativa somente através do relato de Vitangelo Moscarda que, apesar de não editar os fatos, dosa a narrativa segundo seus próprios critérios: “*Dirò per ora di quelle piccole che cominciai a fare in forma di pantomime (...)*” (Pirandello, 1975, p. 437)

O narrador parece demonstrar que não está omitindo nenhuma informação ao leitor, fazendo, muitas vezes, longas descrições, como se o leitor pudesse visualizar tanto as ações quanto os gestos e a própria fisionomia das personagens, sendo este justamente o poder de observação que Moscarda afirma ser imprescindível para o real conhecimento da realidade e que o mesmo está fadado a não ser capaz de fazer: viver e ver-se viver:

... volevo sorprendermi nella naturalezza dei miei atti, nelle subitanee alterazioni del volto per ogni moto dell'animo; per una improvvisa meraviglia, ad esempio (e sbalzavo per ogni nonnulla le sopracciglia fino all'attaccatura dei capelli e spalancavo gli occhi e la bocca, allungando il volto come se un filo interno me lo tirasse); per un profondo cordoglio (e aggrottavo la fronte, immaginando la morte di mia moglie, e socchiudevo cupamente le palpebre quasi a covar quel cordoglio); per una rabbia feroce (e digrignavo i denti, pensando che qualcuno m'avesse schiaffeggiato, e arricciavo il naso, stirando la mandibola e fulminando con lo sguardo). (Pirandello, 1975, p. 437)

A seguir, Vitangelo diz que estas expressões eram falsas, que se tratava de puro fingimento, já que não eram espontâneas, pois a personagem observava-se a si própria. E ainda vai além, diz que estas expressões pareceriam diferentes a cada pessoa que as observasse, dependendo de cada estado de espírito, colocando, portanto, em dúvida, a própria imagem criada pelo leitor.

A técnica de apresentação de fluxo de consciência em *Uno, nessuno e centomila*, pode ser caracterizada como solilóquio. Esta característica justifica-se porque a personagem Vitangelo Moscarda, narrando suas próprias vicissitudes, dirige-se a um espectador, leitor ou mesmo a um público imaginário, já que faz referência ao seu “interlocutor” sempre no plural: *voi*. É como se a personagem representasse para o público e não simplesmente narrasse os acontecimentos. Este tipo de atitude contribui para aumentar o grau de dramaticidade da obra, enquanto similar à representação teatral. Esta dramaticidade também está no fato de que a revelação da personagem é feita aos poucos, à medida em que os acontecimentos progridem, ou seja, não há uma descrição prévia das personagens.

Quanto ao reconhecimento do narrador na obra de arte literária, Ingarden afirma que resultam diferenças muito particulares no modo de apresentação, relativamente à questão se e de que modo o sujeito narrador



também pertence à obra, graças à formação particular do conteúdo de sentido das frases.

Interessante questão nos coloca Ingarden quanto à existência de diálogos em uma obra de arte literária. Em sua teoria, ele afirma haver um efeito de multiplicidade derivada exatamente da existência de diálogos. Melhor dizendo, ele afirma que existem originalmente dois textos diversos e um ao lado do outro:

... o texto secundário, isto é, as referências ao lugar, ao tempo, etc., em que a respectiva história representada se passa, quem fala agora e, eventualmente, ainda aquilo que de momento faz, etc., e o próprio texto principal. Este é exclusivamente constituído por frases “realmente” pronunciadas pelas personagens. (...) Tanto estas frases como as personagens introduzidas na devida altura no diálogo e, finalmente ainda, as relações objetivas da própria fala convertem-se assim no que é apresentado pelos elementos do texto secundário, a cujo “estrato objetivo” pertencem. (Ingarden, 1965, p. 230)

O fato é que as frases pertencentes a esse estrato projetam, por conseguinte, outro estrato objetivo: o dos objetos e seus destinos, de que tratam precisamente as frases proferidas. Apesar de diversos, ambos os textos cooperam na medida em que projetam a *“relação objetiva do falar e também as várias relações objetivas do processo psíquico desencadeado na*

personagem falante que alcançam “expressão”, completando portanto a função do texto secundário” (Ingarden, 1965, p. 230).

Caracterizando uma obra de arte literária como sendo dramática, Ingarden afirma que é a forma pela qual as frases são construídas que propicia que do seu conteúdo de sentido (pelo menos em princípio) resulte toda a história a ser apresentada. Isto significa que apreendemos o que é essencial a um determinado drama através das palavras das personagens.

Mesmo se tratando de um romance de fluxo de consciência, a narrativa de *Uno, nessuno e centomila*, não deixa, entretanto, de apresentar diálogos entre as personagens. Mas, relativamente aos parágrafos em que Vitangelo Moscarda expõe suas inquietações psicológicas, a presença destes diálogos é consideravelmente menor, seja quanto à sua ocorrência, seja quanto à sua extensão.

Compostos por estruturas sintaticamente simples, os diálogos demonstram alto teor rítmico, contribuindo também para aumentar o tom de dramaticidade da obra. É o que podemos perceber, por exemplo, já no primeiro capítulo do romance, no diálogo entre as personagens Vitangelo Moscarda e sua esposa Dida, diálogo aliás, que desencadeará todas as futuras conjecturas psicológicas do protagonista:



— *Che fai?*

— *Niente. Mi guardo il viso.*

— *Credevo ti guardassi da che parte ti pende.*

— *Mi pende?*

— *Ma sì. Verso destra.* (Pirandello, 1975, p. 427)

Embora em níveis distintos, podemos perceber no romance *Uno, nessuno e centomila*, um certo grau de complexidade advindo da relação ou da intersecção entre o que poderíamos chamar de fábula e discurso narrativo na obra. A própria auto-apresentação feita pela personagem, paulatinamente, como é característica do drama, transforma-se numa grande crise existencial vivenciada pelo protagonista Vitangelo Moscarda. Ora, como questionam os autores Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976), a:

... apresentação da personagem por ela própria levanta, à partida, o problema do auto-conhecimento: é possível conhecer-se a si mesmo e comunicar a outrem esse conhecimento de si? (...) Se o conhecimento de si mesmo se revela tão difícil, é porque, em primeiro lugar, o homem preso nos limites estreitos da sua objetividade, não pode sair de si para se julgar: “Que olho pode ver-se a si mesmo?” (Bouerneff & Ouellete, 1976, p. 243)

Eis aí toda a problemática psicológica da personagem Vitangelo Moscarda: o fato de não lhe ser possível ver-se e, portanto, conhecer-se:

... 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; che era impossibile pormi davanti questo estraneo per vederlo e conoscerlo; io potevo vedermi, non già vederlo. (Pirandello, 1975, p. 443)

O ritmo da narração nos dois últimos Livros parece ser mais movimentado que nos precedentes. Se, até este ponto, a ordem narrativa seguiu um procedimento de conseqüências em relação aos eventos (mentais ou não) que ocorreram com Moscarda, agora assistimos a uma prolepse, a uma antecipação dos fatos: *“Come tutti sanno a Richieri, poco mancò non mi recasse la morte...”* (Pirandello, 1975, p. 533)

La rivoltella tra i fiori: o mistério e a curiosidade do leitor aumentam a partir deste título enigmático. Neste capítulo é narrado o encontro de Vitangelo com Anna Rosa, que acaba sendo ferida por um tiro. Então a narração parece sofrer uma aceleração sem precedentes. A consternação, as freiras, a chegada de Monsignore, Anna Rosa ferida, são todos acontecimentos narrados de forma rápida e concisa, comparativamente às digressões anteriores. O clima de incertezas, as muitas versões sobre o

acontecimento, sobre o ferimento de Anna Rosa, criam um ambiente de romance policial e, depois de abrir um parêntese sobre considerações teóricas sobre a fé e os seus símbolos, Vitangelo retoma a narração dos fatos, como seu encontro com Monsignor Partanna.

O fato da narração nesse capítulo continuar a ser feita em primeira pessoa, fornece ao leitor a garantia de que o protagonista continua vivo. Porém, a morte a que Vitangelo se refere não é a morte física, corporal, mas exatamente à sua metamorfose, à sua total harmonia com a natureza, um renascimento da alma.

Rompendo com a tradição literária, de uma forma geral, no sentido de não identificação com os padrões, e mantendo-se coerente com o aspecto de fluxo, *Uno, nessuno e centomila* não apresenta um final convencional: é um fim que não se conclui.

Cada frase da obra apresentará momentos artofundamentados e momentos que se fundamentarão em outros, anteriores. Não será um todo fechado, mas conexo e coexistente, de modo que um tempo passado poderá ser posterior a um tempo presente no mundo apresentado, mas nenhum desses tempos apresentados terá vinculação com a ordem sequencial das fases.

3.3. TEMPO

Segundo Ingarden (1965), a estrutura da obra literária caracteriza-se pela constituição de estratos heterogêneos, mas associados de forma harmônica, distintos entre si por seu material característico, assim como pela função que exercem na estruturação da obra como um todo. É justamente a heterogeneidade entre os estratos que proporciona à obra literária não um caráter monótono, mas polifônico.

A multistratificação estrutural permite que a obra se desenvolva durante a leitura mantendo uma estrutura coerente de princípio e fim (não necessariamente temporal mas seqüencialmente). Esta ordenação, entretanto, não deve ser compreendida temporalmente, como produto do fluxo da consciência constituinte, mas sim como um fenômeno espacial, de distribuição em seqüência, que, contudo, não pode ser alterado, sob pena de causar um prejuízo à obra.

Cada frase da obra apresentará momentos autofundamentados e momentos que se fundamentarão em outros, anteriores. Não será um todo fechado, mas conexo e coexistente, de modo que um tempo passado poderá ser posterior a um tempo presente no mundo apresentado, mas nenhum desses tempos apresentados terá vinculação com a ordem seqüencial das fases.



Assim também, enquanto objetividades representadas, as características temporais não devem confundir-se com o tempo objetivo do mundo real nem com o tempo subjetivo de um sujeito consciente absoluto, como afirma Ingarden. Esta diferenciação deve-se ao fato de tanto os objetos (coisas, personagens, atos) quanto o tempo apresentados serem intencionalmente projetados através de elementos de conteúdos de sentido das frases.

O tempo na obra de arte literária apenas simula nos seus conteúdos o ser real. A noção temporal que o leitor apreende na obra literária decorre da utilização de palavras especiais como: antes, mais tarde, neste momento, etc., que possibilitam a explicitação de relações do acontecer temporalmente distenso. Não existem referências cronológicas externas que possam fixar uma data para os acontecimentos. O que conta é o tempo interno da trama, dentro do qual tomam forma recordações, experiências, das quais conhecemos pouco da duração.

Assim, como não podemos afirmar quanto duram os intervalos que se estabelecem entre uma e outra cena (por quantas horas Vitangelo olha-se no espelho? Quantos dias ou meses se passam entre este acontecimento e a doação de uma casa a Marco di Dio?).

Por mais fictício que seja o imperfeito da narração, a voz gramatical revela distância e indica que o narrador não faz parte dos sucessos, ainda que se apresente como eu que alega narrar as próprias aventuras: o eu que narra já



se distanciou o suficiente do eu passado (narrado) para ter uma visão perspectiva. O eu passado já se tornou objeto para o eu narrador.

Segundo Ingarden, é o modo de construção e da conexão das frases que leva a diferentes perspectivas do tempo na obra de arte literária:

Só a seqüência de “várias” frases consegue estabelecer uma conexão entre as relações objetivas singulares e na verdade uma conexão de diferente tipo inteiramente peculiar. (...) Assim, é natural resultarem daí as diferenças (...) da perspectiva temporal e talvez ainda da concepção de tempo. (Ingarden, 1965, p. 226-7)

Em *Uno, nessuno e centomila*, notamos que o tempo de narração é maior que o de ficção. É sobre isso que postulam Roland Bourneuf e Réal Ouellete (1976), em sua obra *O universo do romance*, quando acontece um:

... afrouxamento ou “atolamento” da narrativa durante a análise ou a digressão, privilegiando a narração à custa da ficção e podendo levar, na descrição, por exemplo, a uma imobilização total da ação. (Bourneuf & Ouellete, 1976, p. 184)

Podemos, então, caracterizar o romance pirandेलiano como de tempo psicológico (e não cronológico), já que não podemos perceber uma evolução nítida dos acontecimentos. Por vezes, o narrador parece imobilizar uma cena

em uma descrição minuciosa, esperando que o leitor visualize seus elementos, como se estivesse diante de um quadro.

Apesar dos fatos ocorridos no romance serem narrados por Vitangelo no passado, explicitando a distância entre os acontecimentos e o momento da narração, ocorre aí um efeito de proximidade particular, como é chamado por Ingarden:

... o ponto-zero da orientação temporal é transposto para aquele momento passado do tempo em que a cena a apresentar se inicia e desloca-se a seguir continuamente com o desenrolar dos acontecimentos no correspondente período do contínuo temporal até ao momento “final” desta cena. Assim, as fases temporais passadas tornam-se “presentes” de um modo peculiar - uma após outra - como se nós, os leitores, fôssemos testemunhas dos respectivos acontecimentos e vivêssemos “então” - mais exatamente no “agora” de “então”. (Ingarden, 1965, p. 264-5)

Ingarden aponta esse efeito como um modo especial de apresentação característico das obras dramáticas.

Em *Uno, nessuno e centomila*, o tempo tem grande importância. A fluidez com que a personagem Vitangelo Moscarda realiza suas introspecções corresponde ao tempo, no sentido de que este não é nunca o mesmo, não pode

jamais ser recuperado. Desta correlação tempo-reflexão, Moscarda percebe a instabilidade da alma, ou melhor, da sua própria personalidade.

Assim como na fenomenologia, para Husserl, apesar da distância, o presente, o passado e o futuro formam um *continuum*, uma dimensão imanente à consciência, também em *Uno, nessuno e centomila*, espaço e tempo são formas relativas da consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas.

O homem não vive apenas “no” tempo, mas *é* tempo, tempo não-cronológico. Nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. Não poderíamos ouvir uma sinfonia ou melodia como uma totalidade coerente e significativa se os sons anteriores não se integrassem, continuamente, impondo certas expectativas e tensões dirigidas para o futuro musical.

Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas. Cria-se, então, uma angústia existencial proveniente da inútil busca da verdade, que, não sendo absoluta, se encontra fragmentada nos seres diferentes e em diversos momentos da existência. É a revalidação da teoria do antigo filósofo grego Eráclito de Efeso: *Você não mergulhará duas vezes a mesma mão na mesma água do*

mesmo rio. O próprio Pirandello confirma isto em seu ensaio: "*Non c'è uomo, osservò Pascal, che differisca più da un altro che da se stesso nella successione del tempo*" (Pirandello, 1977, p. 150).

Como Pirandello (que distingue e opõe lógica, conceito, abstração ou forma - próprios do homem social - e vida, entendida como fluxo, espontaneidade, que caracteriza o homem instintivo), Bergson, em *A Evolução Criadora* (publicada em 1907, portanto no ano anterior ao da publicação do ensaio *L'Umorismo*), distingue e opõe inteligência e instinto. Da pura duração, da evolução criadora, espiritual, da ação como instrumento da consciência, do dinamismo, da existência entendida como mudança contínua, da vida como fluxo a ciência só pode dizer-nos algo imobilizando-os, negando-os naquilo que eles têm de essencial: só a intuição, que é o instinto desprendido de todo interesse prático, que transcende todos os esquemas pré-estabelecidos da finalidade, é que pode apreendê-la no seu dinamismo essencial, na sua ordem relativa sem finalidade.

Como para Pirandello, também para Bergson a forma é negação da vida; só dura, só existe efetivamente como consciência o eu que se transforma constantemente, assim como tudo o que se relaciona com a sua realidade. Para ambos, no eu, além da memória atual, mantém-se a memória do que ele foi no passado.

Husserl já advertia que cada momento de vida de consciência tem um horizonte que varia com o mudar da sua conexão de consciência e com o mudar da sua fase de desenvolvimento. Por exemplo, em cada percepção externa, os dados propriamente percebidos do objeto de percepção contêm uma indicação dos lados ainda somente entendidos de maneira secundária, não ainda percebidos mas apenas antecipados no modo da expectativa e também na ausência de toda intuição - como aspectos que ainda estão 'por vir' na percepção. É uma protensão contínua, que adquire um sentido novo em cada fase da percepção. Além disso, a percepção possui horizontes que contam outras possibilidades de percepção, e são aquelas possibilidades que poderíamos ter se dirigíssemos o olhar não deste, mas de outro modo, se fôssemos para a frente, ou para o lado, e assim por diante.

Em *Uno, nessuno e centomila*, o narrador quer apresentar a realidade como tal e não uma realidade lógica, procurando superar a perspectiva do narrador tradicional, na qual cabia a ele garantir a ordem significativa da obra e do mundo narrado. No entanto, se esta ordem é posta em dúvida, a supressão de uma ordem ilusória certamente se justifica.

São importantes, nessa teoria do tempo interno, a concepção de um conjunto de agoras, conjunto das vivências da consciência e a idéia de fluxo que se produz através da intencionalidade retentiva e protentiva, que não só mantém o objeto vivido no agora em vista, mas efetua a ligação entre aquele

agora e o novo, que antecipa o velho, mesmo que o objeto desse novo seja outro, ou seja, um objeto pode ser atualizado através da lembrança, da recordação, implicando que não necessariamente a presença deste objeto seja fundamental para sua atualização.

A completa abolição temporal evidencia-se no último capítulo do romance, em que Vitangelo demonstra morrer e renascer a cada instante, novamente e sem recordações: vivo e inteiro, não mais em si mesmo, mas em cada coisa externa, na natureza: “*muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori*” (Pirandello, 1975, p. 557).

Esta fusão ou este *continuum* temporal, desfazendo a ordem cronológica de passado, presente e futuro parece ser uma das principais características do romance deste século, ratificando também sob este aspecto, a modernidade do romance *Uno, nessuno e centomila*.

Assim como a temporalidade, também o aspecto espacial assinala, no romance *Uno, nessuno e centomila*, uma nova perspectiva. Podemos fazer algumas aproximações, por exemplo, entre a pintura e a espacialidade no romance. Quando Merleau-Ponty (em *A fenomenologia da percepção*), Benedito Nunes afirma que:

3.4. ESPAÇO

Em sua teoria, Ingarden ressalta primeiramente a óbvia importância da não confusão entre o espaço real e o espaço representado, isto é, o espaço pertencente ao mundo das objetividades apresentadas, aquele que é descrito na obra.

Como Husserl, Ingarden chama de ponto zero da orientação ao espaço apresentado através da orientação de um sujeito psíquico da obra, por exemplo, uma personagem. Neste caso, o centro de orientação encontra-se no ponto zero do Eu de uma personagem e se desloca em todos os movimentos por ela realizados. Portanto, se o leitor quiser apreender durante a leitura o espaço representado tal como ele é, deve transpor-se, ficticiamente, para o centro apresentado de orientação, ou seja, percorrer na leitura a mesma orientação da personagem que, no caso do romance *Uno, nessuno e centomila*, é Vitangelo Moscarda.

Assim como a temporalidade, também o aspecto espacial assinala, no romance *Uno, nessuno e centomila*, uma nova perspectiva. Podemos fazer algumas aproximações, por exemplo, entre a pintura e a espacialidade no romance. Citando Merleau-Ponty (em *A fenomenologia da percepção*), Benedito Nunes afirma que:



... a Pintura nos ensina a ver. E mais do que isso: ensina o que é a visão, e em que consiste a unidade da coisa natural – uma unidade simbólica, religando cada qualidade sensível a outras, como num quadro de Cézanne a cor se junta à forma e sugere qualidades táteis e olfativas (...). A pintura nada mais faz do que recolher, num esquema imaginário, como possível modo de ser do real, uma fisionomia do visível. Porque a imaginação avança sobre o possível, a obra artística proporciona-nos o descobrimento do mundo através de imagens particulares. (Nunes, 1995, p. 67)

Esta aproximação da pintura com a espacialização no romance *Uno, nessuno e centomila*, mantém a importância de duas características, que confluem em um dos temas fundamentais do romance pirandelliano: a não fixidez da forma e a perspectiva.

A primeira característica que permite tal aproximação é o fenômeno da “desrealização”, ou seja, a “desrealização” refere-se ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusou a função de apenas reproduzir ou copiar a realidade sensível. Desta maneira, a pintura não mais se encontra aprisionada pelo dever de reproduzir a realidade tal e qual (forma), mas, ao contrário, pode representá-la através da apreensão da realidade pelos sentidos, evidenciando-se, portanto, a importância da perspectiva. A arte nega então o compromisso com o mundo da realidade, o mundo das aparências. Espaço e tempo são



desmascarados como meras aparências exteriores, por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade.

Em *Uno, nessuno e centomila*, a cidadezinha de Richieri é um lugar posicionado no vazio, sem uma exata colocação geográfica, apenas um espaço imaginário. Na sua descrição, não nos são fornecidas informações precisas, definidas sobre lugares como o convento, as ruas, as praças.

Em relação à visão geral de cada cena, dá-se um relevo ao primeiro plano, enquanto que o fundo permanece como se estivesse embaçado, sem contornos.

Apesar do não mapeamento da cidade de Richieri, da sua indefinição geográfica, sua caracterização é feita principalmente em relação ao espaço que lhe é contrário, o espaço natural. Isto ocorre explicitamente no último capítulo, quando Moscarda realiza um rito de imersão na natureza, não mais havendo nomes, identidade nem ligações afetivas, e, em seu lugar, um puro fluxo de vida que se regenera a cada instante. A cidade é um mundo construído, no qual todos estão à procura de algo que dê sentido à vida, onde tudo é falso e mecânico.

A fusão com a natureza, o dissolver-se do eu em vento ou em nuvens ou em planta antecipa a perda da identidade e da vida, conduzindo Vitangelo à nulificação. Mas a cada momento se morre e se renasce, livre, elevando-se

assim, no momento mais trágico da sua anulação consciente, a uma consistência que é exatamente a sua identificação com a natureza.

A contraposição de natureza e cidade é reiterada pelas afirmações opostas e idênticas: *l'ospizio è in campagna*, mas *la città è lontana*.

O abandono da perspectiva expressa o anseio de superar a distância entre indivíduo e mundo.

A paisagem pirandelliana é lírica, transforma-se em estado de espírito e adquire um significado eterno no instante. Isto tem fundamento em uma concepção da realidade em que somente a vida, no seu infinito renovar-se e na sua eterna fecundidade, tem valor, por isso na natureza o homem encontra repouso, abandono e consegue sair de si, deixando suas angústias existenciais.

Não o reconhecemos mais como tal, pois, eliminada a distância, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada. Da mesma forma, desfaz-se a personagem nitida, de contornos firmes e claros, no romance *Uno, nessuno e centomila*.

Devida à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu caráter (que já não pode ser elaborado de modo plástico), ao longo de um enredo em sequência causal, através de um tempo cronologicamente coerente. Há, desta forma, uma interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Quanto mais o narrador se envolve na situação,

3.5. PERSONAGENS

No romance pirandeliano, a figura humana também foi envolvida no processo de desmascaramento, assim como os aspectos temporal e espacial. Eliminada ou deformada na pintura, fragmenta-se e se decompõe no romance, apesar de não parecer possível, neste caso, eliminá-la totalmente.

O herói é revelado como ilusão ou convenção e é substituído por uma visão microscópica de seus mecanismos psíquicos.

Esse enfoque microscópico aplicado à vida psíquica da personagem tem efeitos semelhantes à visão de um inseto sob a lente de um microscópio. Não o reconhecemos mais como tal, pois, eliminada a distância, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada. Da mesma forma, desfaz-se a personagem nítida, de contornos firmes e claros, no romance *Uno, nessuno e centomila*..

Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu caráter (que já não pode ser elaborado de modo plástico), ao longo de um enredo em seqüência causal, através de um tempo cronologicamente coerente. Há, desta forma, uma interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Quanto mais o narrador se envolve na situação,



através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem, tornando o mundo narrado caótico, ainda que inteligível.

Na obra de Pirandello, a personagem pirandeliana apresenta-se em posição de confronto com a realidade objetiva na qual está inserida. Ela sabe que é um simulacro, uma máscara, e procura despojar-se dos próprios auto-enganos, das próprias ilusões e das ilusões dos outros.

A personagem pirandeliana é como uma sombra nascida da paixão do escritor, desejosa de uma vida autônoma que seja capaz de evitar sua dependência à interpretação (ou deformação), seja por parte do ator, seja pelo leitor. Este desejo apresenta-se de forma veemente, por exemplo, na peça *Sei personaggi in cerca d'autore*, inclusive argumentando-se polêmica e discutivelmente o que é tido como a existência efêmera (de carne e osso do autor) ou eterna (a realidade imaginária das personagens).

O conceito de máscara em Pirandello relaciona-se com sua concepção da pluralidade da pessoa humana. A vida impõe ao indivíduo uma forma fixa, transformada em máscara. O fluxo da existência necessita desta fixação para não se dissolver em caos, mas, ao mesmo tempo, o papel imposto ou adotado restringe ou impede o movimento da vida. A personagem pirandelliana surge, não como tipo, mas como ser vivo; deixa de ser figura que representa mimeticamente a sociedade para se tornar desnuda. De certa forma, a obra de

arte como um todo é já uma forma de caos, um caos interior ao qual o artista procura dar um sentido:

O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido. (Candido, 1970, p. 246)

Em *Uno, nessuno e centomila*, tudo o que acontece é mental. Ao contrário do que define um romance de formação, esse é um romance de decomposição, mergulhando nos abismos da consciência e descobrindo a absoluta falsidade de tudo.

Paradoxalmente, no processo de leitura de *Uno, nessuno e centomila*, construímos idealmente a personagem Vitangelo Moscarda, seguindo o processo de desconstrução de sua própria personalidade e da realidade que o circunda. Poderíamos dizer então que, o que chamamos de percurso do leitor ao apreender as personagens no romance pirandelliano, equivale ao preenchimento dos pontos de indeterminação das objetividades apresentadas na obra de arte literária, segundo a teoria de Ingarden. Ou seja, a personagem Vitangelo (assim como as demais) não é apresentada ao leitor em sua forma acabada. Apesar da importância assumida por detalhes como os olhos,

sobrancelhas e, principalmente, o nariz, não temos dele uma imagem definida, nítida de sua forma física. A personagem Vitangelo, por exemplo, enquanto pertencente ao estrato das objetividades apresentadas, não tem suas características univocamente determinadas, mas deve ser projetada intencionalmente, o que propicia uma multiplicidade de determinações.

Embora sejam explícitas algumas características, ainda assim os pontos de indeterminação existem, mesmo que sejam ocultados durante a leitura e somente a reflexão posterior sobre as condições da constituição dos objetos apresentados possibilite ao leitor sua evidenciação.

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, 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 cangiare, e difatti cangia di continuo.

Eppure, non c'è altra realtà fuori di questa, se non cioè nella forma momentanea che riusciamo a dare a noi stessi, agli altri, alle cose. La realtà che ho io per voi è nella forma che voi mi date; ma è realtà per voi e non per me; la realtà che voi avete per me è nella forma che io vi do; ma è realtà per me e non per voi; e per me stesso io non ho altra

CAPÍTULO *realità se non nella forma che riesco a darvi. E come? Ma costruendomi, appunto.* (Pirandello, 1975, p. 458)

A POÉTICA DE LUIGI PIRANDELLO
Outras personagens no romance pirandelliano limitam-se apenas a participar do drama de Vitangelo como testemunhas. Além de sua esposa Dida, as outras personagens são quase todas figuras anônimas: “um amigo” e “um certo tal”, funcionam somente para os experimentos de Moscarda para revelar também aos outros os pequenos defeitos corporais, os quais eles mesmos desconhecem.

Existem, também, Firbo e Anna Rosa, ambos importantes no prosseguimento da narrativa, mas que, inicialmente, limitam-se a permanecer em um confuso e indeterminado fundo.

Com relação à apresentação, não existe a mediação de um narrador estranho à história, que expõe os acontecimentos e os sentimentos das personagens. Tal procedimento assemelha-se ao utilizado no teatro, nos dramas, ou seja, a própria personagem surge diante dos espectadores e apresenta ou dramatiza sua história, seu papel.

CAPÍTULO 4

A POÉTICA DE LUIGI PIRANDELLO

Mesmo no caso do estudo de um único escritor, não se pode prescindir da reconstrução do conjunto, do contexto histórico (político, social e cultural), e, não menos importante, para a autêntica interpretação histórico-crítica de um artista, é o estudo da sua experiência vital, evidentemente sem cair no biografismo ou no psicologismo. Talvez tenha sido básica para sua arte, sua experiência humana, a precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos bélicos, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e a dominar o homem. A arte passa, então, a incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra.

No final do século XIX e início do século XX, a Itália participa de uma crise que envolve toda a Europa, mas com problemas próprios, inerentes à sua recente unificação política, a qual, contudo, mantinha o país dividido por tradições, estruturas sociais e condições econômicas muito diferentes.



O mundo, que até então se apresentava sólido e em contínuo melhoramento, os ideais e as estruturas da sociedade burguesa, são sacudidos pela dúvida e pela decepção, as quais afugentam as ilusões ingênuas em cada campo, não excluindo a estética. Não se trata da condenação da produção passada, mas do reconhecimento de que aquela produção não estaria mais adequada à situação em questão.

A poética de cada autor apresenta caracteres distintos, mas há um elemento que permite reunir esta produção: a ruptura com a tradição, de uma forma geral. O ponto de partida é a demolição do suporte da concepção de arte como reprodução da realidade. A nova arte busca refletir a crise do homem como ele é, nas formas da convivência social e como ele se sente. O jogo amargo, as lacerações internas, os disfarces da personalidade humana sob a violência das convenções e dos costumes, denotam a revalorização do momento crítico na arte e na vida, infringindo regras fixas pré-construídas.

A obra narrativa e dramática de Pirandello insere-se e se desenvolve no âmbito da grande experiência realista, da qual vinham reforçadas as tendências naturais do escritor, voltadas a uma indagação atenta, curiosa e minuciosa da vida nas suas manifestações exteriores.

O dado realista, a observação do fato em si e por si, transforma-se em Pirandello em matéria ocasional, partindo do qual desenvolverá uma meditação que tende a universalizar tal matéria.



Seu traço realista está principalmente na sua disposição de espírito, que o faz voltar às coisas e à sua essência, não às aparências, à semelhança do que afirma a fenomenologia. Apesar da obra não resumir-se à experiência de seu criador, o escritor, para a fenomenologia, também é fenômeno, porque ele se mostra ao leitor:

O escritor está em sua obra assim como o leitor deve estar diante da obra: nunca ele está mais presente do que quando está ausente, quando ele se proíbe de falar de si para nos dar o seu mundo ou quando, se ele fala de si, é desse “eu” que é um outro, desse “eu” que só existe como uma tarefa ou um sonho. (Plebe, 1965, p.194)

A literatura não é a-histórica, é parte dela, está inseparavelmente ligada aos problemas concretos histórico-sociais de sua época.

Podemos dizer que a espontaneidade expressiva tende a aproximar o estilo do artista com a sua própria personalidade, o que não significa, porém, dizer que, através da observação do estilo seja possível inferir a personalidade do artista, assim como não se pode afirmar categoricamente traços biográficos do autor em sua obra, mas somente uma eventual influência.

O caráter inovador da poética do humorismo, a instância crítico-negativa da decomposição e a suspensão de sentido conferem ao ensaio *L'umorismo* e ao programa teórico pirandelliano um valor inaugural,

antecipando características da nova fase literária do século XX que então se inicia.

A participação de Pirandello na cultura contemporânea é norteadada, por um lado, pela defesa da originalidade na criação artística, natural consequência do permanente fluxo vital, que distingue o eu atual do mesmo eu no passado e, por outro lado, pela oposição ao novo forçado, próximo ao velho princípio da imitação, que imobiliza artificialmente o natural movimento vital.

Em seu ensaio *L'umorismo* a idéia de liberdade de expressão, sem a preocupação com as formas ou com a retórica também é ressaltada:

L'umorismo ha bisogno del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua, movimento che si può avere sol quando la forma a volta a volta si crea... L'artista, il poeta, deve cavar fuori dalla lingua l'individuale, cioè appunto lo stile. La lingua è conoscenza, è oggettivazione; lo stile è il subiettivarsi di questa oggettivazione. In questo sento è creazione di forma.” (Pirandello, 1977, p. 53)

Em um tempo em que prevaleciam a forma e a retórica, Pirandello narrou o essencial, representando a essência das coisas, não como um poeta ou um ser inspirado, mas como um homem histórico.

O drama da personagem Vitangelo não é um drama individual, e não reflete somente a situação do homem italiano do início do século XX, mas é

um drama universal, que reflete a angústia entre a essência e a aparência do indivíduo inserido na sociedade. “*Vitangelo Moscarda c’est moi*”, assim poderíamos brincar reformulando a célebre frase de Gustave Flaubert (“*Madame Bovary c’est moi*”), querendo dizer que, embora frente ao grande número de obras de Luigi Pirandello, o romance *Uno, nessuno e centomila* pode nos propiciar o vislumbamento de muitas das marcas de sua linguagem literária, isto é, de seu estilo.

A arte de Pirandello não é mimética, não é fotográfica, não se limita a reproduzir a realidade do poeta, mas deve-se considerar o criador como um ser que não vive dissociado, pois está inserido num conjunto histórico-cultural que não o explica, mas que evidentemente o afeta. Tudo isto, porém, não se perdendo de vista que a verdade do escritor está na obra, mas a verdade da obra não está no escritor, está no sentido da própria obra.

Podemos, portanto, dizer que, no romance *Uno, nessuno e centomila*, é possível vislumbrarmos a verdade de Pirandello, apesar de, com tal afirmação, não confundirmos a sua biografia com o resultado de sua criação, nem seria lícito afirmarmos categoricamente, por exemplo, a identidade da personagem Vitangelo Moscarda com o próprio Pirandello. Mas acreditamos possível, no entanto, reconhecer traços da presença do autor na obra, principalmente em algumas passagens, em que a voz do protagonista, Vitangelo Moscarda, que é

o narrador, parece misturar-se com a voz do próprio autor, como se este estivesse a justificar o caráter reflexivo que permeia todo o romance:

Scusatemi se parlo un momento a modo dei filosofi. Ma è forse la coscienza qualcosa d'assoluto che possa bastare a se stessa? Se fossimo soli, forse sì. Ma allora, belli miei, non ci sarebbe coscienza. Purtroppo, ci sono io, e ci siete voi. Purtroppo. (Pirandello, 1975, p. 445)

A técnica narrativa do relativismo em Pirandello, através de processos abstrativos da personagem Vitangelo, denuncia uma contaminação entre arte e filosofia. Pirandello descortina na sua arte os sintomas de dissolução e de crítica, frutos da absorção do ambiente social e histórico no qual estava inserido, do tormento individual e da época que representa.

Sobre o processo de criação de uma obra literária, Ingarden afirma que a concepção do todo tem primazia, em relação às frases singulares nele integradas. Isto quer dizer que é esta concepção que determina como se devem formar as frases singulares e a ordem da sua seqüência; entendendo-se concepção do todo não como a totalidade da obra já formada, mas enquanto projeto mais ou menos exato daquilo que se pretende formar. Apesar disso, a obra finalmente acabada difere consideravelmente do esboço inicial que o autor projetou, devido ao fato da sua totalidade desenvolver-se conforme a fixação das frases, afastando-se, conseqüentemente do esboço original.



Esta situação, a da realização de uma obra de arte literária, é semelhante também com relação ao leitor, durante a fruição. O leitor entra em contato com a obra literária à medida que penetra nas frases singulares, já que não pode entrar em contato com a obra como um todo de maneira imediata. Este processo de realização de uma obra literária parece ir ao encontro do processo de criação artística afirmado por Pirandello, no sentido de que uma personagem já exista idealmente e seja atualizada pelo escritor na obra. A trajetória desse processo não segue regras fixas, não é restrita, mas tem sua liberdade condicionada pela própria obra, seguindo-se o que Pirandello chama do sentimento da vida, ao invés da lógica. Aliás, ao tratar da conexão de frases, Ingarden nos dá um exemplo utilizando a lógica:

Imaginemos, p. ex., que se intercalariam num passo de uma narração simples de um pequeno evento da vida (...) os mais importantes pressupostos psicológicos gerais que tornam aquele acontecimento possível e que se desenvolveriam numa ordem lógica rigorosa conforme as relações lógicas que entre eles predominam (além de muitos outros passos da narração elaborados com todo o rigor lógico), então o caráter da narração singela ficaria destruído. Mas também com isto não se atingiria o tipo de um tratado psicológico rigorosamente científico. O que obtemos é um todo multicolor revestido de qualidades não-concordantes, um monstro que de fato “não serve para nada”. (Ingarden, 1965, p. 177)

Podemos perceber no romance *Uno, nessuno e centomila* algumas idéias centrais do universo pirandelliano:

1) o *humorismo amargo*: sobre os homens que se iludem ao pretender fixar a mobilidade da vida;

2) o *desdobramento da consciência*: se a verdade de fato é relativa, também a consciência se desdobra, varia de homem para homem e no mesmo homem varia de um momento para outro, também ela é relativa;

3) o *grotesco e o paradoxo* de muitas situações da vida, que se manifestam quando queremos aceitar a máscara que os outros nos dão ou nos revoltamos contra ela, como faz Moscarda;

4) o *crescente aguçar-se da análise introspectiva do homem*, que busca conhecer aquela perene mutabilidade para prendê-la e fixá-la em uma forma.

Do conceito da eterna mobilidade do nosso espírito derivam duas considerações características da arte de Pirandello.

A primeira característica é o relativismo. Cada um vê a seu modo em razão da diversa maneira de julgar que cada um possui. O homem por isso parece “uno” para si (aquele que ele acredita ser) e ao mesmo tempo diferente das “cem mil” pessoas que o conhecerão e que o verão cada uma diferente da

outra, porque cada uma tem dele uma visão diversa do sempre variado dar-se de seu espírito; e, portanto, não será “ninguém”, porque nenhum daqueles aspectos, nenhuma daquelas máscaras, nem aquela que ele dá a si próprio, nem a que lhe impuseram os outros, pode ser a verdadeira, a única, a definitiva. Isto porque ela está sujeita a cada instante a tornar-se diversa na contínua mobilidade do espírito do homem.

A segunda característica é a alogicidade da vida. Os acontecimentos humanos não estão ligados por uma lógica, mas são como quadros, sucessivos e desconexos, casualmente aproximados mas sem comunicação entre eles.

Além dessas duas características, a poética pirandelliana apresenta também o contraste entre ilusão e realidade; o sentimento do contrário; o sentimento de casualidade e relatividade dos acontecimentos humanos; posição anti-retórica e dicotomia loucura e consciência.

Pirandello transforma o romance em discussão sobre o próprio romance, evidenciando uma certa crise dos valores literários tradicionais. A pluridiscursividade, o fim da autoridade do autor e do protagonista, o entrelaçamento de diversas e contrastantes verdades, o relativismo são características do romance *Uno, nessuno e centomila*.

O herói monológico, que conhece somente uma linguagem e somente uma verdade, é substituído pelo anti-herói, condenado ao hamletismo, à

incapacidade prática da consciência diante da relatividade das suas próprias opiniões e sentimentos, pela predisposição à duplicação.

O mesmo conflito que agita a existência do homem, se verifica no campo da arte, visto que esta se coloca em um processo de liberação dos antigos caminhos e dos esquemas da tradição retórica.

A arte pirandelliana não busca reproduzir o real nem evita as digressões, apontando para uma eventual unidade. Enquanto humorística, opõe-se à tradição, rompendo com esquemas e procurando o disforme, o múltiplo, o incongruente, o imprevisível, prezando a digressão e a desarmonia.

A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *relação* a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do absoluto. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. É uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõe leis e óptica subjetivas.

A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas - e à própria vida psíquica - uma ordem, que já não parece corresponder à realidade verdadeira. Em decorrência disto, a literatura nega o compromisso com este o empírico das aparências, com o mundo temporal e espacial tido como real e absoluto. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum.

4.1. A arte, revelando espaço e tempo - e, com isso, o mundo empírico dos sentidos - como relativos ou mesmo como aparentes, parece muito próxima do universo espaço-temporal imaginado por Einstein.

A reflexão de Vitangelo não é feita somente sobre a relatividade da personalidade. Também a presumida realidade, segundo sua perspectiva, não existe fora da consciência: é a forma que cada um dá a seu modo pessoal de perceber o que está fora. Ou seja, cada homem constrói a sua própria realidade.

privilegiada, porque esse discurso não é feito pelo filósofo a si mesmo e não o encerra em si mesmo, mas é um conversar, um discutir, um perguntar e responder entre pessoas associadas pelo interesse comum da pesquisa.

A desconfiança de Platão pelos discursos escritos, porque não respondem a quem interroga e não escolhem os seus interlocutores (desconfiança que talvez levara Sócrates a não escrever nada e a conceptrar toda a sua atividade na conversação com amigos e discípulos), estabelece também a superioridade do diálogo como forma literária, que procura reproduzir o andamento da conversação e em geral da pesquisa associada.

A exigência do diálogo está presente, de modo mais ou menos claro, em todas as formas da dialética e não se pode dizer nunca de todo ausente da indagação filosófica, que, mais do que qualquer outra, procede através da discussão das teses alheias e da polêmica existente entre as várias diretrizes de pesquisa. Além disso, o princípio do diálogo implica a tolerância filosófica.



4.1. Relativismo filosófico: o caráter movente e universal da procura da verdade

Com relação aos diálogos, é interessante que, para grande parte do pensamento antigo e até Aristóteles, o diálogo não é somente uma das formas pelas quais se pode exprimir o discurso filosófico, mas a sua forma própria e privilegiada, porque esse discurso não é feito pelo filósofo a si mesmo e não o encerra em si mesmo, mas é um conversar, um discutir, um perguntar e responder entre pessoas associadas pelo interesse comum da pesquisa.

A desconfiança de Platão pelos discursos escritos, porque não respondem a quem interroga e não escolhem os seus interlocutores (desconfiança que talvez levara Sócrates a não escrever nada e a concentrar toda a sua atividade na conversação com amigos e discípulos), estabelece também a superioridade do diálogo como forma literária, que procura reproduzir o andamento da conversação e em geral da pesquisa associada.

A exigência do diálogo está presente, de modo mais ou menos claro, em todas as formas da dialética e não se pode dizer nunca de todo ausente da indagação filosófica, que, mais do que qualquer outra, procede através da discussão das teses alheias e da polêmica incessante entre as várias diretrizes de pesquisa. Além disso, o princípio do diálogo implica a tolerância filosófica

e religiosa em um sentido positivo e ativo, isto é, não como resignação diante da existência de outros pontos de vista, mas como reconhecimento da sua igual legitimidade e como boa vontade de entendê-los nas suas razões. (Abbagnano, 1970, p. 257). Curiosamente, é justamente após um pequeno diálogo entre Dida e Vitangelo, que este inicia seu processo digressivo.

A descoberta da vida supõe, portanto, a radicalização da filosofia como modo de entender. A rigor, as etapas da filosofia não se caracterizam porque se vai entendendo nelas mais coisas, mas sim porque se entende de outra maneira; é o próprio sentido do entender que muda.

Referindo-se à obra de Pirandello, afirma Benedetto Croce: “*Il filosofare di Pirandello no ha cepo né coda: dottrina che dovrebbe far sorridere un principiante di filosofia*”. Mas será que a concepção pirandeliana da vida segue um sistema filosófico preciso?

— No — o próprio Pirandello protesta — *non dipendo da nessuna filosofia. Se ne seguissi una, potrei dire di essere monista e spiritualista; perché se non riesco a credere nella immortalità dei singoli che sono forme caduche, credo assolutamente nella eternità dello spirito. Ma non sono filosofo. Il filosofo il mondo lo pensa in concetti e se lo ragiona. Io non riesco a vederlo e a sentirlo che in immagini: uomini, passioni, urti di uomini. Sono nel concreto, artista. Le mie creature sono così concrete, umane, che di ognuna potrei dirvi come ha la voce e come ha le unghie. Si dice che l'arte ha da essere*

prima di tutto umana. La mia è due volte umana. Bisogna naturalmente intendersi su questa umanità. Ha da essere semplice istinto? Gli uomini, povere bestie che urlano il loro dolore? Restano umane, lo sono di più, con una coscienza nella quale il loro dolore si rifletta. Questo modo di sentire la vita, che è sempre e che non può consistere mai, l'ho sentito prima di pensarlo. In me c'è stato sempre. (Mazzali, 1990. p. 2-3.)

Certamente não existe no autor uma preocupação em elaborar uma filosofia de maneira sistematizada, porém isso não significa que os seus escritos teóricos devam ser considerados desconexos. É evidente que Pirandello tinha uma concepção de vida, uma “filosofia”, uma forma de expressar seus pensamentos na arte, como poeta, não como filósofo. Acreditamos possível, portanto, considerá-lo como artista, como escritor (ainda que de natureza filosófica), mas também reconhecer em sua obra o particular modo que ele “*ha sempre avuto di considerare il mondo e la vita.*”

Da filosofia, pensamento ou constante tensão meditativa em que confluem razões históricas, biográficas e culturais, nasce a arte pirandelliana que não quer ser evasão à realidade, ao contrário, deseja exprimir e representar a condição do homem.

A palavra filosofia remonta a Pitágoras, o qual define o filósofo como aquele que busca a verdade desinteressadamente. Pirandello, entretanto, acredita que existam diferentes aspectos da verdade, assim como o



caleidoscópio produz um efeito de multiplicidade advindo do jogo de espelhos cujos reflexos geram infinitas combinações.

Também a personagem Vitangelo Moscarda, no romance *Uno, nessuno e centomila*, em sua veemente procura da verdade, acaba descobrindo as múltiplas perspectivas em que esta se dá.

O caráter perspectivista da verdade pode ser ainda apreendido do longo processo de busca empenhado pela filosofia, desde os tempos mais remotos, sem, contudo, se conseguir alcançar a verdade absoluta. Ratificando a multiplicidade advinda desse processo, surgem, então, novas linhas de investigação que conduzem sempre a conceituações variadas sobre a verdade.

Tais variações podem, em certos momentos, ser detectadas no romance *Uno, nessuno e centomila*, como decorrência da pluralidade de linhas reflexivas notadas no percurso digressivo da personagem Vitangelo Moscarda, sem, contudo, apresentar-se fixa a apenas uma linha filosófica em detrimento de outra.

Essas aproximações não implicam em uma necessária ou consciente relação entre obras ou pensadores com o romance pirandelliano, mas são considerados como consoantes da veiculação de idéias similares, ainda que por operadores de culturas heterogêneas e em campos diferentes do conhecimento (poetas, filósofos ou cientistas), escolhidos aqui de maneira arbitrária, mas não canônica.



Nos propomos, então, a manter um contato sem preconceitos com o romance *Uno, nessuno e centomila*, procurando compreendê-lo e interpretá-lo, inserindo-o num contexto cultural mais amplo.

Uma primeira relação que poderia ser feita é entre a obra de Pirandello e as teorias de Alfred Binet (1857-1911). Pirandello foi, sem dúvida, muito influenciado pela leitura de *Les altérations de la personnalité*. Binet está ligado ao estudo da inteligência, mas não foi este o seu único campo de pesquisa, pois ocupou-se também de problemas sobre a personalidade. Provavelmente a complexidade apresentada pelos personagens pirandelianos se deva em muito a tal influência.

Um primeiro aspecto da complexidade da personalidade está na afirmação de Pirandello de que nossa realidade interior é um fluxo contínuo e talvez não conheçamos senão uma pequeníssima parte do que somos. “*Conoscersi è morire*”, é o que afirma o próprio Vitangelo Moscarda, em *Uno, nessuno e centomila*.

Esta concepção dinâmica sobre o ser mostra-se também muito próxima a outro pensador, Henri Bergson (1859-1941). Tanto para Pirandello como para Bergson a forma é negação da vida; só dura, só existe efetivamente como consciência o eu que se transforma constantemente, assim como tudo o que se relaciona com a sua realidade.



Não se pode afirmar aqui, com certeza, a influência de Bergson na obra pirandeliana, mas podemos ressaltar a afinidade quanto ao contexto culturológico do ensaio pirandeliano *L'umorismo*, publicado em 1908, e *L'évolution créatrice*, de Bergson, publicada um ano antes.

Para Bergson, o eu converte-se continuamente noutro diferente. Seu passado não se anula, mas atua incessantemente sobre o presente. Esta duração é a própria essência do eu. A análise do pensamento conceptual, incapaz de apreender o eu vivo na sua duração concreta e heterogênea, decompõe-no na unidade do sujeito e na multiplicidade dos estados sucessivos.

Assim como Bergson, Pirandello também afirma, em seu ensaio *L'umorismo*, que a vida é fluxo contínuo:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo di arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi (...). Le forme in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti (...) Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua. (Pirandello, 1977, p. 151)

Possivelmente o ensaio bergsoniano *Le rire, essai sur la signification du comique*, publicado em 1899, tenha influenciado a “filosofia” pirandeliana.

Neste ensaio, Bergson elabora a noção de cômico, indicando o elemento de autenticidade que está no riso enquanto desencadeador da reação diante do mecanicismo repetitivo no comportamento humano.

Apesar da afinidade entre a obra de Bergson e a de Pirandello, é provável que este tenha tido contato com o pensamento bergsoniano através da leitura da obra *Essai sur le génie dans l'art*, publicado em 1883, por G. Séailles, obra que também influenciou o pensamento pirandelliano.

O caráter fragmentário da reflexão, ou seja, a cada resposta surgindo uma nova indagação e então, reflexões sucessivas, permite-nos também aproximar o romance *Uno, nessuno e centomila* à obra de Giacomo Leopardi (1798-1837), *Zibaldone di Pensieri*, publicada postumamente (entre 1898 e 1900) por uma comissão liderada por Carducci que a intitulou *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*.

À semelhança do romance *Uno, nessuno e centomila*, escrito em um período descontínuo e inicialmente publicado em oito fascículos, a obra *Zibaldone di pensieri* foi publicada, pela primeira vez, em sete volumes, reunindo apontamentos escritos no período de 1817 a 1832.

Assim como Leopardi, Pirandello é, e não é, um filósofo. Ambos, se fossem somente filósofos, teriam provavelmente desenvolvido uma gnoseologia como forma de sistematização, como instrumento de consciência. E, ainda que possamos identificar uma corrente filosófica que fundamente a



especulação leopardiana, é muito difícil indicar as fontes por ele assimiladas, já que, tanto nele quanto em Pirandello, não existe a preocupação em reconhecer ou reconstituir premissas históricas ou filosóficas em suas obras.

Como em Pirandello, o pensamento de Leopardi apresenta-se em movimento: seu procedimento irrequieto no incessante desenvolvimento das reflexões é mais importante que eventuais conclusões e afirmações de caráter generalizado.

Em *Zibaldone di Pensieri*, como no ensaio *L'umorismo* ou ainda no romance *Uno, nessuno e centomila*, o caráter de confiança, direta ou indireta, parece transformar as três obras em longos e atormentados monólogos interiores. Cada homem representando seu papel, assim como se apresenta a problemática dos personagens em *Uno, nessuno e centomila*, nas reflexões de Vitangelo Moscarda, cada um imobilizado em uma forma, cada um representando seu papel. Observemos, como exemplo de aproximação entre a problemática pirandelliana e a de Leopardi, o trecho que se segue, do *Zibaldone di pensieri*:

Si dice con ragione che al mondo si rappresenta una Commedia dove tutti gli uomini fanno la loro parte. Ma non era così dell'uomo in natura, perché le sue operazioni non avevano in vista gli spettatori e i circostanti, ma erano reali e vere. (Leopardi, 1966, p. 104)

Outra aproximação possível, sob alguns aspectos, é entre a personagem Vitangelo Moscarda e o filósofo grego Sócrates (469-399 a. C.). Mestre da arte dialética, através do método da interrogação e do diálogo, Sócrates conseguia fazer o interlocutor duvidar do que antes tinha absoluta certeza, lançando-o, assim, em uma inquietante procura. Procura pela verdade, que pode ser comparada à que Vitangelo Moscarda empreende no romance pirandelliano, justamente como se seguisse os dizeres de Sócrates: "*Conhece-te a ti mesmo*".

O caráter reflexivo e a aproximação a Sócrates atribuem à personagem Vitangelo Moscarda características de filósofo, já que o pensamento socrático postula que filósofo é aquele que afirma não saber nada e que, por isso, vive procurando o conhecimento. Vitangelo não responde a todas as indagações humanas, ao contrário, a cada reflexão surge uma outra, sucessiva, gerando um processo incessante.

Poderíamos ainda comparar o final trágico de Sócrates, condenado à morte, com o de Vitangelo que, apesar de não dividir com o filósofo o mesmo destino (morte por envenenamento), foi internado em um hospício, como forma de punição pela sociedade.

Personagem e filósofo apresentam-se identificados pelo traço humorístico, já que Pirandello cita Sócrates, no ensaio *L'umorismo*, como o primeiro humorista.



Uma outra aproximação possível poderia ser entre a atitude da personagem Vitangelo Moscarda, de inicialmente duvidar de todas as afirmações que acreditava evidentes, e o método do filósofo René Descartes (1596-1650), que postulava que não podemos confiar nem no conhecimento acumulado, nem nos próprios sentidos, já que através deles não é possível afirmar com certeza quando estamos sonhando e quando estamos acordados. Por isso, ele chegou à conclusão que a única coisa sobre a qual podia ter certeza era a de que duvidava de tudo e, se duvidava, era porque ele pensava, e, se pensava, isto significava que ele era um ser pensante: *Cogito, ergo sum*. Este *cogito, ergo sum* não é um raciocínio lógico, mas uma certeza imediata, intuitiva. Posso duvidar da existência de qualquer objeto, mas de que eu existo tenho a certeza.

Não é exatamente à mesma conclusão do *cogito ergo sum* que chega a personagem Vitangelo Moscarda, ou seja, a sua reflexão não se faz em termos da existência ou não dos objetos e sua própria. A aproximação que fazemos entre filósofo e personagem somente é quanto ao processo reflexivo que parte do questionamento das verdades que pareçam evidentes, já que a dúvida só é possível perante uma certeza originária.

Experiência convergente na obra pirandelliana, e que nos possibilitaria fazermos uma aproximação com o romance *Uno, nessuno e centomila*, é a de Sigmund Freud (1856-1939). Sabemos, porém, que Pirandello não tinha

conhecimento da obra freudiana, como afirma enfaticamente o próprio autor argentino em algumas de suas entrevistas.

Apesar de Pirandello declarar nunca ter se empenhado em estudar o método da psicanálise, a obra pirandelliana encontra-se com as teorias freudianas pelo sentido de indagação inquietante demonstrado por muitas de suas personagens, como, por exemplo, Vitangelo Moscarda em *Uno, nessuno e centomila*.

O tratamento psicanalítico procura encontrar a chave de interpretação de uma linguagem simbólica por meio da qual o inconsciente mascara suas manifestações. O método inicia-se com a narração das lembranças do paciente, desde a sua infância, o que possibilita ao analista estabelecer prováveis relações e significados. Para esta narração, o paciente é encorajado pelo analista a abandonar-se ao livre fluir de idéias, sensações, recordações, sem a preocupação de elencá-los de maneira lógica.

Ora, o procedimento psicanalítico em muito se assemelha à narração feita pelo protagonista de *Uno, nessuno e centomila*, Vitangelo Moscarda, pois esta é realizada em tom de confissão pela personagem, relembrando os acontecimentos e, por vezes, deixando o pensamento fluir livremente em algumas digressões. Este fluir do pensamento de Vitangelo, sem qualquer preocupação com a lógica, ratifica o traço da obra pirandelliana de que a arte deve seguir o sentimento da vida, mais do que o sentimento da lógica.



Em sua obra, Pirandello transcreve, com grande lucidez, a insegurança, o multiplicar-se das perspectivas, a ausência de um ponto de referência sólido, devidos, entre outros motivos, à impossibilidade de se alcançar respostas para os problemas existenciais humanos. É a crise do homem que se vê envolvido por incertezas e relativismos. Por isso a filosofia na obra pirandelliana não alcança nível de sistematização, já que a oferta de uma solução, de respostas para todas as perguntas na obra de Pirandello, o transformaria em um filósofo, substituindo um sistema por outro.

Para entender o significado que assume em Pirandello o termo filosofia, bastam suas próprias palavras:

Io non mi sono mai assunto nessuna responsabilità filosofica e mi sono inteso sempre e soltanto di fare arte, secondo le mie possibilità, e non filosofia. Certo da tutta la mia opera fantastica si può dedurre il particolare modo che io ho sempre avuto di considerare il mondo e la vita. (Pirandello, 1977, p. 94)

Isto parece já se tratar de uma intenção de defender-se da crítica para a qual a presença da filosofia na obra de Pirandello faz-se dominante, diminuindo, conseqüentemente, a qualidade artística de sua literatura. No entanto, acreditamos que, sem prejudicar a literariedade de sua obra, a reflexão faz-se presente necessariamente como condição para o humorismo,

ou seja, Pirandello afirma que a reflexão, escondida e implícita, quase forma de sentimento na arte em geral, é, ao contrário, explícita na obra de arte humorística.

A busca de Pirandello é a busca da verdade. Partindo do *cogito, ergo sum*, superando a dúvida metódica ou somente tentando reconstruir as certezas, Pirandello não se põe a solucionar o problema do homem em sentido ontológico. É uma busca "*che non conclude*".

A filosofia implícita na arte de Pirandello prende-se ao dualismo Forma versus Vida. O homem constrói a si próprio de acordo com os padrões da sociedade, por isso, nunca é um, mas ora um, ora outro, portanto, é cem mil, ou ninguém. Vê-se, então, obrigado a dar-se uma aparência para poder existir socialmente.

Semelhantemente à dicotomia tão fortemente presente na obra pirandelliana, a concepção do dualismo, simbolicamente, implica em conflito e, portanto, em um

sistema binário, mas no qual se assinala mais que a complementaridade de tese e antítese, tendendo a resolver-se em síntese.

4.2. A MULTIPLICIDADE

Ingarden afirma que qualquer significação da palavra tomada isoladamente é uma unidade de sentido em si mesma acabada, mas que, na sua grande maioria encerra uma multiplicidade de elementos heterogêneos, selecionados pelo ato de consciência doador de significação. Muito interessante faz-se para nós esta afirmação de Ingarden, comparativamente ao drama vivido por Vitangelo em *Uno, nessuno e centomila*, onde o aspecto da multiplicidade é tema fundamental.

A filosofia implícita na arte de Pirandello prende-se ao dualismo Forma *versus* Vida. O homem constrói a si próprio de acordo com os padrões da sociedade, por isso, nunca é um, mas ora um, ora outro, portanto, é cem mil, ou ninguém. Vê-se, então, obrigado a dar-se uma aparência para poder existir socialmente.

Semelhantemente à dicotomia tão fortemente presente na obra pirandelliana, a concepção do dualismo, simbolicamente, implica em conflito e, portanto, em um

...sistema binário, mas no qual se assinala mais que a complementaridade de tese e antítese, tendendo a resolver-se em síntese,

a inimizade dos dois princípios em luta. (...) A duplicação é também, como imagem no espelho, um símbolo da consciência, um eco da realidade. Numericamente corresponde ao dois e, portanto, ao conflito. (Cirlot, 1984, p. 217-8)

De fundamental importância faz-se a figura do duplo ou a multiplicação no romance *Uno, nessuno e centomila*. O primeiro indício de duplicação aparece antes mesmo dos primeiros questionamentos da personagem Vitangelo Moscarda a respeito de sua própria personalidade, ou seja, no reflexo da imagem do próprio Moscarda diante do espelho.

Pelo menos duas formas principais de duplicação podem ser observadas no romance: a imagem que a própria personagem faz de si mesma e a imagem que as outras pessoas têm dela. A imagem que a própria personagem faz de si mesma lhe é oferecida pelo espelho. Podemos então dizer que mesmo esta imagem é construída de maneira indireta, ou seja, através da observação de sua imagem no objeto espelho. Aliás, isto constitui um drama para Vitangelo quando afirma não poder “viver e ver-se viver”, pois somente os que o rodeiam podem vê-lo viver, assim como não são capazes de se verem vivendo, o que, neste caso, lhe é plausível.

A obra tem, por assim dizer, uma segunda existência nas vivências dos leitores. O conteúdo do texto significaria todos os elementos psíquicos, portanto igualmente o conteúdo e a forma. A obra se multiplicaria na vivência

de cada um dos leitores, assim como em cada leitura feita pelo mesmo leitor, já que, retomando a frase de Pascal, *não há homem que difira mais de si próprio do que ele mesmo na sucessão temporal*. Aliás, esta multiplicidade pode também ser aplicada à personagem Vitangelo Moscarda enquanto narrador de suas próprias experiências, tratando-se, portanto, não de um único Moscarda, mas de um para cada momento em que tenha vivido os fatos narrados.

A história narrada em *Uno, nessuno e centomila* é justamente a de uma progressiva decomposição do eu, uma busca da desmistificação da falsa unidade da consciência, da qual o protagonista toma conhecimento, frente ao espelho, de não ser aquele “alguém”. O confronto com o espelho, portanto, não é de fato um veículo para o reconhecimento de si próprio, ao contrário, o espelho deforma a imagem, descobre sua absoluta relatividade e empurra para o louco jogo da decomposição: em cada espelho se reflete uma das tantas possíveis imagens de um eu que, despedaçado nas suas várias facetas, impede a recomposição de uma única identidade. O drama, neste ponto, se complica: Vitangelo Moscarda descobre não somente não ser “alguém” - e nem duplo - aquele que ele é para si mesmo e aquele que é para a esposa -, mas “cem mil” e, portanto, “ninguém”.

O itinerário que Moscarda percorreu frente a um espelho, então se conclui frente a um outro espelho. Só neste ponto ele tomou consciência do

próprio polimorfismo, de uma identidade negada que o obriga a trilhar lucidamente o caminho da loucura, única solução para atingir a verdade que se oferece a ele somente como um rasgo da consciência.

Vidi davanti a me, non per mia volontà, l'apatica attonita faccia di quel povero corpo mortificato scomporsi pietosamente, arricciare il naso, arrovesciare gli occhi all'indietro, contrarre le labbra in sú e provarsi ad aggrottar le ciglia, come per piangere; restare così un attimo sospeso e poi crollare due volte a scatto per lo scoppio d'una coppia di sternuti (...)

—Salute! - gli dissi.

E guardai nello specchio il mio primo riso da matto. (Pirandello, 1975, p. 442)

A própria imagem do espelho, consente em operar a inversão do termo loucura para consciência. A loucura de Moscarda é, na realidade, o espelho perfeitamente conhecedor de sua consciência, ou melhor, a capacidade de colocar-se nos limites extremos de uma autoconsciência total. De fato, como cada leitor poderá entender, a palavra loucura não tem o significado que lhe é dado pela linguagem corrente. Talvez por motivos totalmente pessoais, Pirandello nutre uma maneira de altíssimo respeito pela figura do louco e usa sempre este termo como sinônimo de lucidez, tão consciente e profunda chegando a ser vista (pela razão dos outros) como ilógica e incoerente.

Como enfatizou Elio Gioanola, porém,

... non c'è nessun autentico folle in tutta l'opera pirandelliana e non si può quindi parlare di una vera e propria fenomenologia dello psicotico; all'inverso si può dire che nessun personaggio è immune da qualche vena di follia, che si affretta a convertire in segno di elezione.
(Gioanola, 1997, p. 118)

O efeito de multiplicidade é explicitado no romance, pelo próprio Vitangelo Moscarda:

Non compresero, naturalmente, che cosa intendessi dire con quel "nessuno" cercato accanto a me; e credettero che con quell'"eccoci" mi riferissi anche a loro due, sicurissimi che lì dentro quel salotto fossimo ora in tre e non in nove; o piuttosto, in otto, visto che io - per me stesso - ormai non contavo più.

Voglio dire:

- 1) Dida, com'era per sé;
- 2) Dida, com'era per me;
- 3) Dida, com'era per Quantorzo;
- 4) Quantorzo, com'era per sé;
- 5) Quantorzo, com'era per Dida;
- 6) Quantorzo, com'era per me;
- 7) il caro Gengé di Dida;
- 8) il caro Vitangelo di Quantorzo.

S'apparecchiava in quel salotto, fra quegli otto che si credevano tre, una bella conversazione. (Pirandello, 1975, p. 513)

Entre os objetos, o espelho assume, como identificador, uma importância capital na visão pirandelliana do homem e da vida, em geral. Embora ele nada veja, permite que nos vejamos e, se tivermos coragem, que analisemos nossa vida, pautada pela simulação e dissimulação.

A razão contra esta condição na qual nos põe a sociedade acontece de modos diversos, segundo nosso temperamento. Existe uma reação passiva, uma reação irônico-humorística e uma reação dramática. A reação chamada passiva e resignada é a de quem aceita a máscara que os outros lhe dão, vive com ela, impõe-se uma lei mesmo sabendo que toda lei é mutável, agarra-se àquela máscara na esperança ilusória de poder dar uma ordem, um aspecto, uma forma inalterável ao seu viver. Mas, também esta ilusão se revelará falível e o homem não poderá ser feliz nem mesmo assim. Então ele cede, se deixa levar, aceita tudo com resignação, abandona-se à pena do viver.

Vitangelo Moscarda, depois da desesperada e vã tentativa de opor-se à máscara que lhe querem impor, cede vencido, resignado, fantasma de si próprio, reduzindo-se à vida de um hospício. Nasce daí o “ver-se viver”, o chamado teatro do espelho, aquele não ter mais alegria e gosto pela vida, aquele considerar os próprios atos e os próprios sentimentos como coisas dos

outros (alienação), sem interesse, como uma imagem arrancada de nós, refletida no espelho.

A posição passiva e resignada é transitória e assume rapidamente um outro aspecto, o irônico-humorístico. É a reação daquele que não mais passivamente, mas contrariado aceita a máscara, que os outros lhe dão ou que ele próprio se dá. É o jogo dos papéis, que a vida destina a cada um. Olhando sua imagem refletida no espelho, descobre-se ridículo e escarnece de si mesmo. O humorismo de Pirandello, sentimento do contrário, nasce do contraste entre a vida como é, nua e vã, e as aparências, ilusórias e fictícias, das quais os homens a revestem, como é, por exemplo, o rei visto com trajes íntimos, ao invés de sobre o trono com a coroa e o cetro.

O título do romance, *Uno, nessuno e centomila*, já reforça a idéia de multiplicidade e fragmentação que caracterizam a personagem Vitangelo Moscarda. E, como se não bastasse o caráter fragmentário e múltiplo da leitura da obra e do caráter múltiplo da personalidade de Vitangelo intrínseca à trama, existem ainda dois níveis de multiplicidade:

1. não o da obra como um todo, mas apenas da personagem Vitangelo, diante do leitor;

2. o da “construção” do romance.

Cabe ao leitor uma reconstrução da obra, enriquecida por sua vivência psíquica, através da interação sujeito-objeto. Porém, observamos um processo

de certa forma inusitado no romance, porque, durante a leitura, ao invés do leitor acompanhar a reconstrução da trama, ele inversamente acompanhará a desconstrução da personagem, em virtude do processo de identificação tão almejado por Vitangelo.

Isto não significa, porém, que, ao final, o leitor não seja capaz de identificar um todo unitário e coeso resultante da leitura da obra. Significa que a personagem, assim como a obra literária, possuem uma forma em potencial que terá (como o próprio Ingarden afirma) no ato de leitura e através da interação com o fruidor, seus pontos de indeterminação preenchidos. Personagem e obra literária parecem ter assim uma maleabilidade que é justamente o que garante a sua existência e a sua completude. O próprio Vitangelo parece confirmar isto:

Non mi conoscevo affatto, non avevo per me alcuna realtà mia propria, ero in uno stato come di fusione continua, quasi fluido, malleabile; mi conoscevano gli altri, ciascuno a suo modo, secondo la realtà che m'avevano data; cioè vedevano in me ciascuno un Moscarda che non ero io, non essendo io propriamente nessuno per me; tanti Moscarda quanti essi erano, e tutti più reali di me che non avevo per me stesso, ripeto, nessuna realtà. (Pirandello, 1975, p. 460)

A personagem Vitangelo Moscarda pode ser imaginada de forma diferente por cada leitor, ainda que forneça expressamente suas características físicas e este fato, esta dependência do leitor parece-lhe causar uma certa melancolia, pois ele chega à conclusão de:

. – che io non ero per gli altri quel che finora avevo creduto d'essere per me;

. – che non potevo vedermi vivere;

. – 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;

– che era impossibile pormi davanti questo estraneo per vederlo e conoscerlo; io potevo vedermi, non già vederlo;

– 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;

– 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;

– 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.

(Pirandello, 1975, p.443)

Mas é claro que a multiplicidade a que está sujeito Vitangelo também atinge as demais personagens, como vimos na conversação entre o protagonista, Dida e Quantorzo.

Existe ainda outro aspecto do caráter fragmentário especificamente com relação ao romance *Uno, nessuno e centomila*, que é justamente o de sua composição. Ingarden afirma que a obra de arte, neste caso a literária, é constituída por estruturas ou, como ele chama, de estratos. Apesar de diferenciados entre si e com relação aos níveis aos quais se aplicam, estes estratos são, no entanto, interdependentes e funcionam de maneira concatenada. Estes estratos garantem à obra de arte um valor unitário, mas são responsáveis pela polifonia da obra, isto é, evitam que a monotonia se instaure.

A estrutura específica da obra literária reside no fato de ser uma produção constituída por vários estratos heterogêneos. Os estratos singulares distinguem-se entre si: primeiro, pelo respectivo material característico, de cujas particularidades resultam qualidades especiais de cada estrato; segundo pela função que desempenha cada um deles, quer em relação aos outros estratos, quer à estruturação de toda a obra. Entre estas camadas há uma que se distingue, isto é, a das unidades de sentido que constitui o travejamento estrutural de toda a obra, exigindo por sua essência os restantes estratos e determinando alguns deles por si mesma de tal modo que eles têm nela o fundamento do seu ser e no seu

conteúdo dependem das qualidades dessa camada. São, portanto, inseparáveis deste estrato central como elementos da obra literária. (...) Por sua vez, cada um destes estratos tem a sua própria multiplicidade de qualidades que levam à constituição de qualidades específicas de valor estético. Assim, nasce uma multiplicidade de qualidades de valor estético com que se constitui uma qualidade de valor polifônica e todavia una do todo. (Ingarden, 1965, p. 45)

Novamente podemos aqui estabelecer uma relação entre o romance de Pirandello e a fenomenologia de Ingarden, pois a história de *Uno, nessuno e centomila* foi idealizada em 1910, mas tornou-se romance somente em 1926. Foi primeiramente publicada na revista *Fiera letteraria*, em vinte e sete episódios.

O romance, internamente, é composto por capítulos que, apesar de terem sido escritos em épocas diferentes, formam um todo único: o romance *Uno, nessuno e centomila*. Com relação à multiplicidade que gera a crise de Moscarda, é o espelho, símbolo eminentemente pirandelliano da duplicação, que propicia uma sequência de pensamentos todos ligados à divisão do eu, fracionando irremediavelmente vida e consciência. Realmente, espelhando e pela ruptura entre o eu e o corpo, à incapacidade do sujeito de coincidir com a própria totalidade vivente. É o processo típico da esquizofrenia, para o qual o pensamento, aqui apresentado na forma do 'ver', se destaca das funções vitais, que possam tornar-se objeto de observação. O avesso, o distante, as tendências

filosóficas, as crises da personagem, a função de desmascaramento representam os resultados estruturais da crise profunda do eu. O espelho, instrumento privilegiado dos jogos do duplo, será a partir deste momento a fiel testemunha do crescimento do outro. Vitangelo torna-se ciumento, odiando aquele outro que a esposa tem entre os braços:

Cominciai a divenire terribilmente geloso – non di me stesso, vi prego di credere: voi avete voglia di ridere! – non di me stesso, signori, ma di uno che non ero io, di un imbecille che s'era cacciato tra me e mia moglie; non come un'ombra vana, no – vi prego di credere – perché egli anzi rendeva me ombra vana, me, me, appropriandosi del mio corpo per farsi amare da lei. (Pirandello, 1975, p. 463)

Quanto mais o eu se torna verdadeiro, mais se torna vazio por ausência de mundo, de relações. A incerteza sobre a consistência do próprio eu gera imagens especulares. O espelho tem sempre o efeito de despojar, privar da vida quem se olha nele; separa aquele que vive daquele que vê viver, fracionando irremediavelmente vida e consciência. Realmente, espelhante e espelhado são dois.

A personagem, frente à impossibilidade de ser: quanto mais se tenta a liberdade do eu verdadeiro mais se torna prisioneiro das formas do falso eu. Para ela, quanto mais se quer viver, mais se representa.

Assim também atribuímos aos outros uma realidade, que corresponde à satisfação da imagem que criamos em nós mesmos, motivados por um interesse prático, utilitário. São, portanto, construções arbitrárias do nosso sentimento da vida. Assim como constrói e cristaliza imagens dos outros, o homem procura fazer o mesmo também consigo próprio, tentando, inutilmente, imobilizar o permanente fluxo vital.

Pirandello contrapõe duas consciências, a consciência normal das coisas, que nos permite viver no mundo comum sem nos vermos viver, e a consciência crítica. Quem viu uma vez a si mesmo viver criticamente, não poderá mais reatar as relações com o mundo externo e sentir-se vivo como antes, do mesmo modo. Analogamente, na criação artística, a reflexão ativa põe-se frente ao sentimento como diante de um espelho, só que se trata de um espelho-juiz, que analisa o sentimento:

... ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica. (Pirandello, 1975, p. 132)

O efeito da sombra também poderia ser considerado também como um fator de multiplicação: corpo e sombra, imagem dupla de um único objeto. O

falso eu Gengé, coincide com o corpo, enquanto o verdadeiro eu torna-se sombra.

A imagem da sombra poderia ser também remetida ao sentimento do contrário no humorismo, ou seja, sentimento e reflexão caminhando juntos, passo a passo, como se fossem corpo e sombra:

... l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura.
(Pirandello, 1977, p. 160)

E Moscarda era tutto ciò che esso diceva e faceva in quel mondo a me ignoto; Moscarda era anche la mia ombra; Moscarda, se lo vedevano mangiare; Moscarda, se lo vedevano fumare; Moscarda, se andava a spasso; Moscarda, se si soffiava il naso. (Pirandello, 1975, p. 466)

É essencial na visão pirandeliana o princípio da relação tensiva entre os extremos, que se transmuta na qualidade básica da sua poética. Pirandello



apresenta a essência do *fuori di chiave* que oscila continuamente entre os extremos que se opõem. Mas este homem *fuori di chiave* não é um ingênuo, pois não teria consciência do seu desdobramento, nem um pobre de espírito, porque não reconheceria o lado negativo das coisas. Deve ser um habitual crítico de si mesmo, capaz de estabelecer um diálogo consigo próprio, como a pessoa com a sua imagem refletida no espelho.

A tarefa de Vitangelo Moscarda parece aquela de destruir todos os falsos eus que proliferam, um para cada pessoa, a partir daquele falso eu que nasce no espelho. Como na literatura do duplo, se projeta um conflito entre os dois sistemas do eu. Conscientemente Moscarda assume a tarefa de destruir todas as imagens de si que não correspondem à sua idéia de eu verdadeiro. Em certo sentido é a luta de um contra tudo e todos, considerado que o mundo inteiro é o lugar das formas.

O final do romance, capítulo intitulado *Non conclude* é também um indício de multiplicidade. Coerentemente ao sustentado no texto, de fato, Vitangelo Moscarda não poderia alcançar uma unívoca identidade – o que havia já percebido ser impossível. Pelo contrário, seu percurso o levará à dissolução total de cada identidade que seja reconhecível como uma forma acabada.

A própria linguagem utilizada neste capítulo, com pequenas frases justapostas, enfatiza o caráter de lápide, de morte. Mas, contrariamente, o que



afirma o narrador é justamente que está vivo, tanto a personagem quanto cada elemento citado: nuvem, vento, árvore e livro; e, por isto, não se conclui. Portanto, a morte neste trecho é lembrada como passagem, como ressurreição. Exatamente como a imagem do próprio romance, enquanto obra de arte literária, que renascerá a cada leitura, que não se concluirá.

Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita... Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo. (Pirandello, 1975, p. 556)

4.3. O UNIVERSO DA LOUCURA NA OBRA DE LUIGI PIRANDELLO

Sabe-se que Pirandello tenha vivenciado graves problemas como os conflitos bélicos que envolveram a Itália no início do século XX e as dificuldades financeiras vividas por sua família. Mas nada talvez o tenha marcado tanto quanto a proximidade e a intensidade com que se tenha feito presente a loucura em sua vida, seja na figura de sua esposa Antonietta, seja na figura de seu pai, que viveu em sua companhia seus últimos dias de vida. É um triste quadro que transforma sua casa em um recanto de delírio e de alucinações, confundindo realidade e fantasmagoria.

Porém, apesar desta constatação biográfica, o que se verifica na obra de Pirandello, com relação à loucura, não se resume a mero reflexo da sua vivência familiar, mas exatamente a dramática confirmação de obsessões absolutamente originária no autor.

No romance *Uno, nessuno e centomila*, a loucura está presente na complexidade das reflexões de Vitangelo Moscarda, porém imbuídas de um caráter geral, ou seja, não apenas indícios da loucura de que estava acometida a personagem, mas de uma verdade universal. Vitangelo tenta fazer com que o

leitor se espelhe nele, como se a situação por ele vivida também pudesse ser pelos leitores:

—Ma come mai non ti venne in mente, povero Moscarda, che a tutti gli altri avveniva come a te, di non vedersi vivere; e che se tu non eri per gli altri quale finora t'eri creduto, allo stesso modo gli altri potevano non essere quali tu li vedevi, ecc. ecc.?

Rispondo:

Mi venne in mente. Ma scusate, è proprio vero che sia venuto in mente anche a voi? (Pirandello, 1975, p. 444)

Paradoxalmente, é exatamente o primeiro ato de libertação de Vitangelo Moscarda para ser ele mesmo (e não *uno* ou *centomila* ou, então, *nessuno*), que se transforma no seu primeiro ato de loucura: “*perché l’usuraio Moscarda poteva sí impazzire, ma non si poteva distruggere così d’un colpo, con un atto contrario a lui e incoerente*” (Pirandello, 1975, p. 486).

As ações altruístas da personagem Vitangelo Moscarda, beneficiando a população de Richieri em prejuízo próprio, são vistas como sinais evidentes de sua loucura, já que todos o acreditavam usurário. E nisto, então, consiste a loucura de Vitangelo Moscarda, em querer mergulhar fundo neste jogo para escapar de cada uma das *centomila* realidades nas quais ele se representa:

... bastò muovere in me appena appena, così per giuoco, la volontà di rappresentarmi diverso a uno dei centomila in cui vivevo, perché s'alterassero in centomila modi diversi tutte le altre mie realtà.

E per forza questo giuoco, se considerate bene, doveva fruttarmi la pazzia. O per dir meglio, quest'orrore: la coscienza della pazzia, fresca e chiara, signori, fresca e chiara come una mattinata d'aprile, e lucida e precisa come uno specchio. (Pirandello, 1975, p. 487)

Para poder perseguir e alcançar o fim da total decomposição do eu segundo todas as imagens que os outros têm de Vitangelo Moscarda, porém, é necessário que o protagonista coloque em ação uma espécie de estratégia estranha para destruir aquelas formas: atos impensados, insólitos para aquele inofensivo Moscarda que os outros conhecem, loucuras. *Pazzie per forza*, como indica o título do primeiro capítulo:

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 supposevo d'essere in questo e in quello di miei conoscenti, dopo essermi sforzato di comprendere la realtà che m'avevano data: meschina, per forza, labile, volubile e quasi inconsistente. (Pirandello, 1975, p. 465)

Moscarda precisa saber quais e quantos condicionamentos contribuem para dar forma ilusoriamente estável ao eu, à consciência, a tudo aquilo que é, interiormente.

Em *Uno, nessuno e centomila*, afirma-se que cada um torna-se escravo da forma que lhe é dada pelos outros a ponto de renunciar a viver para si, e aceitar interpretar seu papel.

O nome, por exemplo, já é uma forma de aprisionamento de todo um modo de ser: "*Il nome, sia: brutto fino alla crudeltà. Moscarda. La mosca, e il dispetto del suo aspro fastidio ronzante*" (Pirandello, 1975, p. 465).

A forma do nome, o estatuto anagráfico nos obriga a ser aquele tal com aquele nome e para sempre:

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. (Pirandello, 1975, p. 465)

Também o nome espelha a multiplicidade no romance *Uno, nessuno e centomila*, pois cada personagem trata Vitangelo por um nome diferente. No trecho a seguir, podemos notar a insistência de Dida, esposa de Vitangelo, chamando-o de Gengé:

—Hai sentito, Gengé, che ha detto ieri Michelina? Quantorzo ha da parlarti d'urgenza.

—Guarda, Gengé, se a tenermi così la veste mi paiono le gambe.

—S'è fermata la pèndola, Gengé.

—Gengé, e la cagnolina non la porti più fuori? Poi ti sporca i tappeti e la sgridi. Ma dovrà pure, povera bestiolina...dico...non pretenderai che... Non esce da ierisera.

—Non temi, Gengé, che Anna Rosa possa esser malata? Non si fa più vedere da tre giorni, e l'ultima volta le faceva male la gola.

—È venuto il signor Firbo, Gengé. Dice che ritornerà più tardi. Non potresti vederlo fuori? Dio, che noioso! (Pirandello, 1975, p. 432-3)

Mas, também com Gengé, Vitangelo não se identifica. Isto pode ser observado no trecho que vem logo após a citação acima, em que em uma cantoria, Vitangelo também faz uso da repetição, como uma forma de retomar a repetição insistente de Dida, ao chamá-lo de Gengé:

*E se mi dici di no,
caro il mio bene, doman non verrò;
doman non verrò...
doman non verrò...* (Pirandello, 1975, p. 433)

Confirmando o nome portanto, como um forte indício de multiplicidade e de relatividade, Vitangelo diz: *“Era là, come un cane sperduto, senza padrone e senza nome, che uno poteva chiamar Flik, e un altro Flok, a piacere”* (Pirandello, 1975, p. 440).

Não somente o nome é uma coação, uma forma imprópria, mas também o corpo, o próprio corpo nas suas feições materiais, nas suas ascendências genéticas, que ninguém pôde escolher e que também nos aprisionam numa imagem.

Vitangelo dramatiza a perda da liberdade e a estagnação do fluxo vital pelo conceito que os outros dele fizeram, escravizando-o numa *forma*, transformando-o numa estátua de si mesmo. *“Nietzsche dizia que os gregos erguiam brancas estátuas contra o negro abismo para escondê-lo. Eu, pelo contrário, as derrubo para revelá-lo”*, assim falava Pirandello nos últimos anos de sua vida, entendendo por estátuas brancas as de sempre, aparentemente renovadas: justiça social, piedade religiosa, ideais mistificados, frutos de interesses terrenos.



E sobre a ausência de vida nas estátuas, assim como nas fotografias, que não possuem além da forma do objeto que representam, sem vida, afirma a personagem Vitangelo Moscarda em *Uno, nessuno e centomila* em um diálogo com a personagem Anna Rosa:

Quel cassetto era pieno di sue fotografie. Me ne mostrò tante, di antiche e di recenti.

—Tutte morte, - le dissi.

Si voltò di scatto a guardarmi.

—Morte?

—Per quanto vogliano parer vive.

—Anche questa col sorriso?

—E codesta, pensierosa; e codesta, congli occhi bassi.

—Ma come morta, se sono qua viva?

—Ah, lei sì; perché ora non si vede. Ma quando sta davanti allo specchio, nell'attimo che si rimira, lei non è più viva.

—E perché?

—Perché bisogna che lei fermi un attimo in sé la vita, per vedersi. Come davanti a una macchina fotografica. Lei s'atteggia. E atteggiarsi è come diventare statua per un momento. La vita si muove di continuo. (Pirandello, 1975, p. 550)

Se o homem consegue ver-se na forma que se deu ou que lhe deram, isto significa que ele não mais se reconhece nela, desencadeando o processo de estranhamento, de alienação em relação a si mesmo.

Moscarda, em sua perturbação, quase mescla loucura e santidade. É alguém que quase se identifica com a loucura de São Francisco, não recolhe as flores, não pisa nas formigas, deixa-se despir de todos os bens até reduzir-se, franciscanamente, à pobreza mais absoluta. Quando está “louco”, no fundo, o que faz de estranho é integrar-se totalmente à natureza. Porém não se identifica completamente com a loucura franciscana.

Moscarda adota a natureza como modo de recuperação da corporeidade perdida. É chamado de louco porque não mais se submete às leis arbitrárias da sociedade. Procura a liberdade, recusando-se a interpretar o papel que lhe é imposto. À semelhança do que diz Foucault, a loucura em Vitangelo não é propriamente perda total da razão:

Dado que na loucura o homem descobre sua verdade, é partir de sua verdade e do fundo mesmo de sua loucura que uma cura é possível. Existe, na não-razão da loucura, a razão do retorno; e um segredo, esse segredo é aquele que torna possível a cura. Assim como a doença não é a perda completa da saúde, do mesmo modo a loucura não é “perda abstrata da razão”, mas “contradição na razão que ainda existe” e, por conseguinte, o tratamento humano, isto é, tão benévolo quanto razoável,

da loucura ... pressupõe o doente razoável e vê nisso um ponto sólido para considerá-lo sob esse aspecto. (Foucault, 1995, p. 513)

A *cegueira*, assim como a loucura, podem ser consideradas palavras que encerram, na obra pirandeliana, uma acepção simbólica de fundamental importância. Ser cego pode significar ignorar a realidade das coisas, negar sua evidência. Ou ainda, o cego pode ser aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta. (Chevalier & Gheerbrant, 1989, p. 833-4)

O ser inspirado e o poeta parecem loucos muitas vezes, devido a algum aspecto do seu comportamento que escapa às normas habituais. Nada parece mais louco do que a sabedoria para aquele que não conhece outra regra que o bom-senso. O louco está sempre fora dos limites da razão, fora das normas da sociedade. (Chevalier & Gheerbrant, 1989, p. 559-560)

Tanto a *cegueira* quanto a loucura aproximam-se das concepções pelas quais são empregadas em *Uno, nessuno e centomila*, referentes às atitudes da personagem Vitangelo Moscarda. Pode ser representado como uma figura nua, despojada de todos os apegos sociais ou ainda caracterizado com trajes espalhafatosos, indicando as influências múltiplas e incoerentes às quais se encontre submetido. (Cirlot, 1984, p. 350-1)

4.4. A dificuldade de Vitangelo em dizer eu, aproxima-nos mais uma vez da filosofia proposta por Husserl. É preciso pôr entre parênteses, não só o corpo, mas o eu na sua realidade total, enquanto existente no mundo, e, com ele, todos os seus atos. Desta forma, nos deparamos com o eu puro, apto a conhecer sem vício, como espectador desinteressado ou imparcial.

Em *Uno, nessuno e centomila*, podemos perceber algumas palavras cuja simbologia apresenta-se relevante para o vislumbamento dos sentidos da obra de Pirandello, ainda que, pensando somente nos símbolos matemáticos ou religiosos, sejamos inicialmente tentados a negar sua existência de símbolos, de uma forma geral, neste romance.

Porém, ampliando o conceito de símbolos, podemos identificar vários deles na trajetória de Vitangelo, marcadamente no processo de investigação, no qual mergulha a personagem na busca da verdade. São identificados objetos e mesmo atitudes presentes na narrativa, que podem encobrir vários significados.

Neste caso, assim como propõe a fenomenologia, tentaremos desvelar os sentidos que algumas palavras possam exprimir como vocábulos, mas também enquanto símbolos.

Portanto, também no nível discursivo, assim como acontece com a personagem e a própria obra de arte, a própria palavra apresenta seus sentidos de forma irradiada, o que provoca um efeito de multiplicidade interpretativa.



4.4. A SIMBOLOGIA NO ROMANCE *UNO, NESSUNO E CENTOMILA*

Em *Uno, nessuno e centomila*, podemos perceber algumas palavras cuja simbologia apresenta-se relevante para o vislumbamento dos sentidos da obra de Pirandello, ainda que, pensando somente nos símbolos matemáticos ou religiosos, sejamos inicialmente tentados a negar sua existência de símbolos, de uma forma geral, neste romance.

Porém, ampliando o conceito de símbolos, podemos identificar vários deles na trajetória de Vitangelo, marcadamente no processo de investigação, no qual mergulha a personagem na busca da verdade. São identificados objetos e mesmo atitudes presentes na narrativa, que podem encobrir vários significados.

Neste caso, assim como propõe a fenomenologia, tentaremos desvelar os sentidos que algumas palavras possam exprimir como vocábulos, mas também enquanto símbolos.

Portanto, também no nível discursivo, assim como acontece com a personagem e a própria obra de arte, a própria palavra apresenta seus sentidos de forma irradiada, o que provoca um efeito de multiplicidade interpretativa.

De acordo com Cirlot (1984), a significação simbolista de um fenômeno tende a facilitar sua explicação, justificando um vocábulo como universo, ligando aspectos como o humano ao cósmico, o ordenado ao desordenado, que sem essa integração careceria de sentido, desmembrado em pluralismo caótico.

O simbolismo “acrescenta” um novo valor a um objeto ou a uma ação, sem atentar por isso contra seus valores próprios e imediatos ou “históricos”. Ao aplicar-se a um objeto ou ação converte-os em fatos “abertos”. (Cirlot, 1984, p. 9-10)

Um primeiro exemplo de símbolo, importante para o desenvolvimento do processo de investigação no qual está mergulhado Vitangelo, é o espelho, pois é diante dele que a personagem apresenta-se inicialmente, assim como é diante dele que ele iniciará suas digressões, depois da observação de sua esposa Dida.

O termo espelho é derivado da palavra *speculum*, da qual se originou a palavra especulação, e daí seu simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento. Diz-se que o espelho reflete a verdade, a sinceridade e a consciência.



Ora, esta simbologia vem incidir diretamente na reflexão, ou melhor, na investigação ou na especulação realizada por Vitangelo, em busca da verdade, em busca da sua própria identidade.

O espelho é, com efeito, símbolo da sabedoria e do conhecimento, sendo o espelho coberto de pó aquele do espírito obscurecido pela ignorância. (...) O espelho, do mesmo modo que a superfície da água, é utilizado para a adivinhação, para interrogar os espíritos. Sua resposta às questões colocadas se inscreve por reflexo. (Chevalier & Gheerbrant, 1989, p. 394-5)

Existe ainda um outro aspecto que permite relacionar a simbologia do espelho com a fenomenologia. Assim como, para esta, deve haver uma interação, ou melhor, a intencionalidade entre sujeito e objeto, também o espelho evoca o contemplado na sua simbologia:

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. (Chevalier & Gheerbrant, 1989, p. 396)

Muito relevante para a observação da simbologia do objeto espelho no romance *Uno, nessuno e centomila*, faz-se a definição feita por Cirlot:

... o espelho é um símbolo da imaginação – ou da consciência – como capacitada a reproduzir os reflexos do mundo visível em sua realidade formal. Relacionou-se o espelho com o pensamento, enquanto este é o órgão de auto-contemplação e reflexo do universo. Este sentido liga o simbolismo do espelho ao da água que reflete e o mito de Narciso, aparecendo o cosmo como um imenso Narciso que vê a si próprio refletido na consciência humana. Pois bem, o mundo, como descontinuidade afetada pela lei da mudança e da substituição, é que projeta esse sentido negativo em parte, caleidoscópio de aparecer e desaparecer, que o espelho reflete. Por isto, desde a Antiguidade, o espelho é visto com um sentimento ambivalente. É uma lâmina que reproduz as imagens e de certa maneira as contém e as absorve. (...) É também – e isto mostra com clareza sua pertinência à esfera lunar – símbolo da multiplicidade da alma, de sua mobilidade e adaptação aos objetos que a visitam e retêm o seu interesse. Aparece, às vezes, nos mitos, como porta pela qual a alma pode dissociar-se e “passar” para o outro lado (...) Como o eco, é símbolo dos gêmeos (tese e antítese). (Cirlot, 1984, p. 239-40)

O caráter de multiplicidade também pode ser evocado pela simbologia do espelho no romance *Uno, nessuno e centomila*:



... todo o universo constitui um conjunto de espelhos nos quais a Essência infinita se contempla sob múltiplas formas ou que refletem em diversos graus a irradiação do Ser único; os espelhos simbolizam as possibilidades que tem a Essência de se determinar a si mesma, possibilidade que ela comporta de maneira soberana em virtude de Sua infinitude. (Chevalier & Gheerbrant, 1989, p. 396)

O espelho, ao mesmo tempo que faz proliferar as imagens, revela a ausência. O eu refletido no espelho mergulha em um universo labiríntico à procura de sua identidade mas, contrariamente, acaba se perdendo em novas imagens. O conseqüente estranhamento de Vitangelo frente ao espelho assume características trágicas, pois o espelho, no romance pirandelliano, é apresentado como símbolo de multiplicidade. É como se o espelho estivesse despedaçado; então, a personagem se transforma em imagem fragmentada, não mais uma única imagem, mas “cem mil” fragmentos, e não se identifica com nenhum.

Todo o processo de investigação de Vitangelo é desencadeado pela observação, primeiramente da esposa Dida, mas depois da sua própria observação frente ao espelho e da observação das demais personagens. A partir daí observamos que também muito recorrente faz-se a simbologia do olhar.



Novamente, é possível fazermos uma aproximação entre a simbologia do olhar e a fenomenologia aplicada à obra de arte literária, à medida que esta desvenda-se, em primeiro lugar, pelo estrato óptico.

É o olhar de Dida que primeiramente desencadeia as reflexões de Vitangelo e também este poder do olhar fica evidenciado em sua simbologia:

O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime. (...) As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do “fitado” sob o olhar do outro e observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas. (Chevalier & Gheerbrant, 1989, p. 633)

O tema do espelho e o do humorismo referem-se, em Pirandello, à esfera do olhar. É uma questão de ver as coisas de uma certa maneira, uma questão de olhos e de óculos. O humorismo pode ser entendido como uma técnica para observar as coisas e o homem, é o espelho ou a lente (a chamada “lente Pirandello”), que distorce e projeta outras visões, imagens invertidas.

No próprio ensaio *L'umorismo* ele afirma:

Ci diede il colpo di grazia la scoperta del telescopio: altra macchinetta infernale, che può fare il paio con quella che volle regalarci la natura. Ma questa l'abbiamo inventata noi, per non essere da meno. Mentre l'occhio guarda di sotto, dalla lente più piccola, e vede ciò che la natura provvidenzialmente aveva voluto farci vedere piccolo, l'anima nostra, che fa? salta a guardar di sopra, dalla lente più grande, e il telescopio diventa allora un terribile strumento, che subissa la terra e l'uomo e tutte le nostre glorie e grandezze. (Pirandello, 1977, p. 156)

O humorismo é uma maneira diferente de ver, uma maneira de perceber o contrário. Esta definição de humorismo não implica, porém, que haja uma preferência pelo contrário, mas que, de fato, a realidade implica complexidade por natureza. Não é tão simples como aparece em algumas proposições artísticas, que tudo simplificam, para maior comodidade do público. É uma exigência de sinceridade na arte que impõe uma nova maneira de ver e de representar as coisas.

Analogamente à afirmação de uma nova maneira de ver (a humorística), para a Fenomenologia, a verdadeira significação da colocação entre parênteses consiste em forçar o olhar da consciência em si própria, tirando o véu que mascarava o eu, a sua própria verdade, revelando na vida subjetiva a sua autenticidade.



Assim como os olhos, o nariz também simboliza clarividência, discernimento, mais intuitivo que racional. No sentido figurado, nariz significa notável intuição, alta capacidade de juízo. A expressão “pôr debaixo do nariz”, “pôr o nariz na frente dos olhos”, quer dizer fazer ver explicitamente, enquanto que, contrariamente, “não ver além do próprio nariz”, equivale a ter pouca visão, uma visão limitada. A simbologia do nariz estaria, portanto, ironicamente aplicada no romance pirandeliano.

Com a descoberta da imperfeição no nariz de Vitangelo Moscarda, surge um outro símbolo importante no romance: a simetria. Símbolo da unidade pela síntese dos contrários, a simetria expressa a redução do múltiplo à unidade. Mas unidade que é assim alcançada não é mais do que uma unidade de fachada. Ao invés de uma síntese dos contrários, é apenas uma duplicação, um efeito de espelho. (Chevalier & Gheerbrant, 1989, p. 834)

No romance pirandeliano, o espelho é de fundamental importância para a perda do eu da personagem Vitangelo Moscarda. É o mito do estranhamento, do aprisionamento no jogo de imagens. Tanto Vitangelo Moscarda quanto a personagem mítica de Narciso vêem suas imagens refletidas (no espelho e nas águas, respectivamente) mas não se reconhecem nelas. Mas, humoristicamente, ao invés da beleza que marca o mito de Narciso, em *Uno, nessuno e centomila* é a imperfeição que assumirá maior importância.



Narciso, maravilhado com a própria imagem, mergulha na água que reflete sua imagem, no espelho das águas. Também esta imagem do mergulho na água pode ser reiterada no romance *Uno, nessuno e centomila*, se o considerarmos como romance humorístico. Desta forma, a personagem Vitangelo Moscarda não mergulhará literalmente nas águas de um lago, seu mergulho será nas profundezas da reflexão:

... nella concezione umoristica, la riflessione è, sì, come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica. (Pirandello, 1977, p. 132)

A personagem Anna Rosa é um exemplar de narcisismo, nesse romance da especularidade. Além do espelho, Anna Rosa também se contempla nas suas fotografias, e nos olhos de Moscarda, quando este a observa:

Solo del suo corpo pareva si compiacesse sempre, per quanto a volte non se ne mostrasse per nulla contenta, anzi dicesse di odiarselo. Ma se lo stava a mirare continuamente allo specchio, in ogni parte o tratto. (Pirandello, 1975, p. 546)

Apesar das eventuais comparações, não é possível uma perfeita aproximação entre a dolorosa procura da verdade na qual se consuma a existência da personagem pirandelliana com a bela verdade na qual se espelha Narciso, assim como certas personagens literárias, que têm sua verdade construída, bela, que privilegia a forma, feita para ser admirada.

Na arte humorística, nem a trama nem as personagens são apresentadas de maneira a representarem uma realidade harmônica, pacificada e dominada por quaisquer tipos de valores, ao contrário, procuram representar o real na sua contraditoriedade, no seu dinamismo que não permite que todos os elementos nela inseridos apresentem-se de maneira que não seja tensiva:

Sì, un poeta epico o drammatico può rappresentare un suo eroe, in cui si mostrino in lotta elementi opposti e repugnanti; ma egli di questi elementi comporrà un carattere, e vorrà coglierlo coerente in ogni suo atto. Ebbene, l'umorista fa proprio l'inverso: egli scompone il carattere nei suoi elementi; e mentre quegli cura di coglierlo coerente in ogni suo atto, questi si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze.

(Pirandello, 1977, p.158)

O mergulho de Vitangelo Moscarda na reflexão denuncia o desejo de fuga das formas, pois a personagem busca livrar-se de todas as formas em que

o seu ser tinha se transformado aos olhos da população de Richieri.

Simbolicamente, a:

... imersão nas águas significa o retorno ao pré-formal, com seu duplo sentido de morte e dissolução, mas também o renascimento e nova circulação, pois a imersão multiplica o potencial da vida. (Cirlot, 1984, p. 62-66)

O próprio Vitangelo cita a capacidade do elemento água de não fixar-se em uma única forma:

Avvertendo e riconoscendo la nuvola, voi potete, cari miei, pensare anche alla vicenda dell'acqua (e perché no?) che divien nuvola per divenir poi acqua di nuovo. Bella cosa, sì. E basta a spiegarvi questa vicenda un povero professoruccio di fisica. Ma a spiegarvi il perché del perché? (Pirandello, 1975, p. 455)

Refletindo o desaparecimento do eu, o espelho se torna também símbolo da morte. Em *Uno, nessuno e centomila*, Vitangelo (principalmente no final do romance), recusa o espelho e o próprio nome, já que ambos são sinônimos de forma, portanto, de morte, de lápide funerária:



Nessun nome.(...) senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo che portai fra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e la lasci in pace e non ne parli più. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. (Pirandello, 1975, p. 556)

Convencidos da importância e da influência do nome enquanto elemento formador, vejamos, por exemplo, alguns significados dos nomes das personagens presentes no romance *Uno, nessuno e centomila* e sua relação com a trama.

Primeiramente, analisaremos o nome da personagem que representa uma autoridade religiosa, don Antonio Sclepis. O nome Antonio possui significados controversos. Existem várias tentativas de interpretação deste nome, sendo que uma delas, por exemplo, sustenta que significa flor, do grego *Anthos*; e outra, sustenta que é originária da palavra *Anti-onos*, que significaria aquele que é inimigo dos ignorantes ou de *Anti-onios*, significando, portanto, o que é sem preço, aquilo que não se pode comprar; ou ainda, derivada de *Anteo*, que quer dizer defensor. (Obata, 1986. p. 30)

Ironicamente, é justamente através da ajuda da igreja, “defendendo” Vitangelo, que ele será despojado de todos os seus bens e ainda enclausurado como louco:



Il Dio che in me voleva riavere il danaro della banca perché io non fossi più chiamato usurajo, era un Dio nemico di tutte le costruzioni.

Il Dio, invece, a cui ero venuto a ricorrere per ajuto e protezione, era appunto quello che costruiva. Mi avrebbe dato, sì, una mano per farmi riavere il danaro, ma a patto ch'esso servisse alla costruzione di almeno una casa a un altro dei più rispettabili sentimenti umani: voglio dire, la carità. (Pirandello, 1975, p. 543)

Já a personagem Anna Rosa, por exemplo, tem seu nome Anna, derivado do hebraico *Hannah*, que significa benéfica, aquela que tem graça ou compaixão, clemência. (Obata, 1986. p. 27) Relaciona-se a esta significação a atitude de compaixão de Anna Rosa, temendo pelas conseqüências que sofreria a personagem Vitangelo Moscarda:

... s'era affrettata a chiamarmi, a informarmi della intenzioni che si avevano contro di me, a spingermi ad andare da Monsignore; e adesso era di me contentissima, vedendomi là ai piedi del suo letto, come mi vedeva, fermo e placido in attesa di quanto doveva necessariamente avvenire, senza più cura di nulla né di nessuno. (Pirandello, 1975, p. 550)

Ainda com relação a Anna Rosa, o nome Rosa é originário do latim *Rosa* e designa uma das mais belas flores. (Obata, 1986. p. 169) No romance *Uno, nessuno e centomila*, o trecho que mais se relaciona com esta

significação é justamente o capítulo III. *La rivoltella tra i fiori*, com uma fundamental participação de Anna Rosa:

... presto Anna Rosa sarebbe venuta su dall'orto. (...) Mi folgorò in quel bujo il sole che doveva esserci in quell'orto della badia, che non sapevo dove fosse, ma che certo doveva essere verdissimo; e d'improvviso mi s'illuminò in mezzo a quel verde la figura d'Anna Rosa come non l'avevo mai veduta, tutta un fremito di grazia e di malizia. (...) Era tutta accesa in volto, coi capelli in disordine, gli occhi sfavillanti, la camicetta bianca di lana a maglia sbottonata sul petto come per caldo, e aveva tra le braccia tanti fiori e un tralcio d'edera che le passava sopra una spalla e le tentennava lungo, dietro. (Pirandello, 1975, p. 534)

Marco di Dio tem o nome Marco derivado do latim *Marcus*, por sua vez originário de *Martis* ou *Marte*, o deus da guerra. (Obata, 1986, p. 135)

Il più accanito di tutti era stato questo Marco di Dio. Il quale ora, morto mio padre, rovesciava su me, e non senza ragione, il suo odio feroce. Non senza ragione, perché anch'io, quasi a mia insaputa, seguitavo a beneficiarlo. Lo tenevo alloggiato in una catapecchia di mia proprietà, di cui né Firbo né Quantorzo gli avevano mai richiesto la pigione. Ora questa catapecchia appunto mi diede il mezzo di tentare su lui il mio primo esperimento. (Pirandello, 1975, p. 481-5)

Curiosa parece ser a significação do nome da personagem protagonista do romance *Uno, nessuno e centomila*, Vitangelo Moscarda. Vitangelo seria uma junção das palavras *vita*, que quer dizer vida em italiano e a palavra grega *Áγγελος*, que significa mensageiro, anjo? (Obata, 1986. p. 29)

Ou ainda, seria plausível pensarmos na formação da palavra *Vangelo* no interior do nome Vitangelo, significando Evangelho e, portanto, ratificando o aspecto de religiosidade?

É, de fato, senão impossível, ao menos perigoso formularmos tais hipóteses em caráter absolutamente irrefutável, mas podemos, a partir delas, fazer algumas observações.

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. (...) Oh Dio, e che avveniva allora di me? avveniva lo stesso della mia voce? del mio aspetto? Io non ero più un indistinto io che parlava e guardava gli altri, ma uno che gli altri invece guardavano, fuori di loro, e che aveva un

tono di voce e un aspetto ch'io non mi conoscevo. Ero per il mio amico quello che egli era per me: un corpo impenetrabile che gli stava davanti e ch'egli si rappresentava con lineamenti a lui ben noti, i quali per me non significavano nulla; tanto vero che non ci pensavo nemmeno, parlando, né potevo vedermeli né saper come fossero; mentre per lui erano tutto, in quanto gli rappresentavano me quale ero per lui, uno tra tanti: Moscarda. Possibile? (Pirandello, 1975, p. 465)

Em razão da multiplicidade e relatividade da imagem da personagem Vitangelo Moscarda, a qual é vista pela população de Richieri, assim como pelo leitor, “cada um a seu modo”, poderíamos inferir dois aspectos relacionados à religiosidade.

O primeiro aspecto seria o fato de que, se considerarmos que as vivências pessoais implicam em seu reflexo, não idêntico, mas influenciado por parte do autor em sua arte, enquanto projeções poéticas do real, então, fazendo menção à Bíblia, afirmariamos que Vitangelo foi concebido por Pirandello à sua imagem e semelhança.

Esclarecemos que, o que com isto afirmamos não é a identificação entre personagem e criador, pois assim estaríamos ratificando que aquela, além de possuir uma forma, também encontra-se limitada e condicionada pela vivência do escritor. Isto equivaleria ainda, a caracterizar a personagem como uma marionete, o que, de fato, nem se cogita na obra de Pirandello.

Trata-se somente da vivência imaginária da personagem, obtida através da criação artística e de sua inserção na obra no momento em que o autor a concebe.

O segundo aspecto ligado à religiosidade é a imagem de Deus criada pelos fiéis, também “cada um a seu modo”, da mesma maneira que personagem e obra literária não possuem uma imagem cristalizada, frutos da intencionalidade de cada leitor.

Obra de arte literária ou Evangelho (*Vangelo*), ambos possuem a capacidade de multiplicarem-se e irradiarem-se em novas e diferentes interpretações. Ambos também encerram, ainda que sob diferentes aspectos, o processo de criação.

E o que dizer do nome dado ao lugar onde se desenvolve a trama em *Uno, nessuno e centomila*? Seria Richieri uma junção das palavras *rico* e *ieri*, que significam rico e ontem, respectivamente? A hipótese, enquanto tal, é sempre plausível e se justificaria como prolepse ao processo de despojamento dos bens, operado pela personagem Vitangelo Moscarda no decorrer do romance.

Outro elemento simbólico que parece pertinente ao romance pirandelianô, é o caos. Originariamente, o caos simboliza uma situação absolutamente anárquica, que precede a manifestação das formas e, no final, a decomposição de toda forma. (Chevalier & Gheerbrant, 1989, p. 183)



A respeito do caos, Cirlot, por exemplo, afirma que:

A doutrina da realidade considera o caos como um estágio inicial cegamente impulsionado para uma nova ordem de fenômenos e de significações. (Cirlot, 1984, p. 137)

Poderíamos relacionar então, a concepção simbólica do caos com o processo de criação artística enquanto ordenamento do caos. Através da projeção de suas experiências humanas, o artista ordena poeticamente idéias e palavras que antes estavam em estado latente, mas caótico.

O último capítulo do romance *Uno, nessuno e centomila*, intitulado *Non conclude*, parece ser a afirmação de que este ordenamento do caos nunca se esgota, isto é, apesar da organização poética entendida como ordenação do caos, haverá sempre um retorno ao caos. O título desse capítulo reitera o caráter cíclico da obra e, conseqüentemente, manifesta a característica de vida da obra de arte literária, que eternamente recomeça a cada ato de leitura.

Portanto, não somente elementos aleatórios presentes na narrativa de *Uno, nessuno e centomila* podem ser considerados simbolicamente, mas cremos ser possível também observarmos a implicação simbólica da arte pirandelliana de uma maneira geral.



Pirandello rompe com os parâmetros importados de outros países para a Itália. Sua arte procurava se despojar da vestimenta e das regras impostas pela retórica e transformadas em modelos a serem seguidos. O autor buscava a liberdade de criação artística, sem quaisquer espécies de vínculos e sem fins aos quais subordinar-se.

A forma de uma obra de arte não pode ser imitada, ou copiada, ela é única, como fica claro na teoria de Ingarden, forma e conteúdo são inseparáveis.

Qualquer aparato ou elemento rebuscado que tenha como função mascarar ou esconder um aspecto da essência na obra de arte literária não pode ser tolerado pelo humorista, que busca exatamente expressar artisticamente a verdadeira essência das coisas.

É a nudez, símbolo de um estado em que tudo está manifesto, nada oculto. Pirandello, no ensaio *L'umorismo*, fala da necessidade de representar a vida nua:

La vita nuda, la natura senz'ordine apparente, irta di contraddizioni, pare all'umorista lontanissima dal congegno ideale delle comuni concezioni artistiche, in cui tutti elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. (Pirandello, 1977, p. 98)

De certa maneira, poderíamos considerar a dicotomia novo *versus* velho e nudez *versus* vestimenta, como elementos simbólicos que colocam em relação a arte de maneira geral e a arte humorística.

A velhice, tida como símbolo de longevidade, de longo acúmulo de experiência e de reflexão, mas também uma imagem imperfeita da imortalidade, remete diretamente para a figura da *velha*, no exemplo utilizado por Pirandello no ensaio *L'umorismo*, e poderia, hipoteticamente, ser considerada como símbolo da arte tradicionalista, ou seja, a arte que procura manter os mesmos esquemas de regras fixas, sem apresentar evolução, congelada no convencionalismo. Consideramos aqui como arte tradicionalista a que Pirandello faz referência em seu ensaio:

La Retorica, in somma, era come un guardaroba: il guardaroba dell'eloquenza dove i pensieri nudi andavano a vestirsi. E gli abiti, in quel guardaroba, eran già belli e pronti, tagliati tutti su i modelli antichi, o meno adorni, di stoffa umile e mezzana o magnifica, divisi in tante scansie, appesi alle grucce e custoditi dalla guardarobiera che si chiamava Convenienza. Questa assegnava gli abiti acconci ai pensieri che si presentavano ignudi. (Pirandello, 1977, p. 48)

À arte que segue leis imobilizadas opõe-se a arte humorística, que não procura cobrir-se de palavras rebuscadas, que não lança mão do guarda-roupa

da eloquência, mas que vê e representa o mundo na sua essência, despojadamente:

"L'uomo è un animale vestito, - dice il Carlyle nel suo Sartor Resartus, - la società ha per base il vestiario". E il vestiario compone anch'esso, compone e nasconde: due cose che l'umorismo non può soffrire.

La vita nuda, la natura senz'ordine almeno apparente, irta di contradizioni, pare all'umorista lontanissima dal congegno ideale delle comuni concezioni artistiche, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. (Pirandello, 1977, p. 158-9)

Símbolo de alçar vôo, isto é, do alívio de um peso, de desmaterialização, de liberação, outro elemento simbólico, as *asas*, indicam uma faculdade cognitiva: *aquele que compreende tem asas*. (Chevalier & Gheerbrant, 1989, p.90-1) No romance *Uno, nessuno e centomila*, relativamente ao símbolo das asas como sendo de libertação, é a personagem Vitangelo Moscarda a expressar o desejo de voar:

—Ah, sì: è un povero pazzo che sta lì.

Con tal tono d'indifferenza lo disse, come per cosa da tanto tempo divenuta ai suoi occhi abituale, che mi sorse lì per lì la tentazione di farlo sobbalzare, annunciandogli:

—No, sa: non sta lì. Sta qui, Monsignore. Quel pazzo che vuol volare sono io.

Mi contenni, e non lo dissi. (Pirandello, 1975, p. 542-3)

Vitangelo fala de sua inveja pelos pássaros, que podem voar naturalmente, sem a necessidade de artificios ou aparelhos, como não acontece ao homem que, por esta necessidade, não compreende a essência do vôo porque seu movimentar-se pelo ar deixa de ser uma ação espontânea para se tornar um sonho ambicioso da presunção humana.

—Oh ambizioni degli uomini!

Già. Per esempio, che grida di vittoria perché l'uomo, come quel vostro cappellaccio, s'è messo a volare, a far l'uccellino! Ecco intanto qua un vero uccellino come vola. L'avete visto? La facilità più schietta e lieve, che s'accompagna spontanea a un trillo di gioja. Pensare adesso ad golfo apparecchio rombante e allo sgomento, all'ansia, all'angoscia mortale dell'uomo che vuol fare l'uccellino! Qua un frullo e un trillo; là un motore strepitoso e puzzolente, e la morte davanti. Il motore si guasta; il motore s'arresta; addio uccellino!

—Uomo, - dite voi, sdrajati qua sull'erba, - lascia di volare! Perché vuoi volare? E quando hai volato?

Bravi. Lo dite qua, per ora, questo; perché siete in campagna, sdrajati sull'erba. Alzatevi, rientrate in città e, appena rientrati, lo intenderete subito perché l'uomo voglia volare.



Qua, cari miei, avete veduto l'uccellino vero, che vola davvero, e avete smarrito il senso e il valore delle ali finte e del volo meccanico. Lo riacquisterete subito là, dove tutto è finto e meccanico, riduzione e costruzione: un altro monto nel mondo: mondo manifatturato, combinato, congegnato; mondo d'artificio, di stortura, d'adattamento, di finzione, di vanità; mondo che ha senso e valore soltanto per l'uomo che ne è l'artefice. (Pirandello, 1975, 455-7)

O maravilhar-se com o vôo dos pássaros simultaneamente com a decepção frente a constatação da ânsia humana de alçar vôo, no trecho acima, nos remete, ainda que por um impulso natural, à contextualização histórica em que o romance foi concebido, ou seja, logo depois da primeira guerra mundial.

Somos tentados, por isso, a proceder hipoteticamente à comparação entre os aparelhos usados pelos homens para voar (descritos na citação acima) e os aviões utilizados na guerra, principalmente por três motivos.

O primeiro motivo é justamente o período pós-guerra em que o romance foi escrito.

Mas, por considerarmos que os sentidos da obra de arte literária, apesar de influenciáveis pelo mundo empírico, estão sempre na própria obra, acreditamos que as palavras *rombante* (que significa o que estronda, como o canhão), *sgomento* (terror, pavor) e *angoscia mortale* (angústia mortal), enfatizando o aspecto de morte eminente, apontem para um paradigma que só

poderia remeter a um conflito bélico. Este paradigma se confirma como segundo motivo para a hipótese interpretativa acima levantada.

Há, ainda, um terceiro motivo que, apesar de não estar diretamente ligado às palavras pássaro ou avião, poderia reiterar a idéia de devastação e de capacidade destrutiva do homem, claramente evidenciadas, por exemplo, durante um conflito armado.

Tal capacidade destrutiva evidencia-se, no romance *Uno, nessuno e centomila*, nos efeitos da ação humana sobre a natureza, mais especificamente sobre a montanha, aparentemente indestrutível e irremovível:

Ma guarda un po' l'uomo, che 'e capace di fare! Mutila la montagna; ne cava pietre; le squadra; le dispone le une sulle altre e, che è che non è, quello che era un pezzo di montagna è diventato una casa."

—Io - dice la montagna - sono montagna e non mi muovo.

Non ti muovi, cara? E guarda là quei carri tirati da buoi. Sono carichi di te, di pietre tue. Ti portano in carretta, cara mia! Credi di startene costì? E già mezza sei due miglia lontano, nella pianura. (...)

Tu montagna, sei tanto più grande dell'uomo; anche tu faggio, e tu noce e tu abete; ma l'uomo è una bestiolina piccola, sì, che ha però in sé qualche cosa che voi non avete. (...) (Pirandello, 1975, p. 453-4)

Interessante, neste sentido, a acepção simbólica da pedra como elemento formador da montanha.



Sua dureza e duração impressionaram o homem desde sempre, os quais viram na pedra o contrário do biológico, submetido às leis da mudança, à decrepitude e à morte, mas também viram o contrário no pó, na areia e nas pedrinhas, aspectos da desagregação. A pedra inteira simbolizou a unidade e a força; a pedra partida em muitos fragmentos, o desmembramento, a desagregação psíquica, a doença, a morte e a derrota. (Cirlot, 1984, p. 451-2)

... L'umorismo (ma è per Pirandello l'Arte nuova e vera in generale) implica la "sospensione della sospensione dell'incredulità". Esso quindi elimina la fiducia della "incredulità sospesa" e introduce il sospetto: l'arte è un esercizio continuo di incredulità. L'arte mette in questione i codici esistenti, e quindi il Mondo e la Vita. L'arte dice "Il re è nudo" (Eco, 1985, p. 268)

Che faccia ci hanno dato per rappresentare la parte del vivo? - se pergunta Pirandello no ensaio L'umorismo - Un brutto naso? Che pena doversi portare a spalla un brutto naso per tutta la vita... (Pirandello, 1977, p. 153) É exatamente desta pena de descobrir-se um nariz em nada semelhante àquele que pensava possuir que nasce o drama de Vitangelo Moscarda, protagonista de Uno, nenhuma e centomila.



4.5. UNO, NESSUNO E CENTOMILA: romance humorístico

Podemos dizer que a arte humorística procura demonstrar a contrariedade da vida, representá-la em seu fluxo e não de forma imobilizadora, procura romper com os modelos e com as máscaras impostas como formas fixas. Então, se, como afirma Eco, assim como a fenomenologia, a arte implica em suspensão:

... l'umorismo (ma è per Pirandello l'Arte nuova e vera in generale) implica la "sospensione della sospensione dell'incredulità". Esso quindi elimina la fiducia della "incredulità sospesa" e introduce il sospetto: l'arte è un esercizio continuo di incredulità. L'arte mette in questione i codici esistenti, e quindi il Mondo e la Vita. L'arte dice "Il re è nudo". (Eco, 1985, p. 268)

Che faccia ci hanno dato per rappresentare la parte del vivo? - se pergunta Pirandello no ensaio L'umorismo - Un brutto naso? Che pena doversi portare a spasso un brutto naso per tutta la vita... (Pirandello, 1977, p. 153). É exatamente desta pena de descobrir-se um nariz em nada semelhante àquele que pensava possuir que nasce o drama de Vitangelo Moscarda, protagonista de Uno, nessuno e centomila.

A relação entre o ensaio *L'umorismo* e a duplicação e o relativismo de *Uno, nessuno e centomila*, é evidente demais para não merecer uma especial atenção.

Pirandello, em uma entrevista a “Epoca” (de 5 de julho de 1922) sugere uma chave de leitura para interpretar em sentido positivo a desagregação da personagem Vitangelo:

È il romanzo della scomposizione della personalità. Esso giunge alle conclusioni più estreme, alle conseguenze più lontane. Spero che apparirà in esso, più chiaro di quello che non sia apparso finora, il lato positivo del mio pensiero. Ciò che, infatti, predomina agli occhi di tutti è solo il lato negativo: appaio come un diavolo distruttore, che toglie la terra di sotto i piedi della gente. E, invece! Non consiglio forse dove i piedi si debban posare quando di sotto ai piedi tiro via la terra? La realtà, io dico, siamo noi che ce la creiamo: ed è indispensabile che sia così. Ma guai a fermarsi in una sola realtà: essa si finisce per soffocare, per atrofizzarsi, per morire. Bisogna invece variarla, mutarla continuamente, continuamente variare la nostra illusione. (Pirandello, 1992)

Mas a busca pela essência no romance *Uno, nessuno e centomila* não se restringe à procura da identidade ou da consciência da personagem Vitangelo Moscarda. Pode também ser estendida à busca da própria essência

da arte, através da identificação dos mecanismos do processo de construção artística, o que nos levaria conseqüentemente, neste caso, à apreensão da poética pirandelliana, já que o efeito de surpresa, que advém do rompimento da expectativa ou da ruptura com os esquemas retóricos, provoca uma reflexão crítica sobre as razões de “desordem” introduzidas no romance. Porém, deve-se atentar para o não estabelecimento da ruptura enquanto lei formal da arte, o que equivaleria ao estabelecimento de uma nova forma, um novo esquema retórico. A arte humorística então:

... per il fatto che spezza le convinzioni e solleva le maschere, agisce come una forma metalinguistica sul linguaggio pietrificato con cui ci rappresentiamo e ci spieghiamo la vita. Ci mostra (noi coperti dalle maschere logiche e morali) come contrari di ciò che siamo, e quindi come comici. Ma poiché cerca di capire la ragioni di questa comicità diventa appunto riflessione umoristica. (Eco, 1985, p. 269-270)

As modalidades da decomposição humorística são aplicadas no curso do romance à análise das hipocrisias sociais, das ilusões individuais e à demonstração do relativismo das convenções e das verdades.

O humorismo não é um gênero literário (como poema, comédia, romance, novela), o que é demonstrado principalmente pelo fato de que em

cada um desses gêneros podem ser encontradas obras humorísticas; humorismo, do seu ponto de vista, é qualidade de expressão.

Poderíamos considerar *L'Umoreismo* como a sistematização da poética pirandelliana. Nele, Pirandello afirma a postura tensiva do humorismo no processo de criação artística:

L'umorismo (...), per il suo intimo, specioso, essenziale processo, inevitabilmente scompone, disordina, discorda, quando, comunemente, l'arte in genere, com'era insegnata dalla scuola, dalla retorica, era sempre composizione esteriore, accordo logicamente ordinato.
(Pirandello, 1977, p. 159)

O processo humorístico é indissociável do estilo, pois o artista deve querer a própria obra como ela se quer, sem pretender impor-lhe uma finalidade estranha à sua natureza.

Pirandello especifica o processo criador da arte humorística, opondo-o ao processo criador da arte em geral, que ordena as idéias e as imagens numa forma harmoniosa, em que todos os seus elementos apresentam uma correspondência entre si e com a idéia-mãe que os coordena. Ao invés de compor e ordenar, decompõe e desordena, gerando o sentimento do contrário, que, na sua essência, é a *dicotomia tensiva* própria da perplexidade do homem



fuori di chiave, que não mais consegue iludir-se ou deixar-se iludir pelas aparências. (Rodrigues, 1988, p. 12)

Inevitavelmente, a reflexão acaba interrompendo o movimento espontâneo de organização das imagens e das idéias numa forma harmoniosa. Por isso, as obras humorísticas são permeadas de freqüentes digressões. É preciso ter presente, contudo, que não se trata de mero capricho dos escritores. As digressões são uma conseqüência da perturbação, da interrupção do movimento ordenador das imagens por obra da reflexão ativa.

Alguns motivos que Pirandello individua no ensaio como constitutivos da obra humorística são desenvolvidos no romance:

Ebbene, noi vedremo che 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 (Pirandello, 1977, p. 124)

Existe, já nessa descrição, um grande motivo para caracterizar a essência fundamentalmente humorística do romance *Uno*, *nessuno e*



centomila. Mas existem ainda outras características importantes, como por exemplo, a divisão da estrutura narrativa em oito livros, mantendo a divisão quando de sua publicação inicial, em fascículos. Esta estruturação, por sua vez subdividida em breves capítulos, mantém a linha teórica abordada no ensaio *L'umorismo* no tocante à decomposição do sentimento.

O romance, como obra de arte, é o espelho no qual se reflete o sentimento. A reflexão, como um juiz, coloca-se diante dele e o observa no mesmo espelho, decompõe-no em imagens, analisa-o pormenorizadamente sob todos os aspectos. Para isto, a reflexão deve decompor e decompor-se, fragmentar-se em mil idéias, cada uma surgida a partir da precedente, transformando o romance em um caderno de apontamentos sobre o próprio eu, sobre o próprio modo de perceber e de perceber-se.

Do caráter fragmentário e reflexivo do romance nos informa o próprio Vitangelo Moscarda, já nas primeiras páginas do romance:

Mi fermavo ad ogni passo; mi mettevo prima alla lontana, poi sempre piú da vicino a girare attorno a ogni sassolino che incontravo...

Ero rimasto così, fermo ai primi passi di tante vie, con lo spirito pieno di mondi, o di sassolini, che fa lo stesso... ma andare, non sapevo dove andare. (Pirandello, 1975, p. 428)

A atitude de Vitangelo, aprofundando-se em abismos de reflexões e de considerações, confere ao romance o caráter de metáfora da própria narrativa, isto é, o romance como escritura feita de pausas e de reflexões, de parênteses que se abrem e se fecham constantemente. Como resultado, o romance se decompõe em uma série de fragmentos narrativos.

A personagem Vitangelo Moscarda parece divertir-se decompondo os mecanismos da própria realidade presumida (da sua própria e da alheia), através de um percurso de lenta e paciente desestruturação de suas imagens no âmbito familiar e no social.

Além da decomposição reflexiva presente no romance, também a casualidade assume caráter fundamental enquanto característica do humorismo: *Se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo, chi sa quali altre vicende avrebbe avuto il mondo*, questiona Pirandello no ensaio *L'umorismo*.

O detalhe do nariz de Cleópatra assume, na ótica de Pirandello, um caráter fundamental para determinar o curso da história. Este mesmo detalhe do nariz já havia sido citado no ensaio (*che pena doversi portare a spasso un brutto naso per tutta la vita...*), portanto, sem dúvida, não é uma simples coincidência que desta mesma particularidade tenha se originado o drama de Vitangelo Moscarda.

É justamente a imperfeição no nariz de Vitangelo, observada por sua esposa Dida, que o fará permanecer diante do espelho, a contemplar-se,



partindo de um efeito cômico (o *avvertimento del contrario*), fazendo ele próprio sua caricatura, até chegar ao *sentimento del contrario*, ou seja ao humorismo:

All'improvviso... avvenne tal cosa che mi riempi di spavento piú che di stupore.

Vidi davanti a me, non per mia volontà, l'apatica attonita faccia di quel povero corpo mortificato scomporsi pietosamente, arricciare il naso, arrovesciare gli occhi all'indietro, contrarre le labbra in sú e provarsi ad aggrottar le ciglia, come per piangere; restare cosí un attimo sospeso e poi crollar due volte a scatto per lo scoppio d'una coppia di sternuti. (Pirandello, 1975, p. 442)

O humorismo é um processo em que a reflexão une as imagens por contraste. O ensaio *L'Umorismo* reafirma a tensão, própria do estado de perplexidade, de indecisão que caracteriza a consciência do humorista:

Ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga nell'umorista si sdoppia subito nel suo contrario: ogni sí in un no, che viene in fine ad assumere lo stesso valore del sí. (Pirandello, 1977, p. 139)

O escritor humorista não esconde a reflexão, ou melhor, a submete ao sentimento para que este seja analisado, isto é, decomposto:



L'albero vive e non si sente, la terra, il sole, l'aria, la luce, il vento, la pioggia fanno una cosa sola con lui. L'uomo invece si sente vivere, scompone se stesso, si ritrae a volta a volta su questo o quel frammento del suo cosmo infranto. Lo scrittore umorista ha acquisito coscienza di questa frantumazione che ha provocato e voluto, e ne rappresenta le incongruenze. All'occhio dell'umorista il re è in camicia, l'eroe si dissacra e si svuota, la vita, crollato il congegno che tiene uniti gli elementi, appare nuda. La riflessione è quasi una forma del sentimento, "la fiamma del sentimento... si tuffa e si smorza nell'acqua diaccia della riflessione". (Pirandello, 1975, p. 132)

O artista não humorista tende a fixar a vida em uma forma, a estátua em um gesto, a paisagem em uma visão, representa a idealidade essencial e imutável dos indivíduos e das coisas. O humorista, ao contrário, reflete a vida, a realidade, no seu múltiplo possível e imprevisível.

O humorismo pertence à literatura moderna, porque é próprio da idade copérnica. Mas as grandes formas que os grandes artistas criaram permanecem vitais sempre. Hamlet é eterno, os grandes artistas são sempre revolucionários: Shakespeare impôs problemas irresolúveis, e por isso sempre atuais na sua tragicidade, como é o problema do ser ou não ser.

Nos períodos de crise, quando é caótica a percepção da realidade, quando a consciência se perde no múltiplo, se acentua a preferência pelo feio. O humorista sabe que a unidade acabada, a harmonia completa, aquela



identidade permanente atestada pela aparência é uma construção ilusória, simulada. Sabe também que, na natureza, o ouro encontra-se misturado com a terra, que é parte da sua realidade primeira, e não refinado e colocado em pequenas embalagens. Por isso o humorista, ao invés de compor e idealizar unidades humanas perfeitas e permanentes, efetua a análise, decompondo a abstrata e fictícia unidade.

No processo de criação artística, o humorista segue o livre movimento vital, representando o herói em suas incongruências, não se preocupando em tornar seus atos coerentes:

... l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina. La riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non resta certamente inattiva: assiste al nascere e al crescere dell'opera, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i varii elementi, li coordina, li compara. La coscienza non rischiera tutto lo spirito; segnatamente per l'artista essa non è un lume distinto dal pensiero, che permetta alla volontà di attingere in lei come in un tesoro d'immagini e d'idee. La coscienza, in somma, non è una potenza creatrice, ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero il cui il pensiero che si vede se stesso, assistendo a quello che esso fa spontaneamente. E, d'ordinario, nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde,



resta, per così dire, invisibile: è, quasi, per l'artista una forma del sentimento. Man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola; ma d'un tratto, mercé l'impressione che ne riceve. (Pirandello, 1977, p. 126-7)

A princípio, o questionamento de Vitangelo, da forma como é apresentado aos leitores, a partir do comentário de Dida, provoca um efeito não de dramaticidade, mas, pelo contrário, de comicidade. Poderíamos dizer que o efeito de comicidade é produzido pelo caráter absurdo da problematização acerca do que se trataria de um simples comentário. Em algumas passagens, o próprio Vitangelo parece aplicar este efeito nas suas reflexões:

Che relazione c'è tra le mie idee e il mio naso? Per me, nessuna. Io non penso col naso, né bado al mio naso, pensando. Ma gli altri? gli altri che non possono vedere dentro di me le mie idee e vedono da fuori il mio naso? Per gli altri le mie idee e il mio naso hanno tanta relazione, che se quelle, poniamo, fossero molto serie questo per la sua forma molto buffo, si metterebbero a ridere. (Pirandello, 1975, p. 435)

O cômico, no ensaio *L'umorismo* (1977), é definido por Pirandello como sendo uma percepção do contrário. Rimos da reação de Vitangelo após



o comentário, justamente por ser uma reação inusitada, ou seja, por ser contrária às nossas expectativas, criando assim o efeito de absurdo e, por sua vez, o cômico, ou a percepção do contrário.

Mas, à medida que nós, leitores, acompanhamos as conjecturas de Vitangelo, suas inseguranças, ou seja, à medida em que nos aproximamos dele, através da reflexão, nos tornamos solidários com ele, e o efeito de comicidade, que antes era inevitável, então é superado.

Mediante a reflexão, passamos da percepção do contrário para o sentimento do contrário, assim como o próprio Vitangelo, quando se dá conta da gravidade da constatação de não ser quem pensava ser:

Ed ecco: come compreso di questa verità che riduceva a un giuoco il mio esperimento, a un tratto il mio volto tentò nello specchio uno squallido sorriso.

— *Sta' serio, imbecille! - gli gridai allora. — Non c'è niente da ridere!* (Pirandello, 1975, p. 440)

A un certo punto (...) non seppi se dovessi piangerne o riderne. (Pirandello, 1975, p. 499)

A atitude de Vitangelo neste caso, dizendo que não há motivos para o riso, é muito semelhante à da personagem Marmeladoff, em *Crime e Castigo* de Dostoievski, como cita o próprio Pirandello no ensaio *L'umorismo*:

—Signore, signore! oh! signore, forse, come gli altri, voi stimate “ridicolo” tutto questo; forse vi annojo raccontandovi questi stupidi e miserabili particolari della mia vita domestica: ma per me non è “ridicolo”, perché io “sento” tutto ciò... (Pirandello, 1977, p. 127)

No mesmo ensaio, Pirandello, referindo-se à obra *Dom Quixote* de Cervantes, sugere um percurso para julgar o valor estético daquela obra:

Dopo la prima lettura e la prima impressione che ne avremo ricevuto, terremo conto anche qui dello stato d'animo che l'autore ha voluto suscitare. Qual è questo stato d'animo? Noi vorremmo ridere di tutto quanto c'è di comico nella rappresentazione di questo povero alienato che maschera della sua follia se stesso e gli altri e tutte le cose; vorremmo ridere, ma il riso non ci viene alle labbra schietto e facile; sentiamo che qualcosa ce lo turba e ce l'ostacola; è un senso di commiserazione, di pena e anche d'ammirazione, sí, perché se le eroiche avventure di questo povero hidalgo sono ridicolissime, pur non v'ha dubbio che egli nella sua ridicolaggine è veramente eroico. Noi abbiamo una rappresentazione comica, ma spira da questa un sentimento che ci impedisce di ridere o ci turba il riso della comicità

rappresentata; ce lo rende amaro. Attraverso il comico stesso, abbiamo anche qui il sentimento del contrario. L'autore l'ha destato in noi perché s'è destato in lui... (Pirandello, 1977, p. 129)

Note-se a semelhança entre as atitudes de Vitangelo e de Dom Quixote, não sob o prisma do heroísmo, mas sob o prisma da ridicularidade que produz o efeito cômico que, em seguida, pela atuação da reflexão, alcança o sentimento do contrário. Reforce-se o riso amargo representado em *Uno, nessuno e centomila*, romance considerado pelo próprio Pirandello como o mais amargo de todos.

Frequentemente a reflexão é reiterada pela personagem Vitangelo, evidenciando sua importância para o desenvolvimento do questionamento por ela desencadeado. Ratificando esse processo de análise e de decomposição das aparentes certezas, Vitangelo relata suas primeiras conclusões:

Ecco una prima lista delle riflessioni rovinose e delle terribili conclusioni derivate dall'innocente momentaneo piacere che Dida mia moglie aveva voluto prendersi. Dico, di farmi notare che il naso mi pendeva verso destra.

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 Gengé;

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. (Pirandello, 1975, p. 442-3)

O conseqüente turbamento resultante da reflexão torna as obras humorísticas desordenadas, entremeadas de contínuas digressões. O que era



considerado um defeito pelos críticos é justamente a característica mais evidente das obras humorísticas. Esse efeito, provocado pela atitude reflexiva, dá-se pela associação dos contrários, ou seja, as imagens são associadas por seus contrastes e não por suas semelhanças.

Quando, no exemplo dado por Pirandello no ensaio *L'umorismo*, a reflexão procura entender as razões pelas quais a velha se veste daquela maneira, iludindo-se assim em poder reconquistar a juventude perdida, o fato cômico que antes nos fazia rir deixa de existir, eu me aproximo da personagem, coloco-me em seu lugar e não mais rio: surge o sentimento do contrário.

Assim também com relação ao romance *Uno, nessuno e centomila*, à medida que eu, como leitor, acompanho o drama da personagem Vitangelo, através da reflexão, dou-me conta de que a sua aparente loucura é, na verdade, lucidez incompreendida pela normalidade mascarada e, por isso, perco a minha superioridade porque penso que o mesmo poderia me acontecer. Então, meu riso mescla-se com piedade e o que antes era cômico agora é humorístico. Através da fruição, o leitor vive o drama da própria personagem, e, portanto, surge também no leitor o sentimento do contrário.

Vimos que para alcançar-se o sentimento do contrário, primeiramente deve-se perceber o cômico. Ora, mas como é que o próprio Vitangelo rirá de seu drama? Se classificamos o romance como sendo caracteristicamente



dramático, não podemos afirmar que o protagonista ria de sua própria atitude e dos eventos que porventura lhe venham a acontecer. E, de fato, isto não acontece. É o próprio Vitangelo quem denomina drama a experiência por ele narrada.

O que possibilitaria a Vitangelo observar e refletir sobre suas desventuras é o distanciamento de si mesmo, ou seja, Vitangelo tenta auto-observar-se como se fosse outro. Usa, assim, a reflexão como espelho e a realidade como espelho da reflexão, aumentando consideravelmente o grau de multiplicidade através do efeito de refletir.

O efeito de auto-estranhamento de Vitangelo poderia ser comparado ao posicionamento do sujeito perante um objeto, quando da realização da redução fenomenológica, que não tem como significado a *negação* do mundo dado na experiência para depois construí-lo a partir de uma consciência constituinte.

Esse efeito de estranhamento ou de duplicação da personagem, também se verifica no leitor, diante de uma obra humorística. Enquanto representação caracteristicamente humorística, o espírito do leitor perante o romance *Uno, nessuno e centomila* é de perplexidade.

Esta perplexidade é consequência do sentimento do contrário, isto é, o leitor, diante da comicidade advinda do caráter ridículo das digressões de Vitangelo, quer rir. Mas, pela reflexão, mediante a qual o leitor alcançará o



sentimento do contrário, o riso é contido, torna-se um riso amargo. São atitudes distintas que coexistem no mesmo indivíduo, no mesmo leitor, mas este sente-se duplicado.

Como afirma Ingarden (1965), poderíamos entender o conteúdo da obra como o modo conforme o qual o artista vê e julga o mundo, traduzido em modo de formar, relacionando, assim, arte e mundo, relação esta, portanto, espelhada na própria obra.

Desta forma, o estudo da poética de Luigi Pirandello serve para melhor compreendermos o que o artista pretendia fazer, isto é, além da poética explícita pela qual o artista nos comunica como gostaria de conceber sua obra, existe uma poética implícita, que se manifesta através do modo como a obra foi efetivamente construída. Exatamente porque esse modo nem sempre coincide totalmente com o apresentado pelo autor é que a obra propõe-se como estrutura aberta.

A literatura organiza palavras que significam aspectos do mundo, portanto, a obra literária significa o mundo em conformidade com a maneira como essas palavras são organizadas.

A operação da arte, que procura conferir uma forma aquilo que pode parecer caos, desordem, dissociação, ausência de qualquer relação, é o exercício de uma razão que tenta reduzir as coisas a uma clareza discursiva. O autor, tendo o homem como centro do universo tragico pirandelliano e vivendo

CONCLUSÃO

Como afirma Ingarden (1965), poderíamos entender o conteúdo da obra como o modo conforme o qual o artista vê e julga o mundo, traduzido em modo de formar, relacionando, assim, arte e mundo, relação esta, portanto, espelhada na própria obra.

Desta forma, o estudo da poética de Luigi Pirandello serve para melhor compreendermos o que o artista pretendia fazer, isto é, além da poética explícita pela qual o artista nos comunica como gostaria de conceber sua obra, existe uma poética implícita, que se manifesta através do modo como a obra foi efetivamente construída. Exatamente porque esse modo nem sempre coincida totalmente com o apresentado pelo autor é que a obra propõe-se como estrutura aberta.

A literatura organiza palavras que significam aspectos do mundo, portanto, a obra literária significa o mundo em conformidade com a maneira como essas palavras são organizadas.

A operação da arte, que procura conferir uma forma àquilo que pode parecer caos, desordem, dissociação, ausência de qualquer relação, é o exercício de uma razão que tenta reduzir as coisas a uma clareza discursiva. O autor, tendo o homem como centro do universo trágico pirandelliano e vivendo

um período de crise européia, representa o drama humano como condição de fundo de sua arte através de dicotomias como o irracional *versus* a razão, o inconsciente *versus* a consciência, ilusão *versus* realidade, vida *versus* morte, etc.

A tragédia do eu pirandelliano, a incomunicabilidade do ser, seu manifestar-se desintegrado, emergem como revolta contra o mascaramento e denuncia a crise existencial, projetando, na arte, a angústia metafísica do homem.

Diante da realidade caótica, e mesmo espelhando o mundo empírico, a obra de arte literária é capaz de restabelecer uma ordem compreensiva e alcançar uma certa harmonia, utilizando-se de maneiras próprias e exclusivas, mantendo sua total autonomia e independência de leis que porventura lhe venham a ser impostas.

Através da decomposição da realidade aparente, da desmistificação das estruturas lógicas, causais, morais e sociais, como representadas em *Uno, nessuno e centomila*, Pirandello, humoristicamente, projeta o olhar sobre a condição trágica do homem, como o *vedersi vivere*, buscando o sentimento da vida que cria espontaneamente suas próprias formas e estruturas representativas.

Em sua poética do imprevisível, percebe-se uma recusa da arte que harmoniza e abstrai tornando tudo coerente. Ao contrário, Pirandello nos faz



um convite a seguir o sentimento da vida mais do que a lógica, a decompor, mais do que a compor, a representar a personagem através de seus elementos alógicos.

Não existe fora de nós, uma realidade objetiva e, portanto, não existe a possibilidade de perceber a realidade de maneira unívoca, porque é perspectivamente múltipla. A argumentação de Vitangelo Moscarda corrói a certeza fictícia de que exista uma realidade igual e perene para todos e corrói também o conceito de consciência como ponto de referência estático de pensar e de agir.

Cada instante transcorrido é uma vida que morre. A vida passa por um processo de cadaverização em que a morte é o último instante de uma cadeia de falecimentos.

Paradoxalmente, considerando a morte como manancial de vida espiritual, possibilidade de ressurreição da matéria, e como símbolo de liberdade das formas e de transformação de todas as coisas, a multiplicidade do eu, experimentada pela personagem Vitangelo Moscarda é assumida como a adesão à constante mutabilidade: morrendo continuamente, para renascer continuamente.

A vida, fluxo contínuo, não pode estagnar-se. Assim também a obra de arte literária, capaz de manter-se viva ao longo e apesar do tempo, capaz de fazer-se diversa em cada atualização, não pode ser mumificada por leis ou

regras que a aprisionem e que representem a tentativa de fixá-la e de imobilizá-la na rigidez de uma forma.

A modificação do olhar, operada pela fenomenologia, assim como a perplexidade gerada pelo sentimento do contrário no humorismo, operam, no romance pirandelliano, uma função semelhante que é a preocupação com a não absolutização do que, por natureza é relativo.

Vida e obra literária, por seu caráter perspectivo e de mutabilidade constante, não podem render-se a aprisionamentos de qualquer natureza, sob pena de se auto-destruírem.

O polimorfismo aparentemente desfacelador no romance *Uno, nessuno e centomila* apresenta-se, na verdade, como requisito e garantia da perene vitalidade que ultrapassa a existência efêmera do mundo epidérmico, assegurando o renascimento constante da obra a cada atualização. É, por isso, um final *che non conclude*.

La moglie, Antonietta Portulano. (NARDELLI, F.V. *Pirandello: l'uomo segreto*. Milano: Tascabili Bompiani, 1986.)



Un momento della stesura di *Sei personaggi in cerca d'autore*. (NARDELLI, F. V. *Pirandello: l'uomo segreto*. Milano: Tascabili Bompiani, 1986.)



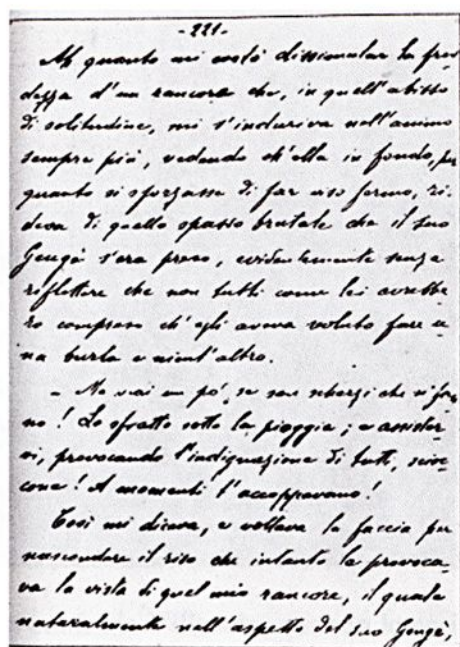
La moglie, Antonietta Portulano. (NARDELLI, F. V. *Pirandello: l'uomo segreto*. Milano: Tascabili Bompiani, 1986.)



La famiglia in vacanza a Soriano sul Cimino (1908). (NARDELLI, F. V. *Pirandello: l'uomo segreto*. Milano: Tascabili Bompiani, 1986.)



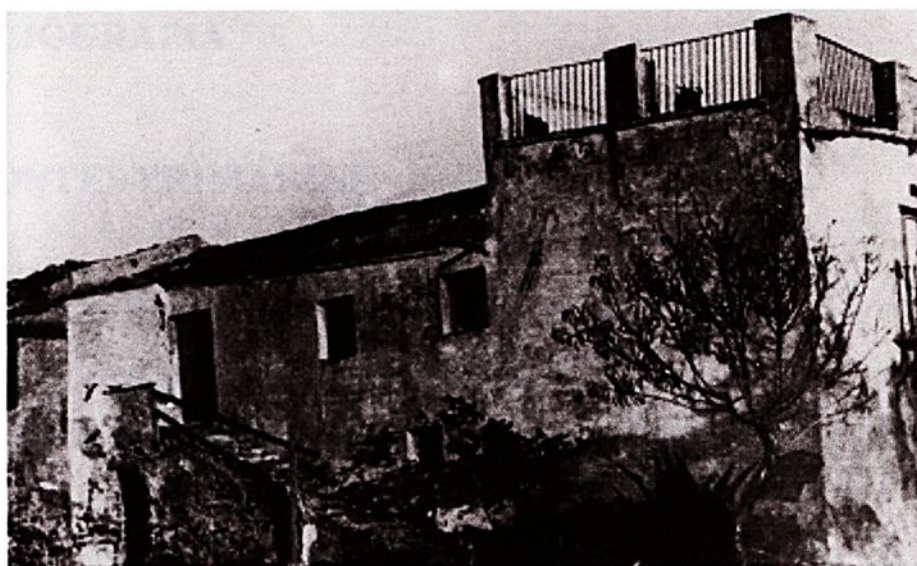
Padre e figlio. (NARDELLI, F. V. *Pirandello: l'uomo segreto*. Milano: Tascabili Bompiani, 1986.)



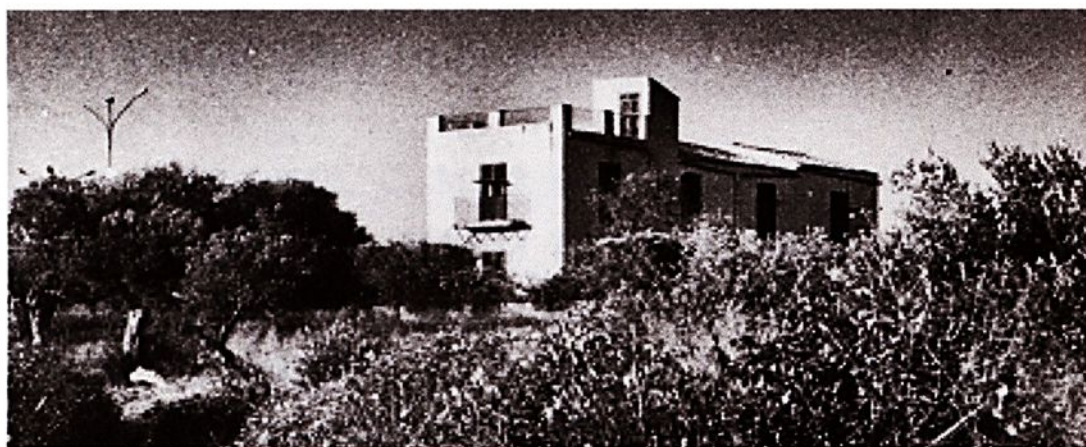
Una cartella di *Uno, nessuno e centomila*. (NARDELLI, F. V. Pirandello: l'uomo segreto. Milano: Tascabili Bompiani, 1986.)



Lo scrittore insignito del Premio Nobel per la letteratura. (LAURETTA, E. Luigi Pirandello: storia di un personaggio "fuori di chiave". Milano: Mursia, 1980.)



La "villa" del Caos, in contrada Villaseta, quando lo scrittore era ancora in vita.
 (LAURETTA, E. *Luigi Pirandello: storia di un personaggio "fuori di chiave"*.
 Milano: Mursia, 1980.)



La casa di Pirandello al Caos, ricostruita dopo gli eventi bellici del 1943: in primo piano il sentiero che porta alla tomba. Attualmente la casa è sede del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani. (LAURETTA, E. *Luigi Pirandello: storia di un personaggio "fuori di chiave"*. Milano: Mursia, 1980.)

BIBLIOGRAFIA

1. FONTES PRIMÁRIAS

PIRANDELLO, L. Uno, nessuno e centomila. In: _____. *Tutti i romanzi*.

2. ed. Milano: Mondadori, 1975. p. 427-557.

PIRANDELLO, L. L'Umorismo. In: _____. *Saggi, Poesie e Scritti vari*.

4. ed. Milano: A. Mondadori, 1977. p. 17-160.

PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. Valdemar Munhoz Rodrigues.

(não publicado)

2. FONTES SECUNDÁRIAS

2.1. SOBRE PIRANDELLO

ALBANESE, C. M. O teatro italiano grotesco do primeiro novecentos. *REVISTA LETRAS* (Curitiba), v. 23, p. 41-51, 1975.

ALBANESE, C. M. O teatro de Luigi Pirandello. *REVISTA LETRAS* (Curitiba), v. 28, p. 193-212, 1979.

ANGELINI, F. *Il punto su: Pirandello*. Bari: Laterza, 1992.

BOSI, A. Há cem anos nasce Luigi Pirandello. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 jul. 1967. Supl. lit., p.1.

BOSI, A. Um conceito de humorismo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 fev. 1963. Supl. lit., p.1.

BRENGOLA, P.; MANTEGAZZA, F. *Pirandello: amori senza amore*. Milano: La Biblioteca Ideale Tascabile, 1995.

- CARVALHO, A. P. Kafka e Pirandello. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 1962. Supl. lit., p. 3.
- CARVALHO, A. P. Cervantes, Flaubert, Pirandello. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 set. 1962. Supl. lit. p. 6.
- CASTRIS, A. L. *Storia di Pirandello*. 6.ed. Roma-Bari: Laterza, 1982. 233 p.
- DOMBROSKI, R. S. *Le totalità dell'artificio: ideologia e forma nel romanzo di Pirandello*. Padova: Liviana Editrice, 1978. 158 p.
- DE CASTRIS, A. L. *Storia di Pirandello*. Bari: Laterza, 1982.
- GARDAIR, J. M. *Pirandello: fantasmes et logique du double*. Paris: Larousse, 1972.
- GENCO, G. *Realismo e umorismo nella narrativa di Pirandello*. Firenze: Lalli Editore, 1990. 141 p.
- GIBELLINI, P. Mattia Pirandello fu Pascal. *Critica Letteraria* (Napoli), vol. 24, p. 163-261, 1996.
- GIOANOLA, E. *Pirandello, la follia*. Milano: Jaca Book SpA, 1997.
- LAURETTA, E. *Luigi Pirandello: storia di un personaggio "fuori di chiave"*. Milano: Mursia, 1980. 328 p.
- LUPERINI, R. *Introduzione a Pirandello*. 2.ed. Roma, Bari: Laterza, 1996.
- MACCHIA, G. *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Mondadori, 1981.
- MAGGI, M. A. *Il Relativo e L'Assoluto - Luigi Pirandello*. 2.ed. Napoli: Federico & Ardia, 1988. 174 p.
- MARCHI, G. *La Roma di Pirandello: una, nessuna e centomila*. Roma, Istituto di Studi Romani, 1977. 28 p.

- MAZZALI, E. *Luigi Pirandello: il castoro*. 4.ed. Firenze: La Nuova Italia, 1990. 183 p.
- MUNAFÒ, G. *Conoscere Pirandello: introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana: storia e antologia della critica*. Firenze: Le Monnier, 1977.
- NARDELLI, F. V. *Pirandello: l'uomo segreto*. Milano: Tascabili Bompiani, 1986.
- PIMENTEL, O. Sobre Pirandello. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1968. Supl. lit., p. 5.
- PISCHEDDA, B. *Conoscere i romanzi di Pirandello*. Milano: Rusconi Libri, 1997.
- RICCI, A. O personagem pirandelliano (1). *LETRAS* (Curitiba), v. 16, p. 37-44, 1968.
- RODRIGUES, V. M. *A dicotomia tensiva na poética de Luigi Pirandello*. São José do Rio Preto, 1988. 2. v. Tese (Livres-Docência em Literatura Italiana) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.
- ROFFARÈ, F. T. *L'essenzialità problematica e dialettica del teatro di Pirandello*. Firenze: Le Monier, 1972. 111 p.
- SCIASCIA, L. *Alfabeto Pirandelliano*. 2.ed. Milano: Adelphi Edizioni, 1989. 92 p.
- SICARI, C. *Lo specchio e lo stigma: il racconto pirandelliano*. Verona: Longo Editore-Ravenna, 1979. 140 p.
- SOUZA, C. *Pirandello e seu teatro*. Rio de Janeiro: Clube do Brasil, 1946. 74 p.

2.2. SOBRE *UNO, NESSUNO E CENTOMILA*

ASTE, M. *La narrativa di Luigi Pirandello: dalle novelle al romanzo Uno, nessuno e centomila*. Madri: Studia Humanitatis, 1979.

CAPPELLO, A. P. *Come leggere Uno, nessuno e centomila*, de Luigi Pirandello. Milano: Gruppo Mursia Editore, 1995.

3. TEORIAS DE BASE

3.1. TEORIA DO ROMANCE

ATAIDE, V. P. *A narrativa de ficção*. 3.ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

BOURNEUF, R., OUELLET, R. *O universo do romance*. Trad. J. C. Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

CÂNDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ECO, U. *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1971. 286 p. (Coleção Debates).

GENETTE, G. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1979. Original em francês.



- LEITE, L.C.M. *O foco narrativo*. 7.ed. São Paulo: Ática: 1994.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.
(Série Fundamentos) 84 p.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

3.2. FENOMENOLOGIA

- BONOMI, A. *Fenomenologia e estruturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates)
- BORDINI, M. G. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990 (Criação & Crítica; v. 3). 226 p.
- CANNABRAVA, E. *Elementos de metodologia filosófica*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. 295 p.
- FORNI, G. *Fenomenologia*. Milano: Marzorati, 1973. 277 p.
- HUSSERL, E. *Investigações lógicas: sexta investigação* (Elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento). Seleção e Trad. de Zeljko Loparic' e Andréa Maria Altino de Campos Loparic'. São Paulo: Nova Cultural, 1988. 184 p. (Os pensadores)
- INGARDEN, R. *A Obra de Arte Literária*. Trad. de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965. 439 p.
- INGARDEN, R. A bidimensionalidade da estrutura da obra literária. Trad. Maria Aparecida Pereira. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias PUCRS - Série Traduções*, vol. 1, 1995.



- MARIAS, J. *Introdução à filosofia*. Trad. Diva Ribeiro de Toledo Piza. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1966. 373 p.
- MESSER, A. *História da filosofia*. Trad. A. C. Monteiro, 2.ed. Lisboa: Editorial Inquérito, 1946.
- PLEBE, A. *Processo all'estetica*. Firenze: La Nuova Italia, 1959.
- _____. *Estetica*. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1965.
- RAMOS, M. L. *Fenomenologia da obra literária*. Rio: Forense-Universitária, 1974.
- RODRIGUES, V. M. Fundamentos da Filosofia e da Estética Fenomenológica: uma introdução. *Stylos*, vol. 37, 1980.
- RAMANHOLI, D. A. *Os processos fenomenológicos de interação eu-mundo nos contos clariceanos*. São José do Rio Preto, 1990. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.
- VITA, L. W. *Introdução à Filosofia*. 2.ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965. 254 p.

4. OUTRAS OBRAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- ARROJO, R. *O Signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992.
- BYINGTON, C. *Estrutura da Personalidade: persona e sombra*. São Paulo: Ática, 1988. 79 p. (Série Princípios)
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. V. C. Silva et al. 2.ed. Rio: José Olympio, 1989.



- CIRLOT, J. E. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984. 614 p.
- ECO, U. *Como se faz uma tese*. Trad. G. C. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ECO, U. *Sugli specchi - e altri saggi*. Milano: Tascabili Bompiani, 1985. 376 p. Editora UNESP, 1995. 276 p. (Prismas)
- FOUCAULT, M. *História da loucura na idade clássica*. Trad. J. T. C. Netto. 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 1995. publicações da UNESP.
- FOGLIA, S. *I simboli del sogno*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1994.
- GAARDER, J. *O mundo de sofia: romance da história da filosofia*. Trad. João Azenha Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 555 p.
- GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio: Civilização Brasileira, 1968. Coleção Perspectivas do Homem. v. 49. <http://www.bologna.it/bologna/hol/900/vergerio.htm>
- GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1988.
- LEOPARDI, G. *Opere - Tomo II*, a cura di Sergio e Raffaella Solmi, Riccardo Ricciardi Editore, v. 52, Verona, 1966. <http://www.pirand.hml>
- MEA, G. *Dizionario italiano-portoghese*. Portugal: Porto Editora, 1994.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- NUNES, B. *No tempo do niilismo - e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993. (Série Temas, v. 35). 199 p.
- OBATA, R. *O livro dos nomes*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- PRIGOGINE, I. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 1996. 199p. (Biblioteca básica)



REIS, C., LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. 327 p. (Série Fundamentos)

SALOMON, D. V. *Como fazer uma monografia*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SILVA, I. A. *Figurativização e metamorfose: O mito de Narciso*. São Paulo: Editora UNESP, 1995. 276 p. (Prismas)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Coordenação Geral de Bibliotecas e Editora UNESP. *Normas para publicações da UNESP*. São Paulo: Editora da UNESP, 1994. 4 v.

5. SITES

<http://tsetze.simplenet.com/pirandello/opere>

<http://www.dsa.unipr.it/~giavelli/Omelie/850407.html>

<http://www2.comune.bologna.it/bologna/boll900/vergerio.htm>

<http://mirror.powernet.it/liberliber/biblioteca/biografie/pirandello/index.html>

<http://www.comune.roma.it/COMUNE/cultura/musei/pirand.html>

Keywords: poetry, philosophy, phenomenology, Italian literature, romance, humour, irony.

ROQUE, A. S. S. *A Poética de Luigi Pirandello no romance Uno, nessuno e centomila*. São José do Rio Preto, 1999. 203 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

Synthesis of the problematic Pirandellian narrative, mainly looking at Pirandello's last story, *Uno, nessuno e centomila* (1926) can be seen as the end of a long journey of writing, in which converge characteristic motives of his artistic production. The multiplicity of personality; the dialectic crazy-conscience, desperation-loneliness, illusion-reality; the dualism art-life; the relativism of the truth; the humour in literary works of art are some of the themes that can be learnt from studying this piece of work. Typically modern, the narrative structure confirms, even at a fragmented level of discourse, the theory of the impossibility of unity of an individual. Pirandello introduces into his art the chance element, the changeable, the unexpected and the absurd, looking to represent the essence of things, which are not so apparent, instead of just highlighting form and rhetoric.

Based principally on the phenomenology of Husserl and Ingarden, we are trying to show the Poetic of Luigi Pirandello implicit in the story and explicit as a system in his essay *L'umorismo*, looking to recognise the determinant poetic elements in his artistic creative process.

Keywords: poetic, philosophy, phenomenology, Italian literature, romance, humour, irony.



