

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

VALMIR LUIS SALDANHA DA SILVA

O MAL DE VIVER NA POESIA DE LUIGI
PIRANDELLO



ARARAQUARA – S.P.
2016

VALMIR LUIS SALDANHA DA SILVA

O *MAL DE VIVER* NA POESIA DE LUIGI PIRANDELLO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro

ARARAQUARA – S.P.
2016

VALMIR LUIS SALDANHA DA SILVA

O MAL DE VIVER NA POESIA DE LUIGI PIRANDELLO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro

Data da defesa: 18/ 05/ 2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro

Departamento de Letras Modernas - FCL - UNESP/Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Ivair Carlos Castelan

Departamento de Letras Modernas - FCL - UNESP/Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Alfredo Bosi

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - FFLCH - USP – São Paulo.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Silva, Valmir Luis Saldanha
O mal de viver na poesia de Luigi Pirandello /
Valmir Luis Saldanha Silva – 2016
138 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Sérgio Mauro

1. Pirandello, Luigi. 2. Mal de viver. 3. Poesia. 4.
Existencialismo. 5. Mal giocondo - Fuori di chiave.
I. Título.

AGRADECIMENTOS

Àqueles sem os quais nada seria escrito: meus pais.

Àquela que me suportou consigo: minha amada e companheira Aline.

À minha família, por tudo o que fui e tudo o que sou, pois sou sempre um pouco de mim e um pouco de nós.

À Aline Jeronymo, que me ajudou a desatar todos os nós da existência.

Aos meus amigos de ontem, de hoje e de sempre, quer seja de Itatinga, de Botucatu ou de Araraquara. Aos Skolachados e à Puleiro dos Anjos.

À Pirandello, pela obra maravilhosa que nos deixou e que me instigou a querer vivenciá-la com profundidade.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Sérgio Mauro, por ter sido o melhor orientador que eu nunca mereci, por ter acreditado em mim mesmo quando ninguém mais parecia acreditar, por ter entendido minhas limitações e me auxiliado a superá-las, por ter me deixado lições que vão muito além da pesquisa e da sala de aula, pois são lições de humanidade que só se encontram em almas verdadeiramente grandiosas e valorosas. Meu muito obrigado!

Aos professores Dr. Aparecido Donizete Rossi, o Cido, e Dr. Ivair Carlos Castelan, pela verdade com que avaliaram meu trabalho no momento da Qualificação e pela segurança com que me indicaram os melhores caminhos a seguir. A estes mesmos professores e ao Dr. Maurício Santana Dias, por terem aceitado participar da minha banca avaliadora.

Aos meus colegas de trabalho, antigos e atuais, nos diversos colégios pelos quais já atuei, por terem me auxiliado a trilhar o caminho da docência com vontade de fazer a diferença na vida de alguém.

A todos meus alunos, por terem sido meus professores.

Por fim, agradeço a honra de poder ter meu trabalho lido pelo professor emérito da FFLCH (USP), Dr. Alfredo Bosi, mestre de todos nós, amantes das Letras.

Spesso il male di vivere ho incontrato:
[...]
Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza.
(MONTALE, 1990, p. 35).¹

Era follia, follia certo; ma dolce.
(PIRANDELLO, 1996 p. 13)²

¹ Não raro tive o mal da vida ao lado:

[...]

Do bem não soube, exceto da magia
que emana da divina Indiferença:

(Tradução de Ivo Barroso. In: **O torso e o gato: o melhor da poesia universal**. Rio de Janeiro: Record, 1991.)

² Era loucura, certamente loucura; mas doce.

RESUMO

O autor Luigi Pirandello (1867-1936) é, sem dúvidas, um dos mais importantes escritores da passagem do século XIX para o século XX. Já tendo sido reconhecido pela crítica por suas inovações teatrais e suas boas construções em prosa, resolvemos colocar a poesia como centro de nossa investigação. Desmentindo o que certa crítica apressada propagou nos últimos tempos, demonstramos que a poesia de Pirandello não se limitou ao início de seu trabalho literário, mas acabou se fazendo presente em praticamente toda a carreira do escritor. Assim, empenhamo-nos em demonstrar que já nas poesias juvenis do autor um mesmo obsessivo tema lhe aparecia como constituinte principal de sua literatura, o “*male di vivere*”, a que denominaremos *mal de viver*. Essa transição de gêneros não é, de modo algum, destituída de senso estético próprio do autor siciliano, ao contrário, ela denuncia a *visão de mundo* que suas obras contemplam. Para tanto, dissecamos o *mal triste de viver* que escapa dos textos de Pirandello, de tal forma a descolá-lo do momento histórico a que está preso e materializá-lo como conceito teórico, filosófico e antifilosófico dentro da poesia do autor siciliano, mas também demonstrando várias ramificações na obra de Pirandello como um todo. Seguimos, para isso, as lições de De Castris, *Storia di Pirandello* (1982), Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia* (2000), Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri* (1921), Jean-Paul Sartre *O existencialismo é um humanismo* (1970) e empenhamo-nos em trazer para o público em geral a poesia de Pirandello, inclusive por meio de traduções, para fazer uma revisão do lugar que a lírica de Pirandello merece alcançar.

Palavras-chave: Luigi Pirandello. Poesia. *Mal de viver*. Existencialismo. *Mal giocondo*. *Fuori di chiave*.

ABSTRACT

The author Luigi Pirandello (1867-1936) is undoubtedly one of the most important writers of the late nineteenth century to the twentieth century. Having already been recognized by critics for his theatrical innovations and their good buildings in prose, we decided to put poetry at the center of our research. Denying what certain hurried criticism spread in recent times, we will demonstrate that the poetry of Pirandello was not limited to the beginning of his literary work, but ended up doing this in virtually all the writer's career. Thus, we strive to show that already in youth poetry of the author the same obsessive theme appeared to him as the main constituent of your own literature, the "*male di vivere*" that will call *evil of live (mal de viver)*. This transition of genres is not, in any way, devoid of own aesthetic sense of the Sicilian author, instead, it denounces the subject *view of the world* that his works include. Therefore, we dissect the *evil of life* that is contained in Pirandello's work to remove it from the historical moment that is trapped and materialize it as theoretical, philosophical and unphilosophical concepts within the Sicilian author poetry, but also demonstrating several branches in the work of Pirandello as a whole. We continue to do so, the lessons of De Castris, *Storia di Pirandello* (1982), Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia* (2000), Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri* (1921), Jean-Paul Sartre, *O existencialismo é um humanismo* (1970), and we strive to bring to the public the poetry of Pirandello, including through translations in portuguese, to make a review of the place that the lyric of Pirandello deserves achieve.

Keywords: Luigi Pirandelo. Poetry. *Evil of life*. Existentialism. *Mal giocondo*. *Fuori di chiave*.

RIASSUNTO

L'autore Luigi Pirandello (1867-1936) è senza dubbio uno dei più importanti scrittori della fine dell'Ottocento al Novecento. Una volta che l'autore è già stato riconosciuto dalla critica per le sue innovazioni teatrali e le sue buone costruzioni in prosa, abbiamo deciso di mettere la poesia al centro della nostra ricerca. A dissipare la menzogna che certa critica affrettata ha diffuso negli ultimi tempi, abbiamo dimostrato che la poesia di Pirandello non era limitata agli inizi della sua opera letteraria, ma si è fatta presente in buona parte della sua carriera. Così, ci sforziamo di dimostrare che già nella poesia giovanile dell'autore un unico tema ossessivo gli appare, come componente principale della sua letteratura, cioè il "male di vivere", che chiameremo "*mal de viver*". Questa transizione di generi non è, in alcun modo, priva del proprio senso estetico dell'autore siciliano, al contrario, si denuncia la *visione del mondo* che le sue opere comprendono. Per questo, studiamo il "triste male di vivere" che sfugge dall'opera pirandelliana in modo da staccarlo dal momento storico che è bloccato per cercare di materializzarlo come un concetto teorico, filosofico e antifilosofico, all'interno della poetica dello stesso autore siciliano, ma anche dimostrando diversi rami in quasi tutte le opere di Pirandello. Noi continuiamo, per farlo, con le lezioni di De Castris, *Storia di Pirandello* (1982), Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia* (2000), Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri* (1921), Jean-Paul Sartre *O esistencialismo é um humanismo* (1970), e ci sforziamo di portare al pubblico la poesia di Pirandello, anche attraverso traduzioni in portoghese, per fare una revisione del luogo che la lirica di Pirandello merita di raggiungere.

Palavras-chave: Luigi Pirandello. Poesia. *Male di vivere*. Esistenzialismo. *Mal giocondo*. *Fuori di chiave*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 Uma segunda introdução: poesia em relevo na Pós-Era dos Extremos	12
2 O LUGAR DA CRÍTICA	19
2.1 Vida na obra e obra na vida de Luigi Pirandello	19
2.2 O lugar da poesia: uma poética de existência e morte	26
2.3 O problema Pirandello	32
3 CONCEPÇÃO POÉTICA	48
3.1 A invenção da humanidade: um parentesco possível entre humorismo e existencialismo	48
3.2 Literatura: linguagem e existência e Pirandello	59
3.3 <i>O mal de viver</i>	67
3.4 De Mal a Mal	73
3.4.1 Gênese em Leopardi, inspiração para Pirandello	73
3.4.2 A negação como modernidade em Pirandello e Montale	81
4 A REVELAÇÃO DO POETA	92
4.1 <i>Mal giocondo</i>, os paradoxos da unidade	95
4.2 <i>Fuori di chiave</i> e a riqueza de saber-se pobre	106
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	133
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	138

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu de um desejo muito claro: demonstrar ao público em geral a potência e a pertinência da lírica de Luigi Pirandello. Tendo observado a carência de material crítico e analítico relativo à poesia de Luigi Pirandello, passei a estudar com afinco essa vertente literária e percebi o nascimento da grandiosidade desse autor já em suas primeiras publicações poéticas. Por certo, não foi o gênero mais trabalhado, ou o mais publicado, nem, tampouco, o mais traduzido e valorizado, mesmo assim, Luigi Pirandello foi, definitivamente, poeta. Mais do que apenas uma brincadeira literária, o autor siciliano foi o mais longe que pode na escrita de versos e essa criação poética foi fundamental para o estabelecimento de uma inconfundível estética: a do *mal de viver* em Pirandello.

As dificuldades na execução deste projeto vieram já em seu início. Diferentemente do que ocorre com os contos e, principalmente, com os romances e o teatro, são escassas as referências críticas para a poesia de Pirandello, inclusive na língua italiana. No entanto, alguns comentários aplicados aos outros gêneros compostos pelo siciliano podiam ser facilmente colados à poética desse autor. Assim, foi o que fizemos: demonstramos que a concepção poética inerente aos mais famosos trabalhos literários de Pirandello já tinha uma raiz fincada em sua poesia. Também demonstramos que a crítica literária pensada e criada por Pirandello encontra diversos exemplos de construção na lírica desse autor.

Além da falta de maiores suportes críticos, também trouxe dificuldades a tradução dos poemas do autor. Não me dispus a trazer à baila as teorias mais avançadas da tradução. Na verdade, o que busquei foi “traduzir a ideia” dos textos do modo mais literal possível. Como veremos, não é necessariamente a forma poética o que mais importa na poesia do siciliano, como afirma Karen Kremer “Pirandello não foi inovador na estética de sua poesia; seguiu os padrões líricos clássicos de forma e metro, embora não correspondesse a nenhuma corrente literária de seu tempo. O mais importante dessa produção poética são suas ideias, seus temas, sua visão de mundo [...]”. (KREMER, 2011, p. 37). Sendo assim, todas as traduções poéticas foram realizadas por mim com a supervisão do professor Dr. Sérgio Mauro, meu orientador, respeitando o conteúdo ideológico, mas colocando em segundo plano os aspectos formais da poesia. Também, as traduções dos textos teóricos, salvo quando indicadas de maneira oposta, foram feitas por mim.

Nosso primeiro trabalho foi o de buscar nos escritos biográficos e autobiográficos do autor as razões que indicariam sua tendência poética e os motivos que eram passíveis de serem reconhecidos em algumas poesias. Tomamos o cuidado de ilustrar, em cada seção,

nossas ideias com poemas de Pirandello, a fim de buscar no próprio autor a força da lírica, não em teorias já pré-concebidas. Dessa forma, após a **Introdução** de nossa dissertação, em que observamos a necessidade dos estudos literários no século XXI, passamos ao capítulo **O lugar da crítica**, no qual colocamos a vida de Pirandello ao lado de sua obra, identificamos uma espécie de “lugar” mais adequado para o enquadramento da lírica no conjunto da obra desse autor e, por fim, discutimos sobre a pertinência ou impertinência da denominação de “obra filosófica” para a poesia pirandelliana.

No capítulo **Concepção poética**, voltamos à temática filosofia *versus* literatura e aprofundamos esse tema com uma proposta de analogia entre a teoria do humorismo, de Pirandello, e a filosofia do existencialismo, principalmente aquela de Jean-Paul Sartre. Em seguida, partimos de um poema do livro *Mal giocondo* e fizemos uma série de demonstrações da ramificação das ideias trabalhadas neste poema em diversas outras obras do autor, passando pelo teatro e pelos romances. Depois, identificamos a filiação de Pirandello a Giacomo Leopardi e, enfim, trouxemos a definição da poética do *mal de viver* como centro da literatura de Pirandello e a poesia como princípio irradiador dessa tendência. Além da relação de Pirandello com Leopardi, apontamos ainda para uma aproximação entre Pirandello e Eugenio Montale, em que este último, como um dos representantes máximos da moderna poesia italiana, baseia sua lírica numa vivência de negação análoga à pirandelliana.

No último capítulo, **A revelação do poeta**, nos detemos um pouco mais nos livros *Mal giocondo* e *Fuori di chiave*, a fim de abarcar a primeira e a última obras líricas publicadas por nosso autor. Fechamos o ciclo deixando clara a importância da criação lírica para toda a obra de Pirandello, como ela suscita reflexões que se aprofundarão e/ou ganharão outra roupagem com outros gêneros. Enxergamos na “revelação do poeta” a “revelação da poética” de Pirandello, que culmina sempre na temática do ser humano em conflito com a sociedade que o cerca e consigo mesmo, ou seja, o ser humano e seu *mal de viver*.

1.1 Uma segunda introdução: poesia em relevo na Pós-Era dos Extremos

Deriva de Alfredo Bosi a reflexão sobre “Os estudos literários na era dos extremos” (BOSI, 2002, p. 248-256) que ora nos guia. O crítico, imbuído da missão de homenagear o 80º aniversário do professor Antonio Candido, foi buscar no conhecido livro de Eric Hobsbawm sobre o “breve século XX” a ideia de que se viveu a *era dos extremos* entre 1914 e 1991 e de que isso pode ter trazido dois polos para a cultura letrada desse período: o indivíduo-massa – cuja personalidade é construída pela lógica do mercado – e o indivíduo

diferenciado – “maneirismo pós-moderno feito de pastiche e paródia, glosa e colagem” (BOSI, 2002, p. 252). Com isso, Bosi chega à conclusão de que “hoje, quem dá as cartas e conta os pontos do jogo é o vale-tudo do mercado ou, à sua margem, mas bem protegido pela Academia, o discurso sofisticado da desfiagem retórica” (BOSI, 2002, p. 254).

A abordagem de Alfredo Bosi, como era de se esperar, está toda encerrada no discurso de Hobsbawm:

Em suma, o século acabou numa desordem global cuja natureza não estava clara, e sem um mecanismo óbvio para acabar com ela ou mantê-la sob controle.

O motivo dessa impotência estava não apenas na verdadeira profundidade e complexidade da crise mundial, mas também no aparente fracasso de todos os programas, velhos e novos, para controlar e melhorar os problemas da raça humana. (HOBSBAWM, 1995, p. 541).

Se era esse o recado dos estudos literários, culturais, ou mesmo humanísticos da *era dos extremos*, o que devemos entender quando alguém se propõe a estudar poesia na Pós-Era dos Extremos? Uma síntese sobre a necessidade ou a falta de importância dos estudos literários e, fundamentalmente, dos estudos sobre poesia no século XXI que se obstinasse, ainda que sucintamente, a responder a essa pergunta teria de passar por uma visão crítica dos anseios que moveram e movem nossa sociedade ontem e hoje e por uma prospecção do futuro que se deseja abrir às gerações vindouras.

Há quase um consenso de que o mundo do século XXI e as novas tecnologias pedirão cada vez mais pessoas que estejam aptas a trabalharem em rede, conectadas, que saibam resolver situações-problema imprevisíveis, que sejam boas no trabalho em grupo e excelentes nas metas pessoais, que sejam criativas e inovadoras, buscando sempre “otimizar” os lucros com a diminuição de despesas e, se possível, respeitando o meio ambiente.

Nesse contexto eminentemente pós-industrial em que se configurou a chamada era cibernética, em que tudo é passível de se dar por intermédio do virtual e do digital, é que, hoje, se inserem os estudos literários. Também desse contexto é que parece vir certo espanto pela insistência no apreço poético em nossos dias, o que tende a revelar uma espécie de cegueira seletiva que, por vezes, faz com que se enxerguem apenas as causas e, por outras, apenas consequências dessa insinência. Dessa forma, convém perceber que há estreita relação entre os saberes, as competências e as habilidades que se esperam de um trabalhador ou de uma trabalhadora do século XXI e os estudos literários, principalmente, em nosso caso, no que tange ao poema e à poesia.

Durante muito tempo imaginou-se que o poeta ou a poetisa eram seres inspirados por uma entidade mágica, espiritual, e que apenas tomadas pelo *transe* seriam capazes de dar à luz suas criações. Ao mesmo tempo, havia aqueles que observavam no ato da criação poética não uma inspiração divina, mas a revelação de um trabalho intelectual mais racionalizado, meticuloso e ordenado. Tem-se aí uma boa pista de alguns motivos para o senso comum ainda hoje variar de opiniões sobre o poema ser feito com sentimentos – e só poder ser desfrutado se se atinge o mesmo grau de paixão de seu criador ou sua criadora – ou o poema ser feito com palavras – o que possibilitaria a toda e qualquer pessoa alfabetizada decifrar os sentidos transmitidos. Por certo, quer seja de uma forma quer seja de outra, todo poema está centrado na ideia de criação, criatividade e imaginação, sem que se possa definir com precisão o quanto há de intuitivo ou de racionalizado em cada palavra que o constitui.

O sentido mais genérico que os dicionários dão para a palavra *criar* é o de “dar existência a algo ou a alguma coisa”, ou seja, o de gerar algo ou alguma coisa. Daí que não se pode gerar algo sem que alguém seja o responsável por essa geração e a este ser gerador nós chamaremos de poeta ou de poetisa. Por consequência disso, são muitas vezes classificados como gênios criativos os poetas e as poetisas que inventam mundos por meio das palavras e que fazem existir outras possibilidades de vivência para além daquela que ocupa o cotidiano sumário da maior parte das pessoas. Por isso são os responsáveis por gerar, germinar, dar princípio, fecundar, dar forma, enfim, imaginar.

Não são outras as habilidades que se elogiam nos homens e mulheres que são produtivos e ativos no atual mercado de trabalho. Também estes precisam atingir metas de maneira criativa e dar forma a uma vivência para além do cotidiano, mas que, necessariamente, esteja intrincada no próprio cotidiano. O conflito que se forma, no entanto, parece bastante explícito: vive-se em um mundo que exige habilidades quase poéticas para o bom desempenho de um sem par de atividades, mas toma-se como desnecessário ou inútil qualquer esforço de se alavancar estudos nas chamadas ciências humanas, justamente por se imaginar como um gasto improdutivo e ineficiente.

Disso vem a importância de se dar uma resposta também à noção de utilidade ou inutilidade dos estudos literários. Por uma perspectiva que não se quer necessariamente colada a nenhuma doutrina filosófica ou corrente de pensamento chamada de “Utilitarismo”, pode-se observar que o sentido que damos nos dicionários ao substantivo *útil* é o do “que tem ou pode ter algum uso; que serve para alguma coisa; que traz vantagens”, enquanto o substantivo *inútil* define-se pela negação da utilidade, isto é, como o “que não é útil; que não tem préstimo; infrutífero; sem nenhum resultado; em vão”. Por isso, para tantos, aquilo que é útil é o que

vale ser buscado no campo das preocupações diárias, enquanto o inútil, por ser inútil, deve ser descartado, ou seja, se algo tem “valor de mercado”, se vai trazer algum tipo de vantagem, então esse algo deve ser valorizado, mas se, pelo contrário, não traz resultado algum, então não deve ser valorizado.

Essa lógica que domina boa parte do pensamento contemporâneo não pode ser descartada, principalmente por fazer parte do modo como nós construímos nossa identidade assumindo que algumas coisas servem para nós e outras não, porém não deve ser a única lógica possível em nosso universo de possibilidades. Aquilo que é considerado *útil* é sempre “servil”, pois que não encerra seu valor em si mesmo, precisando sempre construir “pontes” que levem a outro lugar. Isso explica, entre outros fatores, a eterna busca de melhorias da existência humana e sua nunca completa satisfação com suas invenções e criações, o que deve ser entendido como algo bom. Por outro lado, aquilo que é considerado *inútil* nunca pode ser considerado “servil” – em termos de linguagem –, já que não serve *para* nada e, portanto, tem sua natureza definida apenas por si mesmo.

A poesia e o poema, vistos em termos de utilidade, só podem ser entendidos como inúteis, pois não fazem “pontes” para fora, mas para dentro de cada ser humano, criando e inventando mundos que parecem absurdos fora dos domínios poéticos. Todavia, se almejamos uma sociedade em que as soluções para os problemas da existência sejam soluções efetivas e criativas, não podemos esperar que elas (as soluções) trilhem por caminhos já traçados, mas sim, que abram novas possibilidades, as quais, num primeiro momento, podem até soar absurdas. É desse fator que escapa o paradoxo da utilidade/ inutilidade, já que uma pressupõe a outra e qualquer delas que seja apagada implica a perda da metade, ao menos, das possibilidades de realização humana. O problema, portanto, é o “valor” que algumas práticas assumem na “sociedade de mercado”, não propriamente a “sociedade de mercado”. Uma sociedade em que as práticas “inúteis”, como as da poesia ou da filosofia, por exemplo, sejam valorizadas positivamente, terá oportunidades de estabelecer paradigmas que respeitem objetivos concretos sem fugir às abstrações fabuladoras.

Se Roman Jakobson entendeu a função poética também como uma espécie de par ordenado em que a seleção e a combinação das palavras é que são as responsáveis por dar o sentido poético aos textos, a explicitação de alguns desses processos pode nos auxiliar a também utilizarmos novas seleções e combinações, a fim de modificar sentidos. Assim, a existência humana que foge às seleções e combinações diversas especializa-se em traçar metas e obter resultados, mas tem de fixar-se apenas nisso e acaba por esvaziar o que a vida tem de lúdico. Nossa concepção sobre a importância dos estudos poéticos em nossos dias vai

desde as ideias de *Homo ludens*, de Johan Huizinga, para quem o jogo é criador da cultura, por meio do ritual e do sagrado, da linguagem e da poesia; ou de *Ócio criativo*, de Domenico de Masi, para quem trabalho e ócio criativo são as duas partes de uma mesma unidade, o que fez com que Suzana Guerra Albornoz entendesse que “[estamos] entrando em uma época da história da atividade humana em que não será mais tão nítida a separação entre trabalho e lazer, entre produção e consumo, entre emprego e tempo livre.” (ALBORNOS, 2009, p. 88). Dessa forma, só se reconhece a ideia de utilidade a partir de seu par opositor da inutilidade e *vice-versa*, pois, se assim é, que uma não sufoque a outra.

As ferramentas de observância da existência estão, em determinada medida, na própria crítica da poesia. O professor Antonio Candido, em seu *O estudo analítico do poema*, por exemplo, explicita que se pode comentar qualquer tipo de poema, mas que só são analisados e interpretados aqueles “que nos dizem algo”. Do mesmo modo, pode-se comentar sobre a vida de si ou de outrem sem nunca ter verdadeiramente vivido, ao passo que só se pode analisar ou interpretar uma vida que minimamente, ao menos, toca na nossa própria. Na análise, o foco é sobre as partes; enquanto, na interpretação, o foco é no todo. Adquirir ferramentas para ver esses itens por meio de análises poéticas é fundamental, por exemplo, para poder recombina, reagrupar e reverter quadros desfavoráveis em ambientes de trabalho.

Para Candido, o poeta tem como objeto de trabalho a palavra, em suas dimensões de *som*, *sentido* e *imagem*. Para nós, o século XXI pede por pessoas que também consigam reconfigurar as noções de som, sentido e imagem nos mais diversos contextos. Esse é o fator de criatividade que se espera e que pode advir do convívio com os mais diferentes tipos de poema possíveis, com boas ferramentas de análise de procedimentos e com uma educação dos sentidos. A poesia que está contida nos poemas não se revela tão facilmente, bem como a criatividade não surge como num encantamento, daí que a dimensão da *imagem* e a da metáfora carregam, ambas, o mesmo fenômeno fundamental: a alteração de sentido pela comparação, explícita ou implícita, de dois termos. Por isso é que a tão propagada criatividade parece morar na imaginação, isto é, no ato de criar imagens:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. (PAZ, 2012, p. 21).

Se, ao que tudo indica, não desejamos ter a revelação “deste mundo” ou se não temos a capacidade de “criar outro”, talvez isso esteja relacionado à própria noção de humanidade que construímos ao longo dos tempos. Escondidos atrás de máscaras que limitam o que

podemos selecionar e impedem que recombinaemos os atos da existência, acreditando haver um único e certo destino, inventamos uma vida limitada que tem raízes profundas (ainda que nossa análise esteja limitada à passagem do século XIX até o século XX) e que constitui boa parte do viver do século XXI.

Tudo o que nos move hoje já estava em Luigi Pirandello: o paradoxo da útil inutilidade; o fluxo permanente da vida que nenhum conceito parece reduzir a zero; a passagem de “conceito” para “sentimento” para “imagem”; o conflito entre vida e forma.

Que tipo de coisa, hoje, pode importar às pessoas sobre poesia, a qual deseja viver no que virá, hoje, que as pessoas não têm tempo de viver sequer o presente, por tanto que a vida tornou-se vária e diversa?³

Como toda afirmação traz consigo necessariamente seu contrário, decidimos caminhar por aquilo que foi valorado como contrário: o *mal de viver*. Por meio da “inutilidade” da poesia atingiremos uma construção ética de um *mal de viver* que, por certo, assim como este trabalho, revelará uma possibilidade de, por oposição, encontrar utilidade no viver: não no “viver bem” ou “viver mal”, “viver alegre” ou “viver triste”, mas no viver que vale por ser a única vida que se tem e que, mesmo sendo única, vale por todas as possibilidades que ela carrega dentro de si, não se deixando apequenar pelas mesquinhez e futilidades que nos conduzem a um racionalismo estéril e infantil.

O *mal de viver* que leremos nos poemas de Luigi Pirandello será a única resposta que poderemos dar à necessidade de se continuar com os estudos literários, sobretudo os de poesia, em tempos como os nossos: o *mal de viver* é inerente à própria concepção de existência, mas a poesia tem a capacidade de recombina as palavras da vivência e produzir novas imagens nas quais podemos emular realidades plausíveis ou não. Talvez a revitalização de nossos tempos esteja no olhar criterioso, não saudosista nem desesperançoso, para o passado:

Em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo. Toda a poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição. (HUIZINGA, 2000, p. 88).

³ “*Che cosa oggi può importare alla gente della poesia, che anela a vivere nell’avvenire, oggi, che la gente non ha neppur tempo di vivere il presente, tanto la vita s’è fatta varia e diversa?*” (PIRANDELLO apud DI MARIA, 2009, p. 29).

O *mal de viver* é, por definição, o próprio viver, mas uma vida que se compraz no apagamento das possibilidades é pura *má-fé*, é vida que se revela toda sem sentido, é vida que é vivida em vão.

2 O LUGAR DA CRÍTICA

2.1 Vida na obra e obra na vida de Luigi Pirandello

Pirandello nasceu na passagem do dia 27 para o dia 28 de junho de 1867, em uma casa de campo perto da cidade de Girgenti (hoje, Agrigento), filho de Stefano – que lutou com Garibaldi pela unificação italiana – e de Caterina Ricci Gramitto – cujo pai, Giovanni, participara da revolução siciliana de 1848-1849. Como é notório, o ambiente em que ele foi criado era dotado de forte influência e conscientização político-patriótica e de “baixa religiosidade”. O próprio Pirandello, citado por Francesco Nicolosi, em estudo colocado na introdução do volume *Tutte le poesie (Todas as poesias)*, indicava que “Os jovens dão de si um espetáculo ainda mais triste. Nascidos em um momento febril, quando os pais, mais que o amor, preferiam fazer a guerra para as reconstituições civis. [...] Em seus cérebros e em suas consciências reina uma extraordinária confusão.”⁴

Todavia, sobre o nascimento de Luigi Pirandello devemos afirmar com o próprio autor: “Eu sou filho do Caos, e não alegoricamente, mas em justa realidade.”⁵ Ser filho do Caos não é alegoria, como explica o professor Francisco Degani, citando o trabalho de Andrea Camilleri em *Biografia del figlio cambiato*, pois o local onde nascera Pirandello era denominado “Càvusù” ou “Càusu”, o que significa “calça”, em dialeto siciliano. Um empregado do cartório de registros, no entanto, achou por bem não escrever que um filho de camponês havia nascido dentro de um par de calças e alterou o nome de lugar, no registro, de “Càusu” para “Caos”, o que “iria se tornar bastante útil para formar a imagem de Pirandello e de sua obra, não apenas pelo autor, mas também pelos críticos e estudiosos de sua obra.” (DEGANI, 2014, p. 26). Um Caos que sai da história regional, passa pela nacional e desemboca na humana.

Em 1882, vai com a família para Palermo, capital da Sicília, onde se alargam seus horizontes de camponês do interior, e, adolescente, no último ano dos estudos no *liceo*, enamora-se de uma prima, Paolina (Lina). Também é deste tempo o ingresso na faculdade de Letras e na Faculdade de Direito (em 1886), para agradar ao pai, “Onde entrará em contato

⁴ *I giovani dàn di sé uno spettacolo ancor più triste. Nati in un momento febrile, quando i padri più che all'amore intendevano a far la guerra per le ricostituzioni civili [...]. Nei cervelli e nelle coscienze regna una straordinaria confusione.* (PIRANDELLO apud PIRANDELLO, 1996 p. VII).

⁵ *Io dunque son figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà [...].* (PIRANDELLO apud PIRANDELLO, 1996, p. XXV).

com a geração de jovens dentre os quais formar-se-ão os dirigentes dos “*Fasci siciliani*.”⁶ Pressionado pela família de Lina, logo em seguida começa a trabalhar com o pai, mas, com o “arrefecimento” de seu amor por Lina e a decisão de voltar aos estudos, abandona o direito e transfere-se para a Faculdade de Letras de Roma, em 1887. Nesse ínterim nasce sua primeira obra poética, *Mal giocondo* (*Mal alegre, Mal agradável*), que será publicada em 1889.

Ao menos no início de sua produção literária, há muito de sua própria biografia que aparece em seus textos. Em relação ao declinar da paixão por Lina, por exemplo, Nicolosi explica que na parte “*XII*” dos poemas de “*Romanzi*”, em *Mal giocondo*, há uma “recordação, marcada por um agudo sentimento de culpa, do dia em que o poeta, seguindo um ‘sonho vão’, foi capaz de abandonar ‘sem uma lágrima’ o grande amor de sua juventude.”⁷

XII

*Quale di rose pioggia purissima
da i cieli accesi piove l’aurora
su Roma grave, da un gran silenzio
tenuta ancora,*

*il di che, dietro l’ombra fuggevole
rapito io folle d’un sogno vano,
t’abbandonai senza una lacrima,
o amor lontano.*

*Del bel Tritone fuor da la buccina
sentii, correndo la piazza ratto,
al cuor l’arguto zampillo gelido
piombarmi a un tratto.*

*Inebriate del lume roseo
le vaghe rondini garriano intorno,
e le campane lontan squillavano,
nunzie del giorno.*

*Quale di rose pioggia purissima!
Da lungi i vetri de le dormenti
case romane mi salutavano,
razzando ardenti.*

*Su le memorie care, su i fervidi
amor miei vani, su ‘l van desio
cadeva in Roma di rose pallide
il nembo pio.*

(PIRANDELLO, 1996, p. 24).⁸

⁶ *Dove entrerà in contatto com aquela geração de jovens fra cui si formeranno i dirigenti dei “Fasci siciliani”* (PIRANDELLO, 1996, p. XXVI).

⁷ *Rievocazione, penetrata da un acuto senso di colpa, del giorno in cui Il poeta, inseguendo un «sogno vano», poté abbandonare «senza una lacrima» il grande amore della sua giovinezza.* (PIRANDELLO, 1996, p. X).

⁸ **XII**

Sobre a produção juvenil de Pirandello, o professor Degani, citando Elio Gioanola em *Pirandello's story: la vita o si vive o si scrive*, aponta que ali estava a “clara figura do poeta” como um *sonhador da vida* que se sente “deslocado” e “incapaz de acertar com a realidade” (DEGANI, 2014, p. 31-32), ou seja, alguém que estava em busca de identificação e identidade. O paradoxo estrutural no título da primeira coletânea de poemas de nosso autor parece corroborar essa visão de Gioanola: vemos o “mal agradável” do “sonhador incapaz”.

É o próprio Pirandello quem aponta, em carta de 2 de fevereiro de 1890:

De tempos em tempos, no entanto tenho desses ressurgimentos; todo o meu ser se agita e, então, escrevo. Escrevo versos, ai de mim!, sem pensar que o tempo e os homens não gostam mais disso. Mas eu juro que nesses momentos escrevo por mim apenas, exclusivamente por mim, por uma necessidade interna, porque não posso fazer de outra forma; e, depois, se decido tentar publicar tais versos, eu sou um grande imbecil, uma pessoa não menos vulgar do que todas aquelas a quem desprezo e de quem rio. Deveria queimá-los assim que eles surgem, e por vezes o faço [...]; mas às vezes o homem vulgar, com toda a sua louca futilidade, vence e é assim que eu me pego a me obscurecer entre os *cem mil homens* da nova Itália.⁹

Como se vê, Pirandello não consegue se reconhecer numa sociedade feita de “tempo e homens” que não gostam mais de poesia. Sua dissidência interna ganha novo momento quando, após um infeliz incidente com o professor de Latim, Onorato Occioni, Pirandello recebe uma carta de recomendação do professor Ernesto Monaci e em 1889 inscreve-se na Universidade de Bonn, na Alemanha, defendendo, em 1891, uma tese sobre *Laute und Lautenwicklung der Mundart Von Girgent* (*Suoni e sviluppi di suono della parlata di Girgenti*; “Sons e desenvolvimento da língua falada em Girgenti”), em alemão. É deste período em Bonn que surge seu amor por Jenny Schulz-Lander, a garota alemã a quem

Como de rosas chuva puríssima/ dos céus iluminados chove o amanhecer/ sobre a séria Roma, de um grande silêncio/ mantida ainda, // o dia que, por trás da sombra fugaz/ eu raptei a loucura de um sonho vão, / te abandonei sem uma lágrima, / o amor distante. // O belo som da corneta de Tritão/ ouvi, correndo a praça rapidamente, / ao coração o agudo jato gelado/tombar-me de repente. // Inebriadas pelo lume rosa/ as vagas andorinhas trissam ao redor, / e os sinos ao longe dobravam, / e anunciavam o dia. // Como de rosas chuva puríssima! / De longe as janelas das dormentes/ casas romanas cumprimentavam-me, / raiando ardentes. // Pelas caras memórias, pelos fervorosos/ amores meus em vão, pelo vão desejo/ caía em Roma de pálidas rosas/ a nuvem piedosa.

⁹ *Di tempo in tempo ho però dei risorgimenti; tutto il mio essere si riscuote e allora scrivo. Scrivo dei versi, ahimè! senza pensare che tempo e uomini non ne vogliono più. Ma io giuro che in quei momenti scrivo per me solo, per me esclusivamente, per un bisogno innato, perché non ne posso fare a meno; e che se poi mi decido a farli pubblicare, io sono un grande imbecille, una persona non meno volgare di tutte quelle che io disprezzo e derido. Dovrei buttarli alle fiamme appena caduto l'estro, e spesso lo faccio [...]; ma talvolta l'uomo volgare con tutte le sue folli vanità la vince, ed è così che io mi trovo ad annebbiare tra i centomila uomini della nuova Italia.* (PIRANDELLO apud DI MARIA, 2009, p. 24).

Pirandello dedica sua segunda coletânea de versos, *Pasqua di Gea (Páscoa da Terra)*, de 1891.

Enquanto estava na Alemanha, Pirandello amou e viu-se ser tomado por um novo modo de entender o mundo. Jenny parece ser um dos pontos de inflexão do “novo” Pirandello que, apaixonado, escreve o poema “VI” de *Pasqua di Gea*. Dizemos “novo” Pirandello principalmente pelo fato dele mudar sua concepção de mundo, saindo do convívio familiar e ampliando os horizontes. Para uma melhor compreensão do contexto, vale lembrar que Pirandello conheceu Jenny durante um baile de máscaras, em que após o primeiro encontro, os dois ficaram juntos até à meia-noite, quando as máscaras foram retiradas. Mas, o “poeta da quebra das ilusões” não poderá viver dessa experiência apenas o conteúdo belo, já que aquela “máscara”, sempre lembrada, “pode ser também a morte”.

VI

*Non oggi, va'! dimani,
diman ti giungerò,
Larva dei sogni miei,
lucifera fanciulla,
te che il mio tutto sei,
e pur, forse, sei nulla.
«Toglimi!» spesso dice
il labbro tuo, ridendo.
«io t'amo, e mi ti do.»
No, larva; se ti prendo,
non sarò piú felice;
[...]
Tu, che sí bella sei,
Larva dei sogni miei,
tu sei, forse, la morte.
Va' dunque. Ove mi adduci
non mai saper vorrò.
[...]
Ma in questo ignoto asilo,
dimmi, avrò pace alfine?
(PIRANDELLO, 1996, p. 82).¹⁰*

O poema é um prenúncio de como, por vezes, a concepção de vida é encarada por Pirandello de maneira oposta. A vida é derivada de seu oposto: a morte. Num sentido até derridiano de interpretação, percebemos que para Pirandello o *mal de viver* consiste no

¹⁰ VI

Hoje não, certo! amanhã /, amanhã te unirei, / Larva dos meus sonhos, / menina diabo, / tu que todo o meu ser és / e mesmo, talvez, não seja nada. / “Recolha-me”, sempre dizem / os teus lábios, sorindo. / “Eu te amo, e me dou para você.” / Não, larva; se eu te pegar / não serei mais feliz [...] Tu, que és verdadeiramente bela, / Máscara dos meus sonhos, / tu és, talvez, a morte. Vá, então. Para onde me conduz / não quero nunca saber. [...] Mas neste desconhecido refúgio, / dize-me, obterei paz, enfim?

próprio *viver* e que ambos estão imbricados, assim “A morte, por não ter nada que se lhe oponha, inclui-se na economia da vida, *a vida a morte*, sem a barreira que tradicionalmente separa/une estes opostos [...]” (CONTINENTINO, 2006, p. 164).

De volta a Roma, entra na vida literária da capital e surge seu primeiro romance *Marta Ajala*, em 1893, que será republicado em 1901 com o título *L'esclusa (A excluída)*. Em 1894 Pirandello se casa e em junho de 1895 nasce Stefano, seu primeiro filho. Mas sua temporada na Alemanha ainda lhe rende e, por lá, viu crescer seu interesse pela poesia de Goethe, de quem traduz *Elegie romane* (Elegias romanas), e que o inspira a compor os dezesseis poemas de *Elegie renane* (Elegias renanas), de 1895.

Temos aqui já um pequeno vislumbre das mudanças ocorridas na percepção da vida por Pirandello. De uma família de longa raiz política, Pirandello flertou com os “*Fasci siciliani*” e, depois, foi para um centro de cultura europeia. Enquanto estava em Bonn, Pirandello realmente amadureceu o olhar em relação à sociedade e a si mesmo. Veja-se, por exemplo, uma anotação do autor em seus tempos de Alemanha, recolhida em seu *Taccuino de Bonn*:

Decididamente, nós, em nossas críticas contra a sociedade moderna perdemos o ponto de vista correto. É da sociedade que advêm os nomes de *amigo*, de *marido*, de *esposa*, e outros tais que implicam deveres contra a natureza. Então, quando a animalidade do homem, a sua besta natural, apronta alguma das suas – nós nos colocamos contra a sociedade, como se todos os males viessem dela.¹¹

Para Pirandello, é em nós que o problema se encontra. Ainda que queiramos imputar à sociedade as responsabilidades de nossos males, de nosso *mal de viver*, e o embate entre a animalidade que nos é inerente e a civilidade que nos é imposta, juntamente com alguns papéis sociais, que gera o desequilíbrio da existência e a consequente percepção de que o *mal de viver* pode ser traduzido pelo próprio viver, do modo como a sociedade da época se organizava.

Tal percepção social e humana continua tendo, para Pirandello, durante bom tempo de sua vida, um alicerce poético. Em sua *Carta autobiográfica*, falando sobre a origem de seu primeiro romance *L'esclusa (A excluída)*, escrito por insistência de Luigi Capuana (1839-1915), o siciliano dá mostras de seu apreço pela poesia ao afirmar: “Até o final de 1892 não me parecia possível que eu pudesse escrever de outra forma que não fosse em verso. Devo a

¹¹ *Decisamente, noi nelle nostre diatribe contro la società moderna abbiamo perduto il giusto punto de vista. È dalla società che noi abbiamo i nomi di amico, di marito, di moglie, e simili che iche cosa mplicano dei doveri, contro la natura. Or bene l'animalità dell'uomo, la bestia naturale ne fa qualcuna delle sue – noi ce la prediamo con la società, come se tutti i danni venissero da lei.* (PIRANDELLO apud DEGANI, 2014, p. 33).

Luigi Capuana o estímulo para tentar a arte narrativa em prosa [...]”¹². Na poesia, Pirandello continuará estruturando algumas de suas ideologias que, porventura, poderiam se transformar em novelas – como é o caso de “*Padron Dio*”, que aparece primeiro no livro de poesia *Zampogna* (Gaita de foles) e depois se transforma em novela homônima –, mas que, por certo, servem como testemunho do nascimento de um escritor.

Para isso, também contribuíram os graves problemas financeiros que resultaram nos problemas de saúde da própria esposa e que lhe fizeram acirrar a contribuição nos jornais e revistas, pedindo pagamento pelos textos publicados, além de ministrar aulas de italiano e de alemão. Nesse contexto de grave crise, escreve *Il fu Mattia Pascal* (*O falecido Mattia Pascal*), que será publicado em 1904 e lhe renderá fama internacional. Depois, em 1908, com os ensaios *Arte e scienza* (*Arte e ciência*) e *L’umorismo* (*O humorismo*) – dedicado “À boa alma de Mattia Pascal, bibliotecário” –, Pirandello também entrará no rol dos grandes críticos e teóricos.

Daí por diante, a carreira de Pirandello começa a deslanchar: virão as peças teatrais desentranhadas de novelas, como *Così è (se vi pare) – Assim é, (se lhe parece)* –, de 1917, o projeto *Novelle per un ano* (*Novelas para um ano*), a partir de 1922, que objetivava reunir 365 novelas de Pirandello em 24 volumes (no total, foram publicados 13 volumes em vida, mais dois póstumos e um outro denominado *Apêndice*), as peças do “teatro no teatro”, como *Sei personaggi in cerca d’autore* (*Seis personagens em busca de um autor*), de 1921, até o romance *Uno, nessuno e centomila* (*Um, nenhum e cem mil*), de 1926 e suas incursões pelo cinema.

É numa dessas incursões, numa nova adaptação de *Il fu Mattia Pascal* em 1936, em que Pirandello auxiliava na reconstrução dos diálogos que ele “[...] tem uma piora da pneumonia. Morre na manhã do dia 10 de dezembro na sua casa da rua Antonio Bosio, em Roma. [E] Segundo sua última vontade, é cremado [...]”,¹³ mas permanece vivo, quase como uma “personagem” de um livro seu ou como o eu lírico que nunca deixou escapar de si. Dessa forma, podemos notar que a veia lírica não se extinguiu ao longo da vida de Pirandello quando, já tendo alcançado bom sucesso com a narrativa e o teatro, publica ainda a coletânea de poemas *Fuori di chiave* (*Fora da chave*) em 1912. O livro se encerra com o poema “*Comiato*” e, como aponta Francesco Nicolosi

¹² *Fino a tutto Il 1892 non mi pareva possibile che io potessi scrivere altrimenti che in versi. Devo a Luigi Capuana la spinta a provarmi nell’arte narrativa in prosa [...].* (PIRANDELLO apud DEGANI, 2014, p. 35).

¹³ [...] *si ammala di polmonite. Muore la mattina del 10 dicembre nella sua casa di via Antonio Bosio a Roma. Secondo le sue ultime volontà, è cremato [...]*

Com “*Comiato*” Pirandello havia expressado o propósito de não mais poetar [escrever poemas], mas não pôde manter a promessa, já que era muito naturalizada e profunda a exigência do canto para ele. Não publicou mais nenhum livro organizado, mas continuou a escrever versos, mesmo orientando sua atividade para a produção dramática e narrativa.¹⁴

Para se ter uma ideia da força da poesia, ao menos como necessidade interna do escritor Pirandello, basta lembrar as duas líricas que foram publicadas na revista *Nuova Antologia*, de 1º de janeiro de 1934, “[...] com o título *Improvvisi [Improvisos]* e com a indicação da data aproximada: 1932-1933.”¹⁵

*

*Chi dice che Il tempo passa?
Passa il tempo che non è nulla.
Io ti vedo, Maria Lembo,
come tu eri da fanciulla,
col tuo abito nuovo di faglia,
a righine bianche e blu;
sotto l’ali e le ghirlande
di quel tuo grande cappello di paglia,
vedi, il tempo non passa più.*

*M’hanno detto che sei morta;
ma eri vecchia e poco importa;
sono anch’io vecchio, Maria,
ma ora son giovine con te,
[...]
(PIRANDELLO, 1996, p. 424-425).¹⁶*

Para o poeta, o único “tempo que passa” é aquele que não existe mais. O tempo que passa é o tempo do esquecimento, da perda da memória. O *mal de viver* está na vida que passa e não nos deixa sequer uma lembrança boa. A Maria Lembo do poema deixou, para o eu lírico, a recordação de quando ela era uma menina e essa imagem faz com que o tempo não passe nunca mais (“*vedi, Il tempo non passa più*”), que ele tenha se fixado no passado de tal modo a relativizar a idade do eu lírico que, mesmo velho, rejuvenesce com Maria.

¹⁴ *In Comiato Pirandello aveva espresso Il proposito di non più poetare, mas non poté mantenere la promessa, ché troppo connaturata e profonda era in lui l’esigenza del canto. Non pubblicò più organiche raccolte, ma continuò a scrivere versi, pure orientando la sua attività verso la produzione drammatica e narrativa. (PIRANDELLO, 1996, p. 424).*

¹⁵ [...] *col titolo Improvvisi e con l’indicazione delle date approssimative: 1932-1933. (PIRANDELLO, 1996, p. 424).*

¹⁶ *

Quem disse que o tempo passa?/ Passa o tempo que não é nada./ Eu te vejo, Maria Lembo,/ como tu eras quando menina/ com seu vestido novo de seda grossa,/ listrado de azul e branco;/ sob as asas e as guirlandas/ daquele teu grande chapéu de palha,/ vês, o tempo não passa mais.// Disseram-me que estás morta;/ Mas tu eras velha e isso pouco importa;/ também eu sou velho, Maria,/ mas agora volto a ser jovem contigo, [...]

Assim, mesmo três anos antes de falecer, o italiano ainda mantinha e, às vezes publicava, uma produção lírica como uma espécie de “remédio” para sua alma de poeta e, principalmente, para manter-se “jovem” e vivo. Desde sempre, portanto, o embate com a sociedade se deu como palco cênico de todas as obras de Pirandello, mas a poesia, como gênero que não “vende”, encampava a luta diária de Pirandello, como ele mesmo afirma: “Que tipo de coisa, hoje, pode importar às pessoas sobre poesia, a qual deseja viver no que virá, hoje, que as pessoas não têm tempo de viver sequer o presente, por tanto que a vida tornou-se vária e diversa?”¹⁷

Nas palavras de Raffaella Anna di Maria, “é como se Pirandello reconhecesse que a arte da escritura o possuísse, mas é como se começasse, ao mesmo tempo, a perceber que com aquela poética não conseguiria ser aceito por uma sociedade que não se sente representada pela poesia.”¹⁸

2.2 O lugar da poesia: uma poética de existência e morte

Como se define o lugar de algo? É a partir do nome que dedicamos a alguma coisa que ela assume seu devido lugar no espaço? Ou não, e é por meio de um determinado consenso que acreditamos descobrir onde determinada ideia ou determinado objeto devem ficar? O que faz com que não tenhamos dúvidas sobre o merecido pertencimento de alguma coisa a um local específico, local onde ela deve, por força, ficar?

Não são poucos os modos como se pode arranjar e rearranjar as coisas existentes no mundo sem que isso afete consideravelmente sua própria existência, basta observar rapidamente o mundo circundante para perceber que mesmo as coisas que não têm um lugar específico, ou que mudam de lugar com frequência, não deixam de ser o que realmente são nessa mudança. Na verdade, numa espécie de síntese do pensamento pré-socrático de Heráclito de Éfeso (544-484 a.C.) e de Parmênides de Eleia (aprox. 540-470 a.C.), o que se muda, quando se muda, não são as coisas, mas o modo como nós compreendemos as coisas, ou seja, o lugar das coisas talvez seja mais imaterial do que material e resida principalmente

¹⁷ “*Che cosa oggi può importare alla gente della poesia, che anela a vivere nell’avvenire, oggi, che la gente non ha neppur tempo di vivere il presente, tanto la vita s’è fatta varia e diversa?*” (PIRANDELLO apud DI MARIA, 2009, p. 29).

¹⁸ *È come se Pirandello ammettesse a se stesso che l’arte della scrittura lo possiede ma è come se iniziasse, allo stesso tempo, a realizzare che con quella poética non riesce ad essere accettato da una società che non si sente rappresentata dalla poesia.* (DI MARIA, 2009, p. 23).

em nosso intelecto. Daí que encontrar o lugar da poesia de Pirandello passa necessariamente pela tentativa de compreender a própria poesia de Pirandello.

O que queremos demonstrar é que a poesia de Luigi Pirandello vale por ela mesma, isto é, tem força expressiva justamente por ser composta como é. Como já dissemos, a poesia é o gênero menos valorizado do nosso autor. Isso ocorre, talvez, por ter ele escrito em um momento em que houvesse uma valorização das soluções “metafísicas” e de intensa “metaforização” e “sugestão” do Simbolismo, por um viés, ao lado de um decadente e “asmático” Romantismo e de uma novíssima escrita de Vanguarda futurista, por outro, e não ter aderido a nenhuma dessas ideias.

Veja-se, por exemplo, que Luigi Pirandello se posiciona fortemente contrário ao estilo mais “retórico” e “pomposo” de um dos poetas mais lidos na Itália da época, Gabriele D’Annunzio (1863-1938). Como afirma Carlo Salinari, em seu *Miti e coscienza del decadentismo italiano*:

Uma arte que tende a quebrar continuamente a noção do sentimento [a de Pirandello] não é compatível com aquela que é toda sentidos e impressões, própria de D’Annunzio. Mas há ainda mais e com isto, talvez, tocamos o fundo do argumento. As duas concepções de mundo são antitéticas: em D’Annunzio a vontade de viver se afirma como superação dos obstáculos, mesmo na solidão do “super-homem”; já em Pirandello [essa vontade de viver] torna-se insucesso e impotência.¹⁹

Pirandello é “antiretórico”. Não se rende à linguagem fácil e melodiosa, mas sim, traz à baila a análise do sério e do cômico. Nele o sentimento passa pelo crivo do pensamento e *vice-versa*. Quer seja na poesia, quer seja na prosa ou no teatro, a *poièsis* – produção que dá forma a uma natureza intelectual – pirandelliana trará sempre o *insucesso* ou o *mal de viver* como centro organizacional, principalmente por meio do trabalho com: a) o confronto das máscaras, b) a condição “anárquica” da vida do homem moderno, c) a “perda” das diretrizes que sustentam a vida humana, d) a imposição social *versus* a existência livre, e) a natureza orgânica e destituída de pensamento *versus* a sociedade caótica e angustiada e, finalmente, e) a inevitável *perda* à qual o homem está condenado (SALINARI, 1986, p 280).

¹⁹ *Un'arte che tende a scomporre continuamente il dato del sentimento non è certo conciliabile con quella tutta sensi e impressioni propria del D'Annunzio. Ma c'è di più e con questo, forse, tocchiamo il fondo dell'argomento. Le due concezioni del mondo sono antitetiche: in D'Annunzio la volontà di vivere si afferma come superamento degli ostacoli, sia pure nella solitudine del superuomo, in Pirandello ripiega sconfitta e impotente.* (SALINARI, 1986, p. 271).

O poeta Pirandello foge daquilo que Hugo Friedrich, em sua *Estrutura da lírica moderna* (1956), chama de poesia como uma junção de incompreensibilidade e fascinação ou de “transcendência vazia” (de modo resumitivo, o impulso da lírica em fugir do real, mas a incapacidade de dar sentido a essa fuga): para nosso autor siciliano o poema é mais do que um mero “organismo cultural e estilístico autossuficiente”.

O crítico Alfonso Berardinelli (1943-), no ensaio “As muitas vozes da poesia moderna”, posto no livro *Da poesia à prosa* (2007), assim define esse modo de compreender a lírica moderna – e que nada tem que ver com a criação pirandelliana:

Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e auto-suficiente. (BERARDINELLI, 2007, p. 21).

A obra poética de Pirandello não se quer “incompreensível”, tampouco quer se apartar das questões humanas. Nosso autor não trabalha com “esoterismos”, significados demasiadamente “ocultos” ou “misteriosos” em sua poesia, mas, na citação que Berardinelli faz de Erich Heller, talvez se encontre uma indicação da maneira como sua poesia parece ser pensada:

Seja lá o que faça, a poesia não pode senão confirmar a existência de um mundo significativo, mesmo quando denuncie a falta de sentido deste. Poesia significa ordem, mesmo quando lance a denúncia do caos; significa esperança, ainda que com um grito de desespero. A poesia diz respeito à real estatura das coisas; portanto, toda grande poesia é realista. (HELLER apud BERARDINELLI, 2007, p. 30-31).

Dessa forma, é hora de revermos a poesia de Pirandello destituídos de preconceitos, pois, como nos faz ver o crítico Francesco Nicolosi, em estudo colocado na introdução do volume *Tutte le poesie* (1996), ainda que a poesia pirandelliana não tenha conquistado a simpatia de outros críticos, isso “não autoriza a julgar atrasada ou fora do tempo uma lírica para a qual os leitores e críticos ainda podem ter um novo olhar sem preconceito e

condicionamento devido à fortuna do narrador e dramaturgo.”²⁰ Ou, como aponta o próprio Pirandello, em entrevista:

Desde que comecei a escrever novelas, tornei-me “novellaro” de profissão (como diriam em Roma) e ninguém mais se lembra que comecei como poeta, e se procuro um editor para publicar um livro de versos, ouço a resposta: ‘Se for um livro de novelas sim; mas versos não: os versos não vão para a frente!’²¹

Mesmo quando, por condições adversas, Pirandello “abandonou” um pouco a poesia, ele nunca deixou de ser poeta, no sentido daquele que busca nas palavras a possibilidade de expandir o significado do mundo. Assim, os principais temas da prosa madura de Pirandello e das mais bem sucedidas peças de teatro já se encontravam, em grande parte, nas poesias juvenis e, principalmente, nas poesias de *Fuori di chiave* (1912), publicadas quando o autor já obtivera consagração com *Il fu Mattia Pascal* (1904). Também, a crise histórica “*post risorgimentale*” (após o movimento de unificação)²² experimentada pela Itália no final século XIX já se encontrava em *Mal Giocondo* (1889), primeiro volume de poesias, escritas entre 1883 e 1889. Como é notório, ainda, o tema da desilusão histórica predominará no romance *I vecchi e i giovani* (1909), “amaríssimo e populoso romance, onde pus todo o drama de minha geração”,²³ dirá nosso autor, que narra a Sicília pós 1870 e que expõe a formação da “consciência da crise” em Pirandello.

No entanto, se quisermos encontrar um denominador comum, uma poética pirandelliana que vá a todas as poesias e que constituirá o ponto nerval de quase toda a prosa e de boa parte de seu teatro, deveremos investigar o *mal de viver* inerente à condição humana. Tal “conceito” será esteticamente traduzido pelo escritor em inúmeras *personas* que ora retratam o homem comum e inconsciente às voltas com um mundo que não o compreende, e no qual ele não se encaixa, e ora representam a condição marginal do intelectual dotado de

²⁰ *Non autorizza a giudicare attardata e fuori del tempo una lirica che oggi lettori e critici possono guardare con occhi nuovi, senza pregiudizi e condizionamenti dovuti alla fortuna del narratore e del dramaturgo.* (PIRANDELLO, 1996, p. XXII).

²¹ *Da quando mi son messo a scrivere novelle, son diventato di professione “novellaro” (come direbbero a Roma) e nessuno pensa più che cominciai da poeta e se per poco mi rivolgo a un editore per avere stampato un libro di versi, mi sento rispondere: ‘Se per un libro di novelle, sì; versi, no: i versi non vanno!’.* In: PUPO, Ivan. *Interviste a Pirandello: “Parole da dire, uomo, agli altri uomini”*. Soveria Manelli: Rubbetino Editore, 2002, p. 107. (PIRANDELLO apud DEGANI, 2014, p. 46).

²² *Post risorgimentale* refere-se ao momento “pós-Risorgimento”, ou seja, após o movimento de unificação dos estados italianos que ocorreu, aproximadamente, entre 1815 e 1870, muito por conta das ideias de Giuseppe Mazzini (1805-1872), das lutas de Giuseppe Garibaldi (1807-1882) e dos hinos e aclamações de Giuseppe Verdi (1813-1901).

²³ *Amarissimo e populoso romanzo, ov’è racchiuso Il dramma della mia generazione.* (BORSELLINO, 1991, p. 43).

uma forma de consciência que nem sempre o liberta e que muitas vezes o leva ao confronto direto com o mundo das “máscaras”, isto é, encampam a condição do *inetto* (inadaptado).

Francesco Nicolosi indica que

As poesias juvenis refletem a crise de Pirandello, que vive em um difícil momento de transição, entre os séculos XIX e XX. [...] Desse estado de alma vem uma confusão moral, fortemente questionada pelo próprio Pirandello em seu mais importante ensaio juvenil, *Arte e coscienza d'oggi*, no qual ele pergunta: “Quais serão as normas de conduta? Quais ações serão consideradas boas e quais serão ruins, justas e injustas? Aqui está o verdadeiro nó, aqui está a parte essencial do problema.”²⁴

Os questionamentos de Pirandello são os mesmos que fazemos ao analisar a obra do autor siciliano: de que maneira as normas de conduta sociais estão representadas na poesia e na prosa desse autor? Como a literatura de Pirandello indica uma representação de ações que são consideradas boas e outras ruins? Quem define, nesse contexto, o que é bom e o que é ruim, o que é justo e o que é injusto? Como o eu lírico das poesias pirandellianas e a personagem principal de seus romances refletem essas mesmas inquietações?

Saindo do século XIX e vindo para o século XX, a obra de Luigi Pirandello está repleta dos questionamentos dessa transição. Outro questionamento que parece ser evocado da obra desse autor vem da função da arte e dos artistas dentro de um contexto que tangencia, por vezes, e, em seguida, afunda-se num *mal de viver* quase insolúvel. A lírica, de *Mal Giocondo* (1889) a *Fuori di chiave* (1912), resultará em um questionamento humano que, alterando-se a forma de composição, também estará instalado em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915) e *Enrico IV* (1922), por exemplo.

O julgamento intelectual e estético do autor siciliano, a forma como ele constrói personagens que revelam esses mesmos julgamentos, toda a descrença na humanidade, que lhe renderam um prêmio Nobel de Literatura, todos esses pontos não vieram de chofre, mas tiveram de ser construídos ao longo de uma formação contextualizada pela dor, pelo medo, pela angústia, pelo sentimento do nada e pelo descaso do mundo.

Tomemos as palavras de Octávio Paz, no capítulo “A revelação poética” de seu *O arco e a lira*, como mais uma maneira de se compreender como se revela a poesia em Pirandello:

²⁴ *Le poesie giovanili riflettono la crisi di Pirandello che vive in una difficile età di transizione tra Otto e Novecento. [...] Da questo stato d'animo gli deriva uno smarrimento morale indagato acutamente dallo stesso Pirandello nel più importante dei suoi saggi giovanili, Arte e coscienza d'oggi, in cui si domanda: “Quali saranno le norme della condotta? Quali azioni saranno reputate buone e quali cattive, giuste o ingiuste? Qui è il vero nodo, qui è la parte più essenziale del problema” (Saggi, Poesie, Scritti varii. Milano, 1977, p. 898). (PIRANDELLO, 1982. p. 7).*

A ausência de significação decorre do fato de que o homem, sendo quem dá sentido às coisas e ao mundo, de chofre percebe que não tem outro sentido senão morrer. A experiência da queda no caos é indizível: não podemos dizer nada sobre nós, nada sobre o mundo, porque nada somos. Mas, se nomeamos o nada – como efetivamente fazemos –, este se ilumina com a luz do ser. Pois da mesma maneira: viver diante da morte é inseri-la na vida. [...].

A angústia não é a única via que nos leva ao encontro de nós mesmos. [...] A solidão acompanhada – situação muito frequente no mundo contemporâneo – também pode ser propícia a esse tipo de revelação. A princípio, o homem se sente separado da multidão. Enquanto a vê gesticular e se precipitar em ações insensatas e maquinais, ele se refugia em sua consciência. Mas a consciência se abre e lhe mostra um abismo. Ele também se precipita, ele também vai à deriva, rumo à morte. No entanto, em todos esses estados há uma espécie de maré rítmica: a revelação da insignificância que é o homem se transforma na revelação do seu ser. Morrer, viver: vivendo morremos, morremos vivendo. (PAZ, 2012, 158-159).

Impossível, após esses trechos, não pensar na *poièsis* pirandelliana que demonstramos a pouco e que parecem chegar, também, até o ensaio *L'umorismo* (1908), que dá conta de muito do que a poética desse autor busca demonstrar. O homem, nesse contexto, parece não encontrar as respostas para as perguntas mais simples e experimenta-se distanciado de si mesmo e dos outros. Sua vida lhe sofre e ele se sente, literalmente, *fuori di chiave* (PIRANDELLO, 1982. p. 18). Mas o sofrimento da vida, que impõe acordar no meio da noite e preparar um café para esquentar-se um pouco, esse sofrimento só possui termo com a morte, ao mesmo tempo em que só pode ter sentido enquanto sofrimento vivo:

L'ultimo caffè
Non poter dormire,
pe' vecchi, brutto segno
di morte vicina:
vuol dire
che il congegno
vitale si scombina.

[...]

Curvo sul fuoco
soffia il vecchietto forte;
poi la bianca tazza
solita
prepara: tre pezzetti
di zucchero, ché amaro
gli sa sempre il caffè.
Schizza faville il fuoco.

[...]

Ancora, ancora un sorso,

*vecchietto, non dar retta.
Perché ti guardi attorno?
Silenzio. Batton l'ore.
Le cinque. Chi t'aspetta?
È giorno, vedi? è giorno
già chiaro.
Finisci il tuo caffè.*

*(Poi, vecchietto caro,
fa' cuore,
te ne verrai con me.)
(PIRANDELLO, 1996, p. 421-424).²⁵*

Esse poema, publicado na revista *Riviera Ligure* (n. 6) de 1912, revela o olhar de quem analisa a vida como um caminho sem volta para a morte, no entanto, sem grandes afetações ou dramas. Essa condição de homem perdido e sem identidade própria deverá ser entendida como o ponto de inflexão de um *mal de viver*, em Pirandello, que atravessará as primeiras poesias e chegará à prosa madura desse autor e que, de um modo ou de outro, revelarão uma intuição bastante precisa, beirando a conceituação filosófica, sobre o problema da existência humana. Em outras palavras, é como se essa poética apontasse para o fato de que antes que pudéssemos responder à questão *Quem eu sou?* tivéssemos de responder à questão *Como me torno/ tornei quem sou?*: uma intensa travessia existencial.

2.3 O problema Pirandello

Certamente, o motor primeiro para tudo aquilo que desenvolveu literariamente foi a poesia: publicou os livros *Mal giocondo* (1889), *Pasqua di Gea* (1891), *Elegie renane* (1895), *Elegie romane di Goethe* (tradução) (1896), *Zampogna* (1901) e *Fuori di chiave* (1912), além dos *Poemetti* (Poemas narrativos) *Belfagor* (1889), *Pier Gudrò* (1894), *Laòmache* (1906) e *Scamandro* (1906) e de aproximadamente cinquenta poemas que foram publicados em revistas e jornais da época, mas não foram compilados em livro. Assim, seria demasiada ingenuidade acreditar que tamanha produção fosse mero passatempo verbal ou, pior ainda, que fosse uma criação desinteressante até para Pirandello. Não cremos que assim seja. Prova disso, talvez seja o fato de que quando publica sua última coletânea de versos, em 1912, o

²⁵ **O último café**

Não poder dormir,/ para os velhos, é forte sinal/ da chegada da morte:/ quer dizer/ que a estrutura/ vital se descombina.// [...] Debruçado sobre o fogo/ sopra forte o velhinho;/ depois a caneca branca/ habitual/ prepara: três torrões/ de açúcar, porque para ele/ o café tem sempre sabor amargo.// [...] Ainda, ainda um gole,/ velhinho, não dê ouvidos/ Porque você olha ao redor?/ Silêncio. Tocam os sinos./ Cinco horas. Quem você espera?/ É dia, percebe? é dia/ já claro./ Termine o seu café.// (Depois, velhinho amigo,/ anime-se!, / você virá comigo.)

autor já havia alcançado sucesso com o romance *Il fu Mattia Pascal* (1904) e publicado seu ensaio *L'umorismo* (1908).

Tais informações são importantes referências para afirmar que a atividade poética em Luigi Pirandello era séria e cuidada. Não apenas por ser relativamente extensa, mas por ser entremeada por outros gêneros de composição. Daí a inquietação em relação ao relativo silêncio da crítica para essa produção, pois foi a poesia a primeira manifestação artística publicada por Luigi Pirandello (*Mal giocondo*, em 1889) e, portanto, foi ela o impulso fundamental para todas as criações estéticas do autor. Daí, também, a necessidade de avaliar qual é a verdadeira importância da produção em verso para a *visão de mundo* constantemente repetida na prosa e no teatro do escritor de Agrigento, a saber: a de que as relações humanas são mediadas por “máscaras sociais” que escondem o que somos e revelam apenas o que parecemos ser; ou certo “relativismo” do raciocínio e da estética que revelam “uma sabedoria irônica, de quem nunca se sentiu dono da verdade e se pôs em questão, como a tudo o mais existente na terra.” (MAGALDI, 1996, p. 23.), isto é, um “ceticismo” mais aceitável do que todas as inadmissíveis certezas que nos são ofertadas.

Esame

*Concreta, esprimi il tuo desio: che vuoi?
– Nulla! – E la pace tuttavia ti manca...
Perché pace non hai? – L'anima è stanca! –
Stanca di che? di che soffrir tu puoi?*

*Non della vita: tu non vivi – guardi
la vita, e indaghi: ecco il tuo mal! Bisogna
non indagar; ma oprar, vivere. Sogna
altri rimedi la tua mente? È tardi,*

è tardi, e invano! Tu non guarirai.

[...]

*Salva, se puoi, qualcuno! Ajuta! ajuta!
Cerchi uno scopo? Or questo sia lo scopo!
Cessa dal vano dimandare: – E dopo? –
Con lor perisci, e sia l'inchiesta muta...
(PIRANDELLO, 1996, p 373).²⁶*

²⁶ **Exame**

Concretize, expresse seu desejo: o que você quer?/ – Nada! – Mas a paz ainda lhe falta.../ Por que você não tem paz? – A alma está cansada! –/ Cansada de quê? de que você pode sofrer?// Não da vida: você não vive – olha/ a vida, e questiona: eis aí o seu mal! Não é necessário/ indagar; mas produzir, viver. Sonha/ com outros remédios a sua mente?/ É tarde, // é tarde, e vão! Você não vai se recuperar./ [...] Salve, se puder, alguém! Ajude! Ajude/ Procura um objetivo? Agora este é o seu objetivo!/ Cesse suas perguntas inúteis: – E depois? –/ Pereça com eles, e cale a investigação...

No poema “*Esame*”, publicado na revista *Roma letteraria* (n. 19), em outubro de 1895, vemos uma espécie de confronto ideológico entre aquele que possui a “alma cansada” e que, por isso, não deseja mais “nada” e aquele que acredita que todo o “questionamento” é “vão”, em relação à vida, o que faz com que tenhamos que calar nossas investigações e, sem fugir às contingências de existir, perecer como todas as outras pessoas. Se são necessárias máscaras para viver, então que tal máscara seja a ilusão de “salvar alguém”, que este seja o objetivo (“*scopo*”). Se o “ceticismo” é o caminho, não há porque continuar a questionar sem que isso traga uma ação verdadeira: “você não vive – olha a vida, e questiona: eis aí o seu mal!” (“*tu non vivi – guardi/ la vita, e indaghi: ecco Il tuo mal!*”).

Para o crítico Renato Barilli, em seu *Pirandello, una rivoluzione culturale* (2005), o autor italiano é o responsável por uma espécie de “revolução cultural” na passagem do século XIX ao início do século XX: ele escapa das soluções diretas do Realismo do século XIX e abre caminho para a literatura de cunho mais psicológico e labiríntico, ao gosto da contemporaneidade, tentando responder à necessidade de representação de uma experiência subjetiva em meio ao “mal estar” dominante em sua época. Como indica o poema “*Esame*”, “Não é necessário indagar; mas produzir, viver” (“*Bisogna/ non indagar; ma oprar, vivere.*”).

Essa transição não é, de modo algum, destituída de senso estético próprio do autor siciliano, ao contrário, ela denuncia a *visão de mundo* que suas obras contemplam. Desse modo, é a passagem de uma visão pessimista “cósmica” para uma visão pessimista social e existencial, em relação à humanidade, que será obsessivamente repetida, recordada e reescrita em seus textos. Como afirma Barilli, é como se fosse “uma mesma ‘história’ oferecida em dois estados distintos: quase como um remédio que é comercializado na forma de comprimidos ou de ampolas para injeção; a composição não muda, mudam no máximo os efeitos.” (BARILLI, 2005, p. 179).

Estudar a poética de Pirandello, portanto, não é apenas se render ao jogo das estruturas verbais e às redes semânticas, sintáticas e morfológicas, mas sim, ir para além da superfície das formas, cavando os conceitos e os anticonceitos, a filosofia e a antifilosofia que revelam a dimensão humana constante de seus versos. É certo que não se pode facilmente desenvolver uma filosofia (ou *antifilosofia*) num Poema sem perder nele o que há de Poesia²⁷; no entanto,

²⁷ No ensaio “Wittgenstein: A linguagem do transcendental e o que pode ser compreendido”, Miguel Almeida, ao abordar a questão da expressão verbal no que é transcendente para o filósofo Wittgenstein, aponta que “O problema da expressão verbal da manifestação da transcendentalidade é que esta não é uma experiência descritível, é apenas uma experiência ‘vivível’ (passo o neologismo), e como tal, não é transmissível na sua essência. **Tal como não se pode descrever um Poema sem perder nele o que há de Poesia.**” (Grifo nosso) (ALMEIDA, Miguel. *Wittgenstein: A linguagem do transcendental e o que pode ser compreendido*. In:

é primeiramente por meio da lírica que Pirandello vai conseguir avaliar as dimensões daquilo que chamaremos de *mal de viver*, passando de uma análise apenas conceitual e despontando para o *mal de viver* transcendental, filosófico, existencial e social.

O ponto nodal dessa passagem é maior do que se pode pressupor: não é mera questão de terminologia sobre “conceitos” e “formas”, mas de método analítico. Dessa maneira, convém compreender a lição de Ludwig Wittgenstein (1889-1951): “[...] Não esqueças que um poema, ainda que seja composto na linguagem de informação, não se usa no jogo de linguagem de dar informação.” (WITTGENSTEIN, 1989, p. 160.), tal lição é fundamental para que passemos a identificar o poema como objeto que vale por si mesmo, embora não invalide a importante e necessária relação que os signos linguísticos mantêm com o mundo que os circunda. Esquecer o conteúdo circundante, o contexto, é fator que leva a “interpretações efetivamente formalistas da natureza do poema” que, naturalmente, não são a finalidade última deste trabalho.

A fundamentação do poema, dessa forma compreendido, não está nas palavras destituídas de sentido usual, mas sim, naquelas que traduzem imagens recorrentes e facilmente adaptadas à vivência humana. Também, tendo em vista nossa intenção de análise, não é a incomunicabilidade do poema que enfocaremos, pois que estamos diante de aguda percepção do “ser” e “estar” no mundo, importa-nos recolher o que “propicie ou provoque o pensamento do leitor” – em nosso específico caso, a questão do *mal de viver*. Explicando melhor: nosso trabalho é o de tentativa de reconhecimento dos *efeitos* do texto poético no leitor e no mundo, de reconhecimento do modo como a poesia pirandelliana capta as informações do entorno e as devolve ao mundo.

O que mais nos interessa nesse modo de compreensão do objeto poema é a capacidade de significação que ele traz consigo. Assim, enfrentar o “problema” da poesia e do poema em Pirandello, do modo como o propomos, é observar seus escritos como parte de uma rede estrutural de pensamento. O que chama a atenção é, pois, a capacidade de retrabalhar o tema das “máscaras” como *visão de mundo* decorrente de um processo histórico dado (a Unificação Italiana) e de um processo de maturação literária (da poesia, passando pela prosa e chegando ao teatro). Portanto, é a capacidade de ultrapassar o meramente histórico e enveredar pela palavra-símbolo que faz de Pirandello um bom poeta.

Uma das vozes mais importantes na crítica pirandelliana, o professor emérito da *Università degli Studi di Bari*, Arcangelo Leone De Castris (1929-2010) inicia seu mais

famoso ensaio sobre nosso autor, a *Storia di Pirandello* (1982), apontando para o principal “problema de Pirandello”, decorrente da interpretação e da análise dos textos desse autor, a saber: definir se há poesia onde se encontra uma escrita envolta por “vã filosofia”. Assim, o “problema” que se coloca não está propriamente nos escritos de Luigi Pirandello, mas sim, na crítica literária que acaba optando por uma das duas facilitadoras e recorrentes interpretações do texto do autor. Segundo De Castris, tais correntes são: a primeira, mais negativa, que acredita ser impossível classificar como poesia o que nosso autor escreve, justamente por ter uma preocupação voltada mais diretamente para conceitos filosóficos ou antifilosóficos; e a segunda, “aparentemente positiva”, que vai à cata da poesia onde ela (a poesia) consegue ir além da opressão que a estrutura impõe:

O problema de Pirandello, para tantos e notáveis ensaios que a crítica oferece, nos parece ainda preso a uma série de problemas interpretativos que ainda pedem uma mais clara “impostação”. O mais resistente de todos esses problemas – no fundo, aquele de que deriva todos os outros – refere-se, como é notável, à inegável presença de um fervor intelectual ou propriamente de uma aparência especulativa que polarizaram, em todo o tecido da obra pirandelliana, dos primeiros leitores até os leitores da atualidade, as mesmas atenção e perplexidade nas sucessivas gerações de críticos, a saber: um fervor ou um desejo filosófico que, enquanto foge por todos os lados de qualquer tentativa de reconhecimento ou reconstrução dentro de um sistema, parece erguer-se como a maior barreira, não só para a definição de poesia, mas também para a possibilidade do nascimento dessa mesma poesia. Não é necessário documentar que disto surge a eterna dúvida metódica da crítica pirandelliana e, também, as duas fáceis e igualmente esquemáticas soluções valorativas encontradas pela crítica: uma negativa, de viés crociano, que, numa análise abstratamente teórica do problema, não tolera que possa nascer poesia de uma “vã filosofia”; e outra, aparentemente positiva, também de natureza crociana, que observa a poesia onde ela, em detrimento do pensamento, aparece aqui e acolá a infringir a estrutura opressiva.²⁸

É importante notar a referência explícita ao modo “crociano” de entender a obra literária expresso no texto de De Castris, em que cada um dos modos de compreensão da obra

²⁸ *Il problema di Pirandello, per quanto numerosi e notevoli assaggi la critica abbia fornito, ci pare tuttora sospeso a una serie di pregiudizi interpretativi che ancora ne rimandano una chiara impostazione. Il più resistente tra tutti – quello da cui in fondo conseguono tutti gli altri – si riferisce, com'è noto, alla innegabile presenza, in tutto il tessuto dell'opera pirandelliana, d'un fervore intellettuale o addirittura di una apparenza speculativa che hanno polarizzato, dai primi lettori fino ai giorni nostri, l'attenzione e la perplessità medesima delle successive generazioni di critici: un fervore o velleità filosofica che, mentre sfugge da tutti i lati a qualsiasi tentativo di ricognizione e ricostruzione sistematica, pare ergersi poi come l'ostacolo maggiore, non solo alla definizione della poesia, ma addirittura alla possibilità medesima del suo nascere. Ne scaturisce com'è inutile documentare, l'eterno dubbio metodico della critica pirandelliana e altresì le due facili e ugualmente schematiche soluzioni valutative ch'essa ha promosse: quella negativa, d'ascendenza crociana, che, in una accezione astrattamente teorica del problema, non tollera possa germogliare poesia dal tessuto di un “vano filosofare”; e quella apparentemente positiva, anch'essa mediamente crociana, che cerca la poesia dove questa, a dispetto del pensiero, sorge qua e là a infrangerne l'opprimente struttura.* (DE CASTRIS, 1982, p. 5)

pirandelliana, mediados pelo viés de Benedetto Croce (1866-1952), estão eivados de preconceito de natureza “romântica” que não dariam conta de toda a extensão da obra literária. O filósofo, historiador e crítico italiano, Benedetto Croce, fazia uma distinção muito severa entre “poesia” e “não poesia”, reservando à primeira a *identidade poética e artística* que se faria pela estreita relação entre “imagem e sentimento, intuição e afetividade”, enquanto a “não poesia” seria formada pelos elementos “didáticos, políticos, científicos, religiosos etc.”, denominados *estrutura cultural da obra*. O crítico Alfredo Bosi, no artigo *Caminhos entre a literatura e a história* (2005) em que resume seu próprio itinerário como estudioso, coloca nesses termos a “estética de Croce, que conferia uma identidade à poesia e à arte, em geral, como *forma intuitiva, figural e expressiva de conhecimento*, mantendo, como vimos, uma distinção de fundo entre o ato poético e as outras práticas discursivas” (BOSI, 2005, s/p). Assim, um viés crociano tenderia a retirar das obras de Pirandello o *status* de literárias, pois elas envolvem-se com questões ditas “mais filosóficas”: é este o flagrante preconceito de que falávamos anteriormente.

De fato, Pirandello escapa dos limites da estrutura poética rígida, entretanto busca realizar estético-conceitualmente seus poemas. Sua obra poética, portanto, não pode ser analisada *exclusivamente* por teorias delimitadoras quase ao extremo. Dessa forma, nosso intento é abordar as relações de *sentido humano* que decorrem da poesia desse autor. Para tal, tanto a expressividade poética que se consegue por meio das imagens, metáforas, comparações, metonímias, por um lado, quanto as construções linguísticas estruturadas por meio do “princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”, analisadas por Jakobson (2004), por outro, trarão o esclarecimento do literário imanente como fundante de uma *concepção de mundo* a ser divulgada e compreendida.

Ainda, em outras palavras, se De Castris afirma que o problema máximo da obra poética de Pirandello é – tentando reorganizar suas palavras – “um fervor ou um desejo filosófico que parece erguer-se como o maior obstáculo à definição da poesia, ou mesmo, do nascer de uma poesia” (“*un fervore o velleità filosofica che pare ergersi poi come l’ostacolo maggiore alla definizione della poesia e alla possibilità medesima del suo nascere*”), e que esse problema persiste, entre outras causas, principalmente por terem os críticos dado, desde sempre, as mesmas supracitadas soluções a esse problema, então não podemos nós nem afirmar que não há poesia em textos que abordam fundamentalmente conceitos e nem que a poesia pirandelliana surge apenas quando se rompe a “opressora estrutura” poética. O que faremos, isto sim, é apontar para a obsessão temático-ideológica, ou seja, para a *visão de*

mundo que escapa dos textos poéticos e que insufla a posterior produção de novelas, romances, contos e dramas.

Daí que nossa resposta tanto a Croce quanto a De Castris é a de que Pirandello, ao trabalhar com poesia, esclarece-nos sua consciência crítica acerca de sua própria natureza artística, “o seu ideal estético, o seu programa de artes e os modos para realizá-lo”²⁹, ou seja, sua poética. A poesia, enquanto conceito, é uma forma de se posicionar sobre a vida e sobre o mundo. Ela trabalha, nestes termos, fundamentalmente com a construção de um mundo por meio das palavras, a fim de pensar e repensar tanto o mundo, como invólucro, quanto a existência de tudo o que se encontra neste mundo. Por esse viés, poesia é uma forma de filosofia.

Em seu *O ser e o tempo da poesia* (2000), por exemplo, Bosi tenta conciliar forma e conteúdo poéticos, privilegiando o segundo e demonstrando que a linguagem poética arranja-se de tal forma que suas imagens – seu *ser* – só ganham verdadeira significação quando fundidas em um tempo denso, intersubjetivo e histórico. O *ser* da poesia encontra-se na fluidez sonora, na música das imagens na constelação de figuras e no *pathos*; já o *tempo* da poesia vem na leitura, que tem significado a partir de contextos de significações distintas – intersubjetivas e sociais. O poema extrapola o tempo de sua produção, por isso sobrevive *ao* tempo e *dentro do* tempo. O tempo é o passado de quem escreve e o presente de quem lê, é o que divide o significante e o significado.

É preciso saber compreender a “história” do poema, já que a leitura vem do encontro entre os tempos do poema e do leitor, isto é, da multiplicidade de “tempos”. O eu lírico faz com que seu poema seja um amálgama variado das experiências humanas, cada poema podendo fazer referência a um elemento isolado do que se entende por humanismo e humanidade. O *ser* da poesia que abordaremos, dessa maneira, é formado por um *tempo* passado, que o constrói, e por um *tempo* presente, que o mantém vivo.

Contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional; uma trama em que o eu lírico vive ora de experiências novas, ora lembranças da infância, ora valores tradicionais, ou anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças. A poesia pertence à História Geral, mas é preciso conhecer qual é a história peculiar imanente e operante do poema. (BOSI, 2000, p. 9.)

²⁹ O professor Waldemar Munhoz Rodriguez, em sua tese de livre-docência *A dicotomia tensiva na poética de Luigi Pirandello* (1988), afirma que no começo do século XX há uma “supervalorização das poéticas, que tiveram reconhecimento teórico a partir de 1936, quando foi publicado *La poética del decadentismo* de Walter Binni. [...]” Distinguindo a poética programática da poética em ato, esclarece que “o verdadeiro sentido está na fusão das duas acepções, ou seja, como intenção que se torna modo de construção.” (RODRIGUES, 1988, p. 63).

Esse modo de compreender a poesia, como já afirmávamos, é basilar na interpretação proposta por Arcangelo De Castris, “pois apenas num mais coerente posicionamento da relação entre pensamento e “poesia” encontra-se a possibilidade de um discurso histórico-crítico sobre a obra de Pirandello”³⁰, ou seja, para De Castris é necessário relacionar de maneira mais coerente o “pensamento” com a “poesia” desse autor. Nossa análise também assim o fará tentando demonstrar elementos que se repetem com insistência tanto em seus poemas quanto na sua prosa e até em seu teatro. É o “sentimento da vida” que flui e precisa ser representado artisticamente, sendo dado através de concretizações históricas, biográficas e culturais.

Para De Castris, ainda: “Filosofia, portanto, ou pensamento, ou melhor, constante tensão meditativa para a qual confluem todas as razões históricas, biográficas e culturais da personalidade pirandelliana”³¹. Tais considerações desabonam qualquer interpretação que coloque o “racionalismo” de Pirandello como algo “extraliterário” ou como um “jogo de palavras em vão”, pois, como já dissemos, é uma literatura que carrega consigo um “sentimento da vida”.

Como é de se esperar pelo que vimos apresentando, a metodologia por nós empregada não se funda *apenas* no conteúdo e tampouco *apenas* na forma literária. Assim, o modo como esse “sentimento” é visto nas obras que analisamos – como causa e consequência delas – nos impede de observar apenas o conteúdo historicista imbricado. É necessário observar, também, como o *ser* da poesia conseguiu transfundir-se no *ser* da prosa e do teatro pirandellianos, guardados os limites estruturais exigidos, e como ao longo do *tempo* se solidificou sua visão humanística e social dentro da tragédia da existência. A maturação do escritor Pirandello só pode ser discutida se tivermos em consideração que é necessário, ainda, descobrir os “processos de significação” que fundamentam a construção do próprio texto.

A partir de agora, tomaremos como exemplo da persistência temática da poesia na narrativa e nos dramas de Pirandello algumas passagens de dois famosos romances e de duas igualmente famosas peças. Nosso objetivo não é, portanto, analisar profundamente tais romances e tais peças, pois esta não é a sede adequada para tanto. Tomemos, como primeiro exemplo, o consagrado romance *Il fu Mattia Pascal* (1904), mais à frente em nossa análise

³⁰ *Poiché soltanto in una più coerente posizione del rapporto tra pensiero e “poesia” vi è la possibilità di un discorso storico-critico sull’opera di Pirandello.* (DE CASTRIS, 1982, p. 6).

³¹ *Filosofia dunque, o pensiero, o meglio costante tensione meditativa, in cui confluiscono tutte le ragioni storiche, biografiche e culturali, della personalità pirandelliana* (DE CASTRIS, 1982, p. 7).

faremos outras remissões a textos do autor. No romance em questão, Luigi Pirandello capta com precisão a situação do ser humano que faz a transição do século XIX para o século XX, sem se restringir, mas fazendo acurada análise, também, da situação dos italianos que viveram a euforia da unificação italiana e que, no entanto, viam seus sonhos serem desmantelados pela política. Ainda uma vez, é a repetição que ganha forças no texto, não a repetição específica, mas a generalizada, a saber, não é a repetição do caso específico do narrador e protagonista Mattia Pascal que convém analisar, mas a repetição do *mal de viver* que se tornava constante na época em que o romance veio a público.

Sobre essa característica, que trabalhamos com insistência em nossa dissertação, veja-se o que aponta o crítico Giovanni Macchia:

Aquilo que bate na obra de Pirandello é uma diversidade de intercomunicação, de grande alcance, entre um gênero e outro. Poesias, traduções, contos, romances, comédias e dramas, em italiano *standard* ou em dialeto, libretos de ópera, roteiros cinematográficos, ensaios: não é possível assinalar divisões nítidas entre uma obra e outra, e nem entre obras literárias e críticas. É como um vasto terreno sobre o qual passam contínuos canais de irrigação: as terras da fantasia são alimentadas de falas teatrais, considerações filosóficas, temas insistentes e “conceitos” que ricocheteiam como bolas elásticas de uma obra a outra, às vezes, com as mesmas palavras.³²

Mesmo dentro de uma mesma obra a história se repete. O livro em questão, traduzido como *O falecido Mattia Pascal*, narra a história das “três mortes” de Mattia Pascal e desenvolve um interessante modo de compreender a propagada e reiterada busca pela liberdade. O livro é narrado em 1ª pessoa pelo próprio Mattia Pascal que, no momento mais crítico de sua vida, vivendo açoitado por credores, casado com Romilda e morando com uma sogra insuportável (Marianna Dondi, a “*vedova Pescatore*”), após a morte da mãe e do próprio filho, foge de casa e um golpe do acaso o faz mudar de vida.

Mattia, que havia decidido viver uma aventura na América, parara em Nice, na França, e com algumas coincidências conseguiu ganhar uma pequena fortuna num cassino. Nesse meio tempo, a “liberdade” parece bater-lhe à porta, pois, ao abrir um jornal, lê que um cadáver achado em sua cidade natal, a pequena cidade siciliana de Miragno, havia sido

³² *Quel que colpisce nell'opera di Pirandello è una sorta d'intercomunicabilità a lungo raggio fra un genere e l'altro. Poesie, traduzioni, novelle, romanzi, commedie e drammi, in lingua e in dialetto, libretti d'opera, sceneggiature cinematografiche, saggi: non è possibile segnare divisioni nette fra un'opera e l'altra, e neanche fra opere fantasia e opere critiche. È come un vasto terreno su cui scorrono continui canali di irrigazione: le terre della fantasia vengono alimentate da battute, considerazioni filosofiche, pensieri polemici, temi insistenti, e 'concetti' che rimbalzano come palle elastiche da un'opera all'altra a volte con le stesse parole [...].* (MACCHIA, 1969, p. 444).

confundido com ele e essa constitui sua primeira “morte”. Agora, o “falecido” Mattia decide assumir uma nova identidade e parte em viagem pela Europa de modo aventureiro. Aportando em Roma, cidade que por ser muito grande é ideal para que ele possa viver liberto de todas as pressões sociais, hospeda-se em um quarto na casa de Anselmo Paleari, já com um novo nome: Adriano Meis.

Em casa do Sr. Paleari, muitas outras peripécias se dão, o protagonista apaixonou-se por Adriana, a bela e doce filha de Anselmo, mas sua condição fictícia o impede de casar-se com ela, como também impede a denúncia do furto que sofrera do ambicioso Terenzio Papiano. Após contínuos contratemplos, ele decide suicidar-se como Adriano deixando um bilhete, uma bengala e um chapéu à beira da ponte do rio Tevere – o que constitui sua segunda “morte” – e volta para Miragno, onde decide colocar por escrito sua experiência e deixá-la na triste biblioteca local, com a instrução de que o manuscrito só poderia ser aberto quando fossem passados cinquenta anos da *terceira, última e definitiva* morte de Mattia Pascal.

Partindo desse viés, tem-se outra vez o jogo da memória e do esquecimento. Mattia Pascal também desejava esquecer “*il male triste di vivere*” em que se encontrava: a situação familiar péssima, a morte dos entes queridos, as dificuldades financeiras. Contudo, para se “esquecer” desses contornos melancólicos, ele teve de apagar completamente toda a realidade a qual ele conhecia e criar uma outra, completamente nova.

Não é difícil perceber que essa aventura fatalmente não teria um desfecho positivo, se avaliarmos as considerações críticas e analíticas que já fizemos, pois a “fuga da dor” e a “busca pelo prazer” que a personagem engendra leva-o a desvencilhar-se dos componentes de realidade nos quais a vida se baseia. Mattia era um “escravo” de si mesmo, da sociedade e de sua inércia, no entanto, quando se sente liberto do cotidiano opressor e da família, ainda assim está escravizado. É a realidade que se repete, tematicamente, nos escritos de Pirandello.

Mattia Pascal é dominado pela ilusão sem ter consciência de que a vive, o “fante” de que se vale enquanto ainda está morto para todo o resto da sociedade – Adriano Meis – seu *alter ego*, não nasce de verdade, fica apenas no plano da imaginação e é esta imaginação que sustenta, mal e mal, o próprio Mattia. A ilusão “romântica” de viver fora das regras da sociedade e a sua não concretização faz com que ele se depare com a possibilidade de ser *nessuno* (“ninguém”). Em outros termos, a inviabilização de sua fantasia mostra-lhe que há sempre o risco de que o ser seja anulado, dá-lhe a consciência materialista de que não somos outra coisa, se não matéria, de que somos “átomos infinitesimais”.

A relevância social atinge um aprofundamento existencial e o tema da lírica adquire um contorno um pouco mais nítido com a narrativa de Mattia. O *mal de viver* constante, por

exemplo, dos poemas “*Romanzi*”, de *Mal giocondo*, e repetido em *Mattia*, evoca com mais clareza o “fragmento da vida real”. Mais ainda, buscando esquecer-se de si, tal qual o eu lírico do *Romanzi IV* (“*e solo ad obliare/ entro ne l’onda fredda,/ ad obliare il mal triste di vivere,/ mentre il volgo trionfa e il culto muore*”) (PIRANDELLO, 1996, p. 11), *Mattia* só pode encontrar paralelo para uma nova realidade na mesma realidade que o circunda. Veja-se um momento exemplar, em que Meis começa a constituir uma vida para si diante do leitor e, ao mesmo tempo, parece teorizar sobre a necessidade de repetição, tal qual o fazemos:

Este ato de acompanhar, esta construção fantasiosa de uma vida que não fora realmente vivida, mas compilada, a pouco e pouco, com pedaços das vidas dos outros, bem como com lugares diversos, e tomada e sentida como se fosse minha, me proporcionou uma alegria estranha e nova, não desprovida de uma certa tristeza, nos primeiros meses da minha existência errabunda. Fiz, disso, a minha ocupação. Eu vivia, não somente no presente, mas também por conta do meu passado, isto é, dos anos que Adriano Meis não tinha vivido.

Nada, ou muito pouco, eu conservei na memória, daquilo que eu tinha fantasiado desde logo. Nada se inventa, é verdade, que não possua alguma raiz, mais ou menos profunda, na realidade; e até as coisas mais estranhas podem ser verdadeiras. [...]

De resto, que era eu, se não um homem inventado? Uma invenção ambulante, dotada de vontade, e que queria, aliás devia, forçosamente, constituir uma coisa em si, embora precipitada na realidade.

Assistindo à vida dos outros, e observando-a minuciosamente, eu via-lhes os vínculos inumeráveis, vendo, ao mesmo tempo, os muitos fios meus que se achavam partidos. [...] Eu devia reatar estes fios tão somente com a fantasia.

E seguia, pelas ruas e pelos jardins, os meninotes entre os cinco e os dez anos: estudava-lhes os movimentos e os brinquedos, recolhia-lhes as expressões, para compor, a pouco e pouco, a infância de Adriano Meis.

Consegui isso, tão bem, que, por fim, assumiu, na minha mente, uma consistência quase real. (PIRANDELLO, 2002, p. 102).

A descrição da construção de uma vida, em 1ª pessoa, é um dos altos momentos dessa narrativa. Pirandello é o construtor que dá voz a *Mattia Pascal* que, por sua vez, deseja-se transformar em Adriano Meis e, desse modo, teoriza sobre como se dá a constituição do ser humano gregário, sociabilizado: “com pedaços das vidas dos outros”. É apurada a percepção que o narrador consegue transmitir sobre como o “Eu” é constituído, pois, como se sabe da teoria freudiana e da releitura feita por Jacques Lacan (1901-1981), a imagem do “Eu” é formada a partir do outro, a partir do envolvimento com as vozes paternas, familiares e institucionais³³.

³³ As ideias de Jacques Lacan podem ser encontradas, entre outras, na obra *Escritos*. LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar. 1998.

Ora, esse fator é fundamental para se compreender *Il fu Mattia Pascal*, pois Adriano Meis, por mais que se esforce, dificilmente vai conseguir separar de si a imagem de Mattia Pascal. Mesmo mudando barba e cabelos, como ele o faz, o reflexo no espelho sempre trará um resíduo do outro. E mesmo quando não for Mattia, será necessário buscar uma base em quem se espelhar, é por isso que ele “estudava os movimentos e os brinquedos” das crianças, a fim de compor a si mesmo. Também na “vida real” percebe-se, empiricamente, isso: nossa necessidade de pertencer a um grupo, de se parecer com um ídolo, de imitar nossos pais, irmãos e avós, tudo isso fundamenta o “Eu” que criamos para nós mesmos. Assim, no contexto de sociedade em que estamos, a originalidade é apenas um mito.

Observando uma lírica posta em carta escrita em 25 de março de 1893, vê-se como a tensão do texto se revolve sobre o desejo que Pirandello tinha “de realizar a própria missão de poeta, cantando e transmitindo as dores da sociedade, interpretando e desvelando-as”³⁴. Dos três quintetos, retiramos apenas o último:

[...]
*Metterai capo in me mille latenti
 forze, in un sol momento creatore?
 Udrò gridarmi: “Del nostro dolore
 sii tu l’ eletto, poiché già tu senti
 battere tutti i cuori entro il tuo cuore”?*
 (PIRANDELLO apud DI MARIA, 2009, p. 28).³⁵

Na lírica, a questão que se coloca é a ilusão de se cantar o drama de uma sociedade para essa mesma autodestrutiva sociedade. Aí outro paradoxo da existência literária pirandelliana: querer ser o porta-voz poético das dores de uma sociedade que hostiliza a si mesma e que vive imersa na ilusão da ficção. Não a ficção da qual se tem consciência, mas a ficção que se impõe como verdade – uma “mentira” verdadeira.

Já em termos da narrativa, como ela decorre em *flashback*, é fácil admitir que a “aventura” de Mattia parte do acaso, de um fato não programado, mas, ainda assim, é ponto crucial para a aquisição da “consciência” pelo protagonista. E aqui vemos, uma vez mais, o trânsito da reflexão social para a reflexão intimista/existencialista e *vice-versa*: a “consciência” de que nada pode ser inventado sem que haja “alguma raiz na realidade”, ou seja, mesmo o novo, como o compreendemos, é repetição.

³⁴ *Di realizzare la propria missione di poeta cantando e tramandando i dolori della società, interpretandoli e svelandoli.* (DI MARIA, 2009, p. 29).

³⁵ [...] Partirão de mim mil latentes/ forças, em um só momento criador?! Ouvirei gritarem-me: “De nossas dores/ você é o eleito, pois você já sentiu/ baterem todos os corações dentro de seu coração”?

É a ilusão de ser diferente, de ter o controle, de ser dono da liberdade que nos move, indica o narrador, ainda que isso não passe de mera ilusão. Cada “Eu” repete-se no outro, de maneira quase imperceptível: dentro do texto, isso irá gerar a derrocada de Adriano Meis, pois as mesmas frustrações que eram próprias de Mattia, agora se ativam como um “subtexto” de Meis. O verso final do poema *Romanzi XI*, do *Mal giocondo*, já anunciava tal visão: “*Pace hanno i morti giú, ne le lor tombe!*”³⁶ (PIRANDELLO, 1996, p. 23). O *mal triste de viver*, do qual se tenta escapar, não está em nenhum outro lugar que não a “própria existência” do modo como ela se configurou em nossa sociedade.

Mattia Pascal, após não conseguir atingir a libertação total das regras sociais, viu-se escravo de suas próprias circunstâncias, pois ele “compreendeu o jogo” de máscaras sociais ao qual estamos sujeitos quando percebeu que sempre nos repetimos uns nos outros. A aquisição de consciência pelo protagonista leva-o a escrever a narrativa cuja intenção é contar o “[meu] caso realmente estranho e servir de ensinamento a algum leitor curioso” (PIRANDELLO, 2002, p. 10). Não parece haver nisso a ideia de ensinar a fugir dos problemas, mas de admitir a perenidade deles. Por certo, aquele que “compreende” está em desvantagem numérica em relação aos que “não compreendem” o modo como a vida estava se organizando naquela passagem de século. Dessa maneira, podemos compreender que o *mal de viver* é também fruto de uma “marginalização”.

“Compreender o jogo”, portanto, não soluciona a problemática da vida, já que impossibilita o “olhar iludido”, como impossibilitou o autoengano de Mattia Pascal e seu fantoche Adriano Meis, por exemplo. Pelo contrário, essa compreensão traz consigo a impassibilidade ou o simples tédio da existência, já que parece impossível fugir da mesquinha e da combatividade que tomaram conta da sociedade.

A criação espontânea de uma realidade (“*la spontanea creazione di una realtà*”) nada mais é do que o moto-contínuo da vida, é como se a realidade na qual estamos inseridos nunca fosse suficiente, por isso criamos uma nova dimensão, entretanto, essa nova dimensão está toda baseada na mesma realidade da qual tentamos fugir. Disso decorre o fato de a vida ser uma triste palhaçada (“*triste buffoneria*”) e de o *mal de viver* jogar com a própria vida, uma vez que sua condição de existência é diretamente proporcional à sobrevivência humana. Assim é que se dá o moto-contínuo: cada ser alimenta uma ilusão de vida, repete o *mal de viver* sem ter tal intenção e, por fim, reelabora a ilusão sobre outra perspectiva, mas, fatalmente, com a mesma realidade por base.

³⁶ Paz têm os mortos aí abaixo, em seus túmulos.

É essa a construção ideológica que se encontra por trás de *Il fu Mattia Pascal*: o protagonista imaginou que abandonando a mulher, Romilda, e a sogra, Mariana Dondi poderia viver uma vida boa, sem privações e aborrecimentos, contudo, não obteve êxito nessa empreitada, já que Adriano Meis, o fantoche que lhe servira de “outro Eu”, foi completamente assolado por privações e aborrecimentos, principalmente por não “existir” legalmente após tal “aventura”, por conseguinte, quando Mattia retornou à Miragno, sua vida ainda estava atrelada às pessoas que lá viviam, e isso não era garantia de felicidade: “Qual nada! Ninguém me reconhecia, porque ninguém pensava mais em mim.” (PIRANDELLO, 2002, p. 264). A vida, em constante mudança, quase sempre a revelar a pequenez dos seres humanos, é nisso que se funda o *mal de viver* que parece se repetir em todos os humanos: “Ah! Aí está o que quer dizer morrer! Ninguém, ninguém se lembrava mais de mim; como se eu nunca tivesse existido...” (PIRANDELLO, 2002, p. 264).

E ainda outra vez, vê-se a fuga da existência como a solução pretendida, não obstante, nunca alcançada. Vale lembrar, ainda uma vez, o que Dom Eligio Pellegrinotto, o mentor da narrativa de Mattia, após revê-lo como vivo, sentencia: “fora das particularidades, alegres ou tristes que sejam, pelas quais nós somos nós mesmos, meu caro Senhor Pascal, não é possível viver.” (PIRANDELLO, 2002, p. 264), desse modo, o *mal de viver* constitui-se não apenas como elemento estético, mas humano e, por isso mesmo, pode-se repetir com constância em nossa sociedade.

Assim, cremos que seja válido para nosso propósito levar em consideração a lição de Terry Eagleton, em seu *Teoria da Literatura*.

A crítica literária [...] é capaz de fazer algo semelhante: observando aparentes evasões, ambivalências e pontos de intensidade na narrativa – palavras que não são ditas, palavras que são reiteradas com excepcional frequência, duplicações, lapsos de linguagem [...]. Em outras palavras, ela pode observar não só o que o texto diz, mas também como ele *funciona*. (EAGLETON, 2006, p. 273, grifo do autor).

Nossa metodologia de análise, como se vê, encontra respaldo na interpretação do texto a partir da significação das palavras do texto poético, mas sem deixar os aspectos “filosóficos” e existenciais de lado. Como já esclarecemos, nosso objetivo é o de avaliar como as questões fundamentais do prosador e teatrólogo Luigi Pirandello já estavam presentes, ainda que embrionárias, no poeta Luigi Pirandello. Por isso, é ainda Alfredo Bosi quem nos ilumina a seguir caminho parecido quando, no supracitado artigo em que faz uma releitura de sua trajetória como historiador da Literatura Brasileira, teórico de poesia e estudioso de nossa

formação cultural, ele aponta para si mesmo como um crítico que aderiria à estética de Croce, por um lado, e à leitura de Gramsci (apontando para oajuizamento das obras a partir daquilo que elas “valiam como representativas de certa mentalidade”), por outro. Como o próprio Bosi apresenta:

Embora ninguém deva ser juiz em causa própria, parece-me que, na elaboração da *História concisa*, consegui respeitar ambas as exigências sem perder a consciência de que eram perspectivas diferentes a ponto de não permitirem um cômodo ecletismo. Em outras palavras: um poema ou um romance podem ser significativos do ponto de vista sociológico ou político, mas essas suas qualidades não os elevam, por si mesmas, ao estatuto de obras de arte. De todo modo, as melhores obras de todas as literaturas valem sempre pelos dois critérios, o representativo e o estético. (BOSI, 2005, s/p).

Seguindo o exemplo de Alfredo Bosi, o que pretendemos é “reordenar” o suposto caos dos textos, contextos e conceitos pirandellianos, por meio da linguagem, e ver emergir de um conjunto multifacetado uma unidade. Pretende-se dissecar o *mal triste de viver* que escapa dos textos de Pirandello, de tal forma a descolá-lo do momento histórico a que está preso e materializá-lo como conceito – teórico, filosófico e *antifilosófico* – dentro da poética do autor siciliano. Dessa forma, o “problema” de Pirandello, ou melhor, da classificação artística de Pirandello, não poderá encontrar solução adequada sem se observar o que esse artista transmite de humano/ humanístico em seus textos:

A arte de Pirandello, quando não se quer medi-la com critérios absolutamente independentes e, em seguida, reduzi-la a eventos ocasionais e milagrosos, não surge e não pode surgir de chofre e, ainda, fora do único campo em que é possível encontrá-la e reconhecê-la: isto é, fora ou contra a tensão meditativa, a busca consciente e a maturidade ideológica que é **a angústia humana de Pirandello e a verdadeira condição de seu sentimento da vida**. (Grifo nosso).³⁷

É necessário dizer, no entanto, que a tendência pirandelliana não é a de estabelecer um parâmetro ou um programa de costumes que balizam as ações humanas, mas a de afirmar como as ações humanas se comprazem nas ilusões e nos enganos, no *sentimento do contrário*. Dessa maneira, a “filosofia” que se enxerga nos textos de Pirandello não é do tipo hedonista, que se empenha em apontar para a fruição e determinação do prazer como o bem supremo e a

³⁷*L'arte di Pirandello, ove non si voglia misurarla con criteri assolutamente estranei e quindi ridurla a occasionali e miracolosi eventi, non surge e non può sorgere a dispetto e comunque al di fuori dell'unico terreno di formazione nel quale è possibile cercarla e riconoscerla: cioè al di fuori o contro quella tensione meditativa, quella consapevole ricerca e maturazione ideologica che è il travaglio umano di Pirandello e la condizione autentica del suo sentimento della vita.* (DE CASTRIS, 1982, p. 6).

finalidade da vida moral, mas uma “filosofia” que, ao abarcar os elementos que constituem a vida, tende para o nada. Assim, mais do que uma “filosofia”, temos em Pirandello uma *antifilosofia* ou uma *filosofia negativa*.

Como bem enxerga o professor Aldo Vanucchi, em seu *Filosofia e ciências humanas*, “De qualquer forma, a antifilosofia é inerente à Filosofia, porque esta vive do debate, na busca livre e permanente da verdade.” (VANUCCHI, 2004, p. 10). Por conseguinte, enquanto busca escapar de um projeto filosófico propriamente dito, Pirandello, constrói um projeto de literatura fundado nas tensões da vida humana e, por isso mesmo, desenvolve uma poética de esperança e de desesperança, numa fusão de literatura e capacidade filosófica.

3 CONCEPÇÃO POÉTICA

3.1 A invenção da humanidade: um parentesco possível entre humorismo e existencialismo

Um dos pontos mais importantes da crítica e da teoria feita por Pirandello é o conceito de humorismo. Em seu ensaio *L'umorismo* (1908), Pirandello nos dá a base de sua escrita e aponta que a questão fundamental do *humorista* centra-se no *sentimento do contrário*. Esse *sentimento do contrário* é formado por: a) uma “contradição fundamental” causada pelo “desacordo que o sentimento e a meditação descobrem entre o real e o ideal humano, ou entre as nossas aspirações confrontadas com as nossas fraquezas” (RODRIGUES, 1988, p. 375); b) pelo “ceticismo” de toda observação humorística; c) pela construção literária minuciosa e “maliciosamente” analítica.

A partir desse ponto de vista é que se percebe a especificidade da obra de arte humorística. Se a arte em geral harmoniza e coordena todas as reflexões, dando primazia ao raciocínio lógico como forma, a arte humorística faz com que a reflexão decomponha e desordene a lógica da arte, gerando um ser que não se deixa mais iludir pelas aparências da vida, mas que tampouco é ingênuo a fim desqualificar as ilusões como parte integrante da vida humana, já que, no final das contas, tudo é ficção. Assim, mais do que uma teoria de arte, o humorismo é uma teoria da vida, para Pirandello.

Aprofundando um pouco mais o tema, enquanto o artista em geral joga com o ridículo, fazendo com que haja uma situação em que uma determinada personagem destoe do padrão ou do habitual e que isso cause riso pela “percepção do contrário”, o humorista projeta-se para além do anômalo, fazendo com que junto do riso esteja a reflexão sobre os motivos pelos quais a tal personagem deslocou-se do habitual, menos por desejo do que por necessidade. Disso surge o *sentimento do contrário* que, diferentemente da ironia retórica, surge como uma *ironia filosófica*. Segundo Rodrigues (1988, p. 337), “a contradição do *humorismo* é sempre essencial. O sentimento da *ironia filosófica* foi precisado por Schlegel e Tieck, partindo do idealismo subjetivo de Fichte.”.

Com as palavras do próprio Pirandello, “enquanto o sociólogo descreve a vida social tal como ela resulta das observações externas, o humorista, armado de sua arguta intuição, demonstra, revela como as aparências são profundamente diversas do ser íntimo da consciência” (PIRANDELLO, 1999, p. 166-167). Podemos afirmar que o humorismo, dessa forma, é também uma teoria da vida justamente por valorizar as ações humanas que fogem ao

enquadramento harmonioso que a arte em geral pinta, mas que inexistente, de fato, na vida. Por certo, o humorista é aquele que

[...] sabe que a tensão entre esperanças e lembranças tristes é resultado da luta entre almas, que se disputam o predomínio pleno e definitivo da personalidade; sabe que o conhecimento do mundo é uma construção ilusória, como ilusória é a construção que cada homem, mesmo sem querer e saber, faz de si próprio, agindo e vivendo conforme uma interpretação fictícia, mas sincera, de si; sabe tudo isso e sabe também que, se o homem fosse capaz de *ver-se viver*, constataria que essa tensão caracteriza a sua existência, isto é, faria aquela análise que o humorista faz. Todavia, o homem acha que vive melhor como imagem falsificada de si próprio, fugindo daquela análise, que provocaria o remorso e o levaria à conclusão de que a incerteza é a única certeza possível [...], que não pode optar pelo *sim*, sem que, concomitantemente, encontre as mesmas razões para optar pelo *não* [...]. (RODRIGUES, 1988, p. 336, grifos do autor).

Vejam, a esse propósito, o poema *Guardando Il mare*, de *Fuori di chiave* (1912).

Guardando il mare

*E sei vivo anche tu, come son io:
tu per molto, io per poco, e ne son lieto.
Ma ti vedo e ti penso, io: tu non vedi
e non pensi, beato! Fino ai piedi
vieni con un sommesso fragorio
a stendermi le spume, mansueto.*

*Come un mercante di merletti... Bravo!
Uno ne stendi, e tosto lo ritrai,
ed ecco un altro, e un altro ancora... Scempio
fai così della tua grandezza, ignavo?
Tenta, prova altri scherzi... non ne sai?
Ma ingoiati la terra, per esempio!*
(PIRANDELLO, 1996, p. 239)³⁸

“*Guardando*” (“olhando”) o poema de Pirandello, temos a opção de assumir dois pontos de vista: ou a posição de observadores do poema ou a posição de “observadores” da temática reproduzida no poema e pelo poema. Em ambos os casos, colocamo-nos como o “ser-para-si” sartreano, já que ao lermos o poema saímos para “fora” – independentemente do aparente pleonasma – de nós mesmos e associamos o conteúdo expresso pelo objeto lírico a situações possíveis dentro de nossas próprias vidas. Assim, do “lado de fora de si”, o

³⁸ **Olhando o mar**

E tu és vivo também, como eu sou:/ Tu por muito, eu por pouco tempo, e eu estou contente./ Mas eu te vejo e penso em ti, eu: tu não vês/ e não pensas, abençoado! Até aos pés/ vem com um suave rumor/ a estender-me as espumas, manso.// Como um comerciante de rendas... Bravo!/ Alonga uma renda, e logo se retira,/ e eis que se alonga, e ainda outra vez... Tolo/ é assim que desperdiças a tua grandezza, indolente?/ Tenta, experimenta outros truques... não sabes?/ Mas engole a Terra, por exemplo!

humorista afirmaria que aquele que emerge de si e aquele outro que é analisado não são um só e “justamente [por isso] as várias tendências que assinalam a personalidade fazem pensar a sério que a alma individual não seja *una*.” (PIRANDELLO, 1999, p. 168, grifo do autor). Dessa forma, o ser humano que escapa do poema é o único ser humano possível: fraturado e duplicado, que observa a si mesmo e só enxerga o vazio.

Ter consciência da existência, por um lado, ou simplesmente existir, por outro, é uma oposição que percorre todo o poema “*Guardando Il mare*”, que se desenvolve na ideia de duplo desde os “protagonistas” – o “eu” que olha e o “mar” – até sua composição estrutural em duas estrofes. No primeiro verso, já a constatação de que tanto o ser humano quanto o mar, ambos são vivos (“*E sei vivo, anche tu*”) e, mais ainda, de que ambos estão vivos e de que o mar permanecerá neste estado por muito tempo ainda, enquanto ao ser humano restará pouco tempo, na comparação com o mar, mas, mesmo assim, o eu lírico está contente (“*son lieto*”).

O contentamento desse indivíduo deriva justamente de seu saber, ou seja, do conhecimento que ele adquiriu das coisas e, talvez, também da possibilidade concretizada de poder olhar o mar e perder-se em pensamentos. O mar, como símbolo, leva à reflexão, é sinônimo de grandiosidade, de mistério, todavia, todos esses sentidos atribuídos a ele derivam da capacidade do ser humano em raciocinar e nomear os sentimentos e as coisas. Aliando sua capacidade física à mental, o eu lírico pode ver o mar e pode pensar nele e, por isso, talvez pudesse ser entendido como superior ao mar, mas é este elemento natural que é “abençoado”, precisamente por não pensar e nem ver (“*tu non vedi/ e non pensi, beato!*”). A existência do mar não é contingente, ela é dada de antemão, por isso ele não sofre.

O “infinito” mar que não pensa convoca o ser humano a pensar. Mas, diante de tamanha imensidão, o eu lírico não pode se furtar a pensar em outra coisa a não ser no próprio mar que, mansamente, vem à praia, faz um espetáculo natural e se retira, repetindo-se eternamente, “tolo”, sem consciência da própria grandeza. O eu lírico, humano e soberbo, dirige-se ao mar fazendo provocações e chamando-o de “indolente” (“*ignavo*”) pela constante chegada e retirada das águas na praia. O mar não pode responder, ele não possui consciência de si, mas por uma simples consecução de acasos, de “manso” e “indolente” ele pode aprender novos “truques” e engolir a Terra com tudo o que há nela, “por exemplo”.

Nesse caso, a metáfora do mar é a do ser que possui uma existência inautêntica, falsificada, agindo de *má-fé*, já que podendo escolher ser o que quisesse (aumentar ou diminuir a maré ou as ondas, mudar suas águas de turvas para cristalinas etc.), decide instituir um modelo de ação: sempre suave, tanto na ida quanto na volta da praia. Entretanto, como a

vida é constante mutação e escolhas e, portanto, estamos “condenados” a nunca aceitar que nosso destino já está traçado – tal qual acredita o existencialismo sartreano –, e como a vida não tem uma estrutura imóvel, ordenada e lógica – segundo os preceitos do humorismo –, então, em algum momento a “máscara” cai, a escolha fingida não se sustenta mais e o indivíduo engole a vida e é, ao mesmo tempo, engolido por ela.

O caso deste poema é exemplar na poética do *mal de viver* em Pirandello que, em *L'umorismo*, explicita o fato de os seres humanos não estarem fixados, mas terem uma existência mutável que não se deve tentar prender. Também, explica ironicamente que a “tristeza” da existência humana deriva do “triste privilégio” que é saber-se vivo, mas não compreender que a inconstância e a fugacidade da vida não estão “fora de si”, mas estão encerrados no próprio ser humano. Leia-se o próprio Pirandello:

O homem não tem da vida uma ideia, uma noção absoluta, mas, sim, um sentimento mutável e vários, segundo os tempos, os casos, a fortuna. Ora, a lógica, ao abstrair dos sentimentos as ideias, tende precisamente a fixar aquilo que é móvel, mutável, fluido; tende a dar um valor absoluto àquilo que é relativo. E agrava um mal já grave por si mesmo. Porque a primeira raiz de nosso mal reside exatamente nesse sentimento que temos da vida. A árvore vive e não sente a si mesma: para ela, a terra, o sol, o ar, a luz, o vento, a chuva, não são coisas que ela não seja. Ao homem, ao invés, ao nascer tocou-lhe esse triste privilégio de sentir-se viver, com a linda ilusão que daí resulta: isto é, a de tomar como realidade fora de si mesmo esse seu sentimento interno da vida, mutável e vários. (PIRANDELLO, 1999, p. 172)

A dúvida e as incertezas são, portanto, as marcas fundamentais da experiência humana. Daí a constante necessidade de se criar máscaras que supõem uma unidade. Daí, também, a necessidade de se inventar a realidade. Explicando melhor, segundo os preceitos humoristas, a realidade não é construída *a priori*, mas mutável e sempre derivada do embate entre essência e aparência. Por isso o humorista deve apontar, seriamente, para a comicidade da existência e colocar-se a par de certa disposição sentimental para as experiências amargas da vida e dos homens.

Sendo assim, o humorismo de Pirandello sempre se revela em períodos de crise humana, em que as tensões fazem com que se esteja tocando os extremos de tudo o que se apresenta, via de regra, como verdade ou ficção. Nesse ponto, queremos destacar em Pirandello e em sua teoria do humorismo uma possível relação com o “existencialismo” do filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980) que, de um modo ou de outro, já serviu como um dos suportes de análise do poema “*Guardando Il mare*”.

Não queremos, entretanto, negar a influência da fenomenologia de Husserl (1859-1938) e do pensamento de Heidegger (1889-1976) na construção lógico-teórica do chamado existencialismo sartreano, nem tampouco negar que “Pirandello, por outro lado, em várias ocasiões negava ter uma “filosofia” e opunha-se a quem queria discernir em suas novelas ou em seus dramas uma demonstração de uma tese.”³⁹, como bem nos afirma Carlo Salinari em seu *Miti e coscienza del decadentismo* (1986, p. 252). O que queremos é sugerir uma ligação e um possível parentesco tanto nos preceitos humoristas de Pirandello quanto nos existencialistas de Sartre, em relação às abordagens das noções de existência e de vida, tentando chegar ao *mal de viver*.

Com Sartre, chegaremos à distinção entre os “homens” e as “coisas”, percebendo que os “homens” têm a capacidade de colocar-se “fora” de si e realizar uma análise sobre as próprias atitudes através da consciência (“ser-para-si”), enquanto as “coisas” e também os “animais” não conseguem ter essa consciência “autorreflexiva” e não se colocam “do lado de fora” para realizarem uma “autoavaliação” (“ser-em-si”). Ora, como o ser humano é um indivíduo “para-si”, então é ele quem deve construir a própria existência. A problemática, no entanto, vem do fato de não haver nenhum modelo ou nenhuma essência que lhe apresente, *a priori*, o caminho a ser seguido. Dessa forma, compreendemos que, no existencialismo, todos os ídolos, totens e guias são meras ilusões criadas pelos próprios homens para fugir às responsabilidades que toda escolha traz consigo.

A partir do momento em que o indivíduo se refugia apenas numa espécie de *existência social pré-determinada*, ou seja, sem escolher verdadeiramente, ele deixa a sua essência para não sentir a *náusea*, para se refugiar da incerteza e fugir da contingência da vida. Entendendo a contingência como aquilo que ocorre sem, necessariamente, precisar ocorrer do modo como ocorre ou mesmo sem sequer precisar ocorrer, compreendemos o que Sartre denominou de *má-fé*. Para o filósofo, o sentido das coisas do mundo só pode ser dado pela consciência do indivíduo, nunca imposto pela realidade: quando age de *má-fé* o ser humano vive com uma seriedade tranquilizadora, mas numa *falsificação existencial*. Como sentencia Sartre: “o homem sério é do mundo e não tem mais nenhum recurso em si; ele nem mesmo concebe a possibilidade de sair do mundo [...]. Ele está de *má-fé*” (SARTRE, 2005, p. 669).

Se, como aponta o professor Clóvis de Barros Filho, no ensaio “O *habitus* e o nada”, no existencialismo de Sartre “A consciência de liberdade encontra-se, dessa forma, para além desse *espírito de seriedade* que nos ilude quanto ao fundamento de todo sentido e valor.”

³⁹ Pirandello, *invece*, in *varie occasioni negava de avere una “filosofia” e si opponeva a chi voleva scorgere nelle sue novelle o nei suoi drammi la dimostrazioni di una tesi*. (SALINARI, 1986, p. 252).

(BARROS FILHO, 2002, p. 79), no humorismo de Pirandello “o mentir a nós mesmos, vivendo conscientemente só a superfície de nosso ser psíquico, é efeito do mentir social” (PIRANDELLO, 1999, p. 167). Assim, tanto as noções de *má-fé* e de *falsificação existencial*, quanto a ilusão provocada pelo *espírito de seriedade* podem ser rastreadas também nas ideias humoristas.

Para o italiano, em *L'umorismo*, por exemplo, “Todos os fenômenos ou são ilusórios ou sua razão nos escapa, inexplicável.” (PIRANDELLO, 1999, p. 164), ou seja, não se pode objetivar a existência – pelo *espírito de seriedade* – já que não nos é dado conhecer o fundamento dos fenômenos. Um pouco mais a frente, Pirandello explicita nossa *angústia* diante da ilusão do ser *uno*: “Por um espontâneo artifício interior, fruto de secretas tendências ou de inconscientes imitações, não nos cremos de boa fé diferentes do que substancialmente somos? E pensamos, atuamos e vivemos segundo essa interpretação fictícia e, no entanto, sincera [...]” (PIRANDELLO, 1999, p. 165). É possível, por conseguinte, ver que a “boa fé” em crer-se outro diferente do que realmente é, de Pirandello, tem na “ilusão” e na “ficção” a mesma base da *má-fé*, de Sartre.

A existência, dessa forma, é um jogo de essência *versus* aparência, de aceitação *versus* ficção e ilusão. “Quem compreendeu o jogo, não pode mais enganar-se”, é o que o próprio Pirandello, em sua *Nota autobiografica per un profilo critico*, de 1912, enfatiza.

Eu acho que a vida é uma palhaçada muito triste, pois temos em nós, sem sermos capazes de saber como, por que ou por quem, a necessidade de enganar-nos constantemente com a criação espontânea de uma realidade (uma para cada um e nunca a mesma para todos), que é descoberta, de tempos em tempos, ilusória e vã.

Quem entendeu o jogo, não é capaz de enganar-se; mas quem não pode mais se enganar não pode tomar nem gosto nem prazer na vida. É isso.⁴⁰

Assim, do mesmo modo que Pirandello aponta que temos a “necessidade de enganar-nos constantemente” criando nossa realidade, também o existencialismo, para Sartre, aponta que o homem deve criar sua própria essência, sem outro objetivo que não o que ele mesmo se der. Como exemplo objetivo, leia-se um trecho da parte 4 do poema “*La mèta*”, de 1909:

La mèta (4)

⁴⁰ *Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza poter sapere nè come nè perchè nè da chi, la necessita di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria. Chi ha capito il giuoco, non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più a ingannarsi non può più prendere nè gusto nè piacere alla vita. Così è.* (PIRANDELLO apud MACIERA, 2008, p. 36.)

[...]
*Ci arrestiamo a mezza via,
 non sappiamo bene perché,
 nel timore che non sia*

*la via giusta: e mai così
 a destin non si perviene,
 camminando notte e dí.
 Il perché non si sa bene;*

ma è così...
 (PIRANDELLO, 1996, p. 409)⁴¹

Por certo, em ambos os casos, uma questão que parece fundamental é a do “ser” enquanto criação. No modelo sartreano, essa criação “significa que o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define. [...] o homem nada mais é do que aquilo que ele faz a si mesmo.” (SARTRE, 1970, p. 216). Dessa forma, ao “ser” é dada a possibilidade de atribuir sentido ao mundo em que se encontra do modo que lhe aprouver, sendo, inevitavelmente, o homem “condenado a inventar o homem”. Isso implica dizer que há infinitas possibilidades para a construção da existência e que, portanto, ao sentir-se como um “vazio”, o indivíduo sempre se debaterá na angústia da escolha.

No poema “*La mèta*” (“*A meta*”), o eu lírico indica já ter “caminhado até metade da vida” (numa possível alusão ao primeiro terceto da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri: “*Nel mezzo del camin de nostra vita/ mi ritrovai per uma selva oscura/ che la diritta via era smarrita*”) sem saber os motivos de tal “caminhada” e sem saber se os caminhos já percorridos outrora e os que serão percorridos dali para frente são “corretos” (“*giusti*”). Não há, dessa forma, um “destino” pré-concebido, todos os caminhos são válidos e possíveis, não sabemos bem os motivos, “mas é assim”. O Pirandello crítico, por sua vez, em seu *Saggi, Poesie e Scritti varii*, num dos “*Foglietti inediti*” indica que “A vida é o ser que quer a si mesmo. Que se dá uma forma. É, por conseguinte, o infinito que possui fim. Em todas as formas possui um fim e, portanto, um ponto final. Em todas as formas é uma morte. Então, ou o ser mata-se em todas as formas ou então se nega.”⁴²

Em um suposto parentesco ideológico, poderíamos anotar como Pirandello, neste trecho crítico, poderia ser aproximado a Sartre que, de maneira mais sofisticada, faria com

⁴¹ [...] Chegamos ao meio do caminho,/ não sabemos bem por que,/ com o temor de que não seja// o caminho correto: e assim nunca/ se chega a algum destino,/ caminhando noite e dia./ O porquê não se sabe bem;// mas é assim...

⁴² *La vita è l'essere che vuole se stesso. Che si dà una forma. È dunque l'infinito che finisce. In ogni forma c'è un fine e dunque una fine. In ogni forma è una morte. Dunque l'essere s'uccide in ogni forma, o si nega.* (PIRANDELLO apud RODRIGUES, 1988, p. 218.)

que “vida que se dá uma forma” fosse compreendida como “indivíduo que se dá uma forma”. Daí, também, que se a vida é o “ser que quer a si mesmo”, a existência autêntica é a do ser que vai para “fora” de si para contemplar a si mesmo. Ademais, o “infinito que possui fim” pode muito bem antecipar as infinitas possibilidades de cada ser humano transformar-se naquilo que é. Por fim, o fato de o ser “matar-se em todas as formas” ou então “negar-se” pode trazer a ideia de que a “morte”, em qualquer forma que o ser assuma, é o vazio das escolhas infinitas que temos de fazer para continuarmos vivos, ou melhor, a “morte” é o que resta de todas as outras opções que não escolhemos viver, o que geraria a *má-fé* ou a negação de si mesmo.

É preciso atentar, porém, para o fato de que a filosofia de Sartre acredita na possibilidade de construir-se uma vida. O existencialismo, nestes termos, é muito difícil de ser praticado, mas serve como balizamento ideológico e norteador de atitudes. De fato, para Pirandello, mesmo a construção de uma vida é também ilusória. Para Pirandello, como está em “Cadernos de Serafino Gubbio operador”, na fala do protagonista em primeira pessoa: “A vida não se explica. Vive-se e basta”. Tal distinção não inviabiliza nossa análise, coloca apenas um bom ponto de observação.

Essa escolha angustiada como fundamento da existência, essa tendência da vida para o fracasso é justamente o que Pirandello queria que os artistas colocassem em suas obras, a fim de fazer com que as personagens tivessem, de fato, uma existência autêntica. Apenas a título de comparação, lembremos os versos iniciais do “Poema em linha reta”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa: “Nunca conheci quem tivesse levado porrada./ Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.// E eu tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil [...]” (PESSOA, 2007, p. 85), aquele que não está adaptado pensa demais, mas não consegue agir. Nisso é que está fundada a estética do *mal de viver*, pois “Para o humorista as causas, na vida, não são jamais tão lógicas, tão ordenadas, como em nossas obras de arte comuns, em que tudo está, no fundo, combinado, engrenado, ordenado, para o fim que o escritor se propôs” (PIRANDELLO, 1999, p. 175). A vida de fato, por sua vez, não tem nem ordenação nem lógica definida, portanto, a *personae* pirandelliana deve guiar-se pelos próprios atos e instintos, sem qualquer tipo de pré-determinação exterior: a *personae* vive.

Com esses pressupostos, leiamos outro poema, agora do livro *Fuori di chiave* (1912), em que Pirandello tematiza a questão humana e demonstra o seu “sentimento da vida”:

Sempre bestia

*Senza far nulla, un leone è leone:
e un pover'uom dev'affrontar la morte
per avere l'onor del paragone
con quella bestia, senza stento, forte.*

*D'alti pensieri l'anima infelice
nutrite, sí che s'alzi a eccelse mète.
Un gran premio v'aspetta. Vi si dice
che veramente un'aquila voi siete.*

*Sciogliete in soavissima armonia
il vostro chiuso intenso ardente duolo,
fatene una sublime poesia,
e vi diran che siete un rosignuolo.*

*Ma dunque per non essere una bestia
che dovrebbe far l'uomo? non far niente?
non pigliarsi né affano né molestia?
E ciuco allora gli dirà la gente.
(PIRANDELLO, 1996, p 233.)⁴³*

Em relação ao título do poema, ele poderia ser traduzido como “Sempre animal”, tal qual o fizemos, ou como “Sempre selvagem”. Essa distinção de tradução, entre outras coisas, indica dois fatores interessantes: com o título “Sempre animal”, por um lado, tem-se um questionamento da noção humanística e racionalista que deriva do *cogito ergo sum* (“Penso, logo existo”) cartesiano, pois o homem que não apresenta em si a “dúvida metódica” é muitas vezes movido apenas por intuição e instinto, o que o recolocaria na posição de um “animal” qualquer, portanto irracional. (É importante dizer que o pensamento de Sartre deriva das ideias cartesianas, principalmente na noção da dúvida como atributo fundamentalmente humano e que Pirandello, nesse sentido, certamente não é cartesiano. O sentir-se vivo é, portanto, uma tortura constante.)⁴⁴. Por outro lado, se a leitura do poema partir do título

⁴³ **Sempre animal**

Sem fazer nada, um leão é um leão:/ e um pobre homem deve enfrentar a morte/ para ter a honra de ser comparado/ com aquele animal que, sem esforço, é forte.// De grandes pensamentos a alma infeliz/ nutre-se, até que se eleva a excelsos lugares./ Um grande prêmio lhe aguarda. Então dizem/ que verdadeiramente você é uma águia.// Desate uma suabilíssima harmonia,/ a sua dor intensa e ardente,/ faça disso uma sublime poesia./ e lhe dirão que você é um rouxinol.// Mas, finalmente, para não ser um animal/ o que deve fazer o homem? não fazer nada?/ Não ter nem angústia nem irritação?/ Se assim o fizer, de burro lhe chamarão.

⁴⁴ Para o professor Clóvis de Barros Filhos, em ensaio no qual discute as relações entre Sartre e Bourdieu, “É preciso lembrar que a filosofia de Sartre é uma filosofia da subjetividade, tributária do cogito cartesiano. O sentido do mundo só se constitui para Sartre pela consciência, que se constitui ela mesma como não sendo deste mundo. [...] Isto porque a consciência do homem é ambígua.

Esta ambiguidade provém da tensão entre a facticidade e a transcendência. A facticidade é o que é dado (o corpo no mundo) e a transcendência é a saída fora de si, além de uma condição dada de existência. A facticidade e a transcendência são dois extremos entre os quais temos tendência a ser o que não somos, *être ce que l'on n'est pas*. Assim, ao identificarmos uma fonte cartesiana da filosofia de Sartre, destacamos uma recomendação comum de distanciamento de todos os nossos hábitos de pensamento, e a dúvida como objetivação permanente

“Sempre selvagem”, há que se pensar no que Sigmund Freud, em seu *O mal-estar na civilização* (1930), fala sobre o homem desprendido dos limites da civilização, que é “como uma besta selvagem que não poupa os de sua própria espécie” (FREUD, 2011, p. 57). De um modo ou de outro, a crença na racionalidade humana parece ter sido posta em xeque.

Indo para dentro do poema, vê-se que nele os estratos que compõem sua totalidade podem render uma interpretação bastante completa. Os quatro quartetos são muito bem compostos, com rimas alternadas (ABAB), e com uma estrutura fixa argumentativa, em que o ser humano tem suas atitudes postas ao lado de características típicas de animais. Bem relevante é a estruturação dos terceiros versos de cada estrofe, que contêm uma espécie de *chave interpretativa*, abrindo caminho para o último verso do poema e, por conseguinte, a conclusão argumentativa.

Desse modo, a “honra da comparação” (“*l’onor del paragone*”) encaminha todos os outros versos, instaurando uma ironia na força comparativa: primeiro, compara-se o ser humano com o animal que não precisa se esforçar para ser forte (“*quella besta, senza stento, forte*”); em seguida, o “grande prêmio” (“*gran premio*”) de ser como uma águia; depois, a possibilidade de criar uma “sublime poesia” (“*sublime poesia*”) como a que escapa do dolorido canto do rouxinol; por fim, o “sentimento do contrário”, a necessidade de fugir dessa estranha honra de ser como os animais pode fazer com que o ser humano não seja atuante em sua própria vida, mas sim, paciente, ou seja, não queira “ter nem angústia nem irritação” (“*non pigliarsi né affano né molestia*”) o que, apesar de ser o caminho mais fácil, apenas demonstraria a covardia e a incapacidade intelectual. Note-se que a associação com o “burro” remete a um comportamento “teimoso, bobo e ignorante”⁴⁵: o típico comportamento humano quando este foge aos dilemas intrínsecos à existência.

Neste poema (já ressaltando as influências do italiano Giacomo Leopardi em Pirandello, que analisaremos em seguida, e ainda nos remetendo a pressupostos existencialistas), percebe-se o procedimento de reiteração de imagens consideradas *negativas* para os seres humanos e que, no entanto, parecem *indiferentes* para a natureza que os circunda: o homem tem de se esforçar de maneira sobre-humana para poder se comparar a um “leão” (“*leone*”), atingir elevadíssimas e excelsas metas para ser chamado de “águia” (“*aquila*”), transformar a mais ardente dor em harmonia poética a fim de ser denominado um

de uma ruptura com o passado. A conversão existencialista do *cogito* reside na relação com a liberdade que mantém o sujeito.” (BARROS FILHO, 2002, p. 80)

⁴⁵ O professor Osvaldo Humberto Leonardi Ceschin, da Universidade de São Paulo, afirma que “A fama [do burro] de ser um bicho com comportamento difícil e incapaz de aprender começou na Grécia antiga”. Por volta de 600 a. C., o burro já era tratado como teimoso, bobo e ignorante.” (VERCESI, 2015, s/p).

“rouxinol” (“*rosignuolo*”), ou seja, tudo o que o ser humano faz com qualidade indiscutivelmente alta o retira da condição de *humano* e o devolve à condição de *mero animal*. É assim que a literatura mostra a construção de um determinado “Eu” envolto no contexto, nesse caso, das qualidades animais que sempre almejamos, mas que não desejamos obter com todas as consequências degradantes advindas disso.

É interessante notar o ponto de vista existencialista que escapa do poema, pois toda escolha humana sempre entra em conflito com o seu contrário, ou seja, ao se escolher um caminho sempre há a possibilidade de se escolher outro qualquer, ou mesmo nenhum. “Com efeito, não há dos nossos atos um sequer que, ao criar o homem que desejamos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem como julgamos que deve ser.” (SARTRE, 1970, p. 26). Dessa forma, passamos a existir quando mais do que tomarmos nossa liberdade como algo individual, temos a certeza de que cada ato de escolha nosso tem desdobramentos em toda a humanidade. Dessa forma, as escolhas humanas individuais entram em conflito, necessariamente, com todas as outras pessoas que habitam o mundo. Nesse relativismo da multiplicidade das imagens criadas, há semelhanças latentes entre a filosofia sartreana e as ideologias de Pirandello.

No poema “*Sempre bestia*”, essas considerações se revelam como o “motivo” do julgamento de “burro”, pois se desejar fugir de todas as tristezas, melancolias, irritações e “particularidades da vida pelas quais nós somos nós mesmos”, o ser humano perde de novo sua condição humana e passa a ser pejorativamente chamado, do ponto de vista dos que julgam, de “burro” (“*ciuco*”). A escolha é incessante e, por nunca encontrar uma “verdade absoluta” e dar ao homem a experiência da liberdade de sempre ter de escolher, leva à angústia e à náusea. “Burro”, nestes termos, é o ser que abdica das possibilidades de construir a própria existência ou, em outras palavras, é aquele que estando nu e podendo escolher tantas roupas quantas fossem possíveis, escolheu apenas um tipo, isto é, não “compreendeu o jogo”: “‘O homem é um animal vestido – diz Carlyle em seu *Sartor Resartus* – a sociedade tem por base o vestuário.’ E o vestuário *compõe* também, *compõe* e *esconde*: duas coisas que o humorismo não pode suportar.” (PIRANDELLO, 1999, p. 176, grifo do autor).

Enfim, compreender o “jogo da existência” e buscar apreender o *bem de viver* não deixa o ser humano escapar do *mal de viver*. O “impulso” para a existência, nesse caso, traz consigo o que paira entre o *humorismo* e o *existencialismo* e que classificaremos como uma *antifilosofia* – a contento das ideias do próprio Pirandello, que não acreditava que seus textos fossem necessariamente filosóficos –, uma vez que não consegue dar uma resposta definitiva

para o caso. A escrita pirandelliana, dessa forma, é quase uma falta de esperança, não uma busca pela resposta, pois, como temos demonstrado, Pirandello não acreditava em respostas.

Por certo, a poesia de Pirandello não é *apenas* existencialista, nem tampouco hedonista: ela é uma poesia que se apoia nos opostos como forma de revelar o ser humano. A resistência que se incorpora ao *mal de viver* é sua maior prova. Não a resistência como poema-combate, mas a resistência como poema-apresentação. Em outras palavras, a poética de Pirandello não combate o mundo, mas o revela aos olhos de quem não o vê. Como se verifica em Octávio Paz, “A poesia afirma que a vida humana não se reduz ao ‘preparar-se para morrer’ de Montaigne, nem o homem se reduz ao ‘ser para a morte’ da análise existencial. A existência humana encerra uma possibilidade de transcender a nossa condição.” (PAZ, 2012, p. 162).

De outra maneira, o *mal de viver* o qual analisamos só pode ser expresso por intermédio das representações linguísticas *vivas*, ou seja, a verbalização do *mal* individuado é condição natural para que se possa criticá-lo, analisá-lo e, quiçá, esboçar uma “teoria humana”, a fim de se obter o *bem de viver*, não apenas para o eu lírico, mas para toda a comunidade. Nesse sentido, o autor incorpora à sua poética a própria destruição e os próprios medos com vistas a afirmar a vida. Se tal análise é correta, lançar mão de comparações de humanos com outros animais e demonstrar a pequenez da existência humana é uma forma de reafirmar a necessidade de viver verdadeiramente, isto é, possuir uma “existência autêntica”. Essas “particularidades” humanas precisam vir à tona para que continuemos humanos: como se verá, é uma espécie de literatura-resistência.

3.2 Literatura: linguagem e existência em Pirandello

Parece um pouco avesso àquilo que se convencionou entender como “verdade” pirandelliana o fato de se trabalhar a lírica como *elemento fundamental* de sua obra, no entanto, é essa a grande tarefa de que nos incumbimos. Não a poesia lírica pelo que ela contém de essencialmente lírico, mas o que ultrapassa esse lirismo e vem encontrar-se com os conteúdos humanos e humanísticos, ou seja, na relação da lírica com os conteúdos existenciais e sociais.

Não é apenas uma motivação dada pela quantidade de obras poéticas publicadas pelo autor, mas também a crença de que já nas poesias, embora não pareça, manifestava-se a ideia obsessiva das “máscaras sociais”, tema já trabalhado por diversos estudiosos de Pirandello. Aliás, como conclui Sérgio Mauro, a obra de Pirandello passa pela “constatação da

necessidade das máscaras, sem as quais a vida em sociedade torna-se impossível.” (MAURO, 2011, s/p).

Se bem entendemos o que diz o crítico, as “máscaras” são, necessariamente, associadas a uma condição de existência ou inexistência humana, isto é, a “máscara” é condição fundamental da humanidade: há aqueles que compreendem que a vida é um “jogo” e, por isso, sofrem a existência; e há aqueles que não raciocinam e não compreendem o “jogo de máscaras” e, por isso, existem sem ter consciência disso. A arte pirandelliana, por traduzir esse embate entre os que “adquirem consciência” e os que “não adquirem consciência”, atinge um ponto ideológico claro, como também busca suprir uma lacuna da experiência humana.

Isso posto, leiamos o poema “X”, da série *Momentanee*, de sua primeira coletânea de poemas: *Mal giocondo* (1889).

X

*Fuggono i giorni miei sí come accolti
in un momento, e una acerbezza dura
solo nel cuor mi lasciano, ché molti
quasi fuor d’ogni vita, in vana cura,
ne ho di già spesi inutilmente, e corto
cammin prescrisse ai giorni miei natura.
Dàmmi tu pace, amor, dàmmi conforto:
menzogne io chiedo, e ingannami se puoi!
Entro il cervello un mondo vano porto...
A te mi lega innanzi che m’ingoj
il vortice fatale, o pia fanciulla:
Un sogno ancora, una menzogna, e poi
la nera e fredda eternità del nulla.*
(PIRANDELLO, 1996, p. 59)⁴⁶

Já neste poema vemos como Pirandello consegue aliar a potencialidade das palavras à tensão da existência e como consegue fazer com que seus versos sejam capazes de desempenhar uma função de representatividade estética e de análise conceitual ao mesmo tempo. O eu lírico do poema “X”, nos primeiros cinco versos, coloca-se numa posição afastada de si mesmo, como uma espécie de analista da própria vida, e conclui que gastou inutilmente (“*spesi inutilmente*”) os poucos dias que a “natureza” lhe deu.

⁴⁶ **X**

Fogem os meus dias como se estivessem juntos/ em um momento, e só uma dura e amarga imaturidade/ deixam-me no coração, porque muitos/ quase fora de qualquer vida, em vãos cuidados/ eu já os gastei inutilmente, e curto/ caminho prescreveu a natureza aos meus dias./ Dá-me paz, amor, dá-me conforto:/ mentiras eu peço, e que me engane se podes!/ Dentro do cérebro trago comigo um mundo vão.../ Junta-me a ti antes que me engula/ o vórtice fatal, ó piedosa menina:/ Um sonho ainda, uma mentira, e, em seguida,/ a escura e fria eternidade do nada.

Nos versos seguintes há uma mudança na direção da voz, que não é mais voltada para o próprio eu lírico, mas para o “amor”. É neste ponto que encontramos a raiz da *visão de mundo* pirandelliana: dirigindo-se ao amor, o eu lírico afirma, quase categoricamente, que tanto a paz quanto o conforto derivados do amor só podem ser conseguidos por meio das mentiras e dos enganos que nos cercam a vida (“*Dàmmi tu pace, amor, dàmmi conforto:/ menzogne io chiedo, e inganammi se puoi!*”). É por isso que a “paz” e o “conforto” do “amor” estão mediados pelo sinal de dois pontos (:) para chegarem ao desejo por “mentiras” e “engodos” que o eu lírico possui.

Mais ainda, nesses versos vemos a apresentação da impossibilidade da “representação verdadeira da vida”, já que toda a vida é representação e, por isso, só pode ser suportada através das mentiras que nos servem como base. A razão, metaforicamente representada pelo “cérebro” (“*cervello*”), é inútil dentro do contexto do eu lírico, é vã. Daí a noção de que os problemas todos estão nas palavras, quer seja na dificuldade para o entendimento delas, quer seja na incapacidade de representação do real, quer ainda na revelação de que as palavras são o fator que fundamenta a ficcionalidade da existência.

É essa a certeza a que o eu lírico parece chegar ao contemplar-se pelo “lado de fora” e, em seguida, dirigir-se ao “amor”: os dias passam rápido e nós aceitamos as mentiras que nos são contadas. A fim de adiar o fim inevitável, aceitamos também os sonhos mentirosos que querem nos obstruir a verdade de que as “cores” da ficção que criamos para nossa vida tendem sempre à “escura e fria eternidade do nada” (“*la nera e fredda eternità del nulla*”).

Não é absurdo pensar que esta “tendência para o nada” e esta “problemática das palavras” seja intensamente repetida na obra de Pirandello, pois tão apurados conceitos demandam tentativas e treinos estéticos e de concepção literária. Por esse ponto de vista, a certeza de que “dentro do cérebro” há apenas “um mundo vazio” revela, como já dissemos, a incapacidade da racionalidade em produzir verdadeiramente algo vivo. É essa mesma valorização excessiva da racionalidade que será alvo do Pirandello teórico e crítico que, no artigo *L'azione parlata*, publicado em *Il Marzocco* de 7 de maio de 1899 (dez anos após a publicação de *Mal giocondo*), condena os escritores que constroem sua literatura e seus personagens apoiados num raciocínio, ao qual apenas adicionam alguns elementos exteriores, considerando-os acabados.

Assim conseguimos apontar para um pensamento crítico-teórico de toda a obra de Pirandello que já estava delineado na composição artística de um de seus poemas. Para o italiano, a arte é inseparável da vida e os outros escritores de sua época erravam, pois que “nenhum deles pensa, ou quer pensar, que deveria ser exatamente o contrário; que a arte é a

vida e não um raciocínio”.⁴⁷ Dessa maneira, sendo a arte não um raciocínio, mas a própria vida, o poema “X” das *Momentanee* de *Mal giocondo* traz um eu lírico vivo, que se despe diante de suas inquietações e numa ação humana, *demasiadamente humana*, descobre-se num mundo de máscaras cujo fim único é o nada.

Impossível deixar de associar essa concepção de mundo e de arte ao drama *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). Esta famosa peça teatral traz seis personagens que, após terem sido criadas e avivadas por um autor, não puderam “existir” no mundo da arte e, enquanto uma trupe de atores ensaia em um determinado palco, querem representar cada uma o seu drama. Estamos aí diante daquilo que Peter Szondi chamou de “jogo da impossibilidade do drama” (SZONDI, 2011, p. 125) e esclareceu que

A tal ponto o teatro é aqui concebido como imitação da realidade que ele se vê, em função da diferença que não pode ser suprimida entre o cenário real e o teatral, entre a “personagem” [*Person*, tanto personagem teatral quanto pessoa] e o ator, condenado de antemão ao fracasso. (SZONDI, 2011, p. 128-129).

Isso quer dizer que, para Szondi, a principal associação deste teatro à realidade é sua condenação inexorável ao fracasso. O que já havíamos notado no desejo do “sonho” ou das “mentiras”, no poema, a fim de “fugir” ao “nada” eterno.

Outro analista da obra teatral de Pirandello, Sabato Magaldi, também confirma as relações poéticas que apontamos. Em seu artigo “Pirandello: do teatro no teatro” incluso nos *Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro*, organizado Por J. Guinsburg, revela-nos que, em Pirandello, subjacente a todas as suas obras há o “conceito da incomunicabilidade”. Assim, ainda que tenham capacidade para se comunicar as pessoas/personagens não “podem” se comunicar, o que resulta no seguinte questionamento: “Se um homem não se revela totalmente a outro, por que se desnudaria para o intérprete?” (MAGALDI, 1999, p. 16).

A trama de *Sei personaggi in cerca d'autore* limita-se a essas “seis personagens” que após serem rejeitadas pelo criador delas (pode-se pensar que tal criador seja o próprio Pirandello) invadem um ensaio de teatro, a fim de tentarem convencer o diretor da companhia da peça que está sendo ensaiada a se tornar o autor (tão esperado) do drama que essas personagens carregam e que desejam ver encenado.

⁴⁷ *Nessuno pensa, o vuol pensare, che dovrebbe farsi proprio al contrario; che l'arte è la vita e non un ragionamento.* (PIRANDELLO apud RODRIGUES, 1988, p. 230).

No entanto, não é a trama que realmente define esta peça como um marco no teatro universal, mas sim, os caracteres filosóficos e metateatrais que se lhe afiguram tal *status*. As discussões travadas entre as personagens da “*commedia da fare*” e “*Il direttore-capocomico*” são envolvidas por essa “premissa da incomunicabilidade” e nos revelam a visão de mundo pirandelliana.

Em que consistiria essa *visão de mundo*, senão na ideia de um mundo que caminha em direção ao nada, de um mundo que não sabe bem o que quer dele mesmo e que, em consequência disso, traz para os seres humanos esta igual falta de consciência. Magaldi aponta que

O procedimento pirandelliano funda-se em algumas crenças, assumidas até as últimas consequências. Em primeiro lugar, eu posso crer-me alguém, mas sou tantos quantas são as pessoas que me contemplam, já que as imagens não se igualam. A personagem, dessa forma, se enriquece pelas diferentes visões que sugere, abrindo-se a uma gama imensa de exegeses. Por outro lado, se eu me creio hoje um, essa pessoa não é a mesma de ontem e não será igual à de amanhã [...] Pode-se concluir que essa premissa psicológica resultará em extraordinária riqueza estética. (MAGALDI, 1999, p. 16.)

Assim, as personagens “*della commedia da fare*”, que querem entregar ao mundo o drama que carregam consigo com a intenção de, enfim, fixarem-se, de tornarem-se eternas numa realidade imutável (verdade que só é possível no mundo da arte), também são assoladas pela não comunicação. Isso resulta que, quando são aceitas como personagens pelo *direttore-capocomico*, não veem com bons olhos a interpretação feita pelos atores da companhia (*gli attori della compagnia*) – afinal, como alguém poderia representar melhor a vida e o drama de uma personagem do que ela própria? A personagem do pai, então, esclarece:

Aqui sim está o cerne de todo o mal! Nas palavras! Todos trazemos dentro de nós um mundo de coisas, cada um o seu mundo próprio! E como podemos nos entender, meu senhor, se coloco nas minhas palavras o sentido e o valor das coisas que estão dentro de mim; ao passo que aquele que as ouve só pode apreendê-las segundo o sentido e valor do seu mundo conforme? Acreditamos nos entender, mas não nos entendemos nunca! (SZONDI, 2011, p. 130).

O drama, neste ponto, volta-se para o tema da “incomunicabilidade”: as personagens da *commedia da fare* precisam fazer-se ouvir e, para isso, precisam de um autor, no entanto, mesmo quando encontram um não conseguem se comunicar por que não veem “verdade” no que *gli attore della compagnia* representam e, portanto, mantêm dentro delas mesmas suas próprias histórias. Disso decorre a inevitável discussão entre o que é a realidade e o que é a

ficção. O que nos move de fato? O que nos faz agir? Fazemos o que realmente deve ser feito? Entendemos o que nos leva a fazer determinadas coisas e outras não?

São as condições de existência, portanto, que se questionam tanto no poema, quanto no teatro, da mesma maneira como o crítico Pirandello se posiciona. É o próprio autor quem nos dá pistas para buscar respostas a essas perguntas a partir de “lições” retiradas de narrativas como *Il fu Mattia Pascal* (1904) e *Quaderni de Serafino Gubbio operatore* (1925). Nestas obras observa-se a importância do “*capire Il giuoco*” (“entender o jogo”). Os protagonistas, Mattia Pascal e Serafino Gubbio, respectivamente, são levados a um entendimento, a um conhecimento do mundo e das relações entre as pessoas do mundo. Tal “entendimento do jogo” faz com que eles percebam que todos nós não fazemos outra coisa senão representar, ou seja, a vida como nós a concebemos é puro jogo de interesses e de máscaras. Por ser dessa forma, a existência oscila sempre entre o “ser” e o “parecer ser”.

O “entender o jogo” por Serafino e por Mattia faz com que este afirme que a única coisa da qual tem certeza é a de que se chama Mattia Pascal:

Todas as vezes que algum dos meus amigos ou conhecidos demonstrava haver perdido o juízo, a ponto de vir me procurar, em busca de conselhos ou opiniões (...) eu respondia:
– Eu me chamo Mattia Pascal. (PIRANDELLO, 2002, p. 9).⁴⁸

Por outro lado, tal entendimento leva Serafino Gubbio a enunciar a especialização absurda e a constante mecanização do ser humano:

Não, obrigado. Obrigado a todos. Agora chega. Quero ficar assim. O tempo é este; a vida é esta; e no sentido que dou à minha profissão quero continuar assim – sozinho, mudo e impassível – a ser operador. (PIRANDELLO, 1990, p. 197).⁴⁹

Em ambos os casos percebe-se como a incomunicabilidade se faz presente tanto na obra de Pirandello, como sugeriu Magaldi, quanto na existência daqueles que compreendem o jogo, como por nós é sugerido. Assim, apesar de terem compreendido o jogo, o que resta a essas personagens é a marginalização social. Mattia marginaliza-se por entender que não adianta fugir para escapar do que quer que seja, já que a vida sempre nos escraviza de um

⁴⁸ *Ogni qual volta qualcuno de' miei amici o conoscenti dimostrava d' aver perduto il senno fino al punto di venire da me per qualche consiglio o suggerimento (...) gli rispondevo:
– Io mi chiamo Mattia Pascal.* (PIRANDELLO, 1994, p. 187).

⁴⁹ *No, grazie. Grazie a tutti. Ora basta. Voglio restare così. Il tempo è questo; la vita è questa; e nel senso che do alla mia professione, voglio seguitare così – solo, muto e impassibile – a far l'operatore.* (PIRANDELLO, 1994, p. 804).

modo ou de outro. Serafino marginaliza-se por compreender o jogo de interesses e de máscaras no qual a vida se funda, mas, sem conseguir expressar seu conhecimento acaba sem poder expressar nada, ficando “mudo e impassível” diante da vida e das consequências dela.

De volta a *Sei personaggi in cerca d'autore*, as “seis personagens” têm consciência de que precisam existir de fato e de que essa existência só pode se concretizar com elas fazendo parte do mundo da arte, já que é esse o único mundo que é real, que é fixo, que tem forma definida. O eu lírico da *Momentanea* “X”, por sua vez, já prenunciava o conhecimento da inutilidade da razão. Também por isso coloca-se à margem da sociedade, escolhendo viver as “mentiras” e os “engodos”, já que só assim poderia viver ainda um “sonho” antes de ser engolido pelo “vórtice fatal”.

A racionalidade e a irracionalidade, a existência e a inexistência tanto da arte quanto da vida também veem à tona na peça *Enrico IV* (1922). Em *Enrico IV*, também há a consciência. Mas, diferentemente de Mattia Pascal – que tem certeza apenas sobre o próprio nome –, de Serafino Gubbio – que se emudece com seu conhecimento – e dos “seis personagens” – que ainda que entendam a necessidade da auto-fixação por meio da arte, são subjugados pela incomunicabilidade –, a “compreensão do jogo” da vida por Enrico faz com que ele use esse conhecimento para manipular aqueles que o cercam.

Enrico envolve a todos numa representação absurda. Após sofrer uma queda durante um passeio a cavalo, resolve incorporar o personagem no qual estava travestido: Enrico IV, da Baviera (Alemanha). O que de início era índice de loucura, pouco tempo depois se torna mote para a manipulação que Enrico irá desempenhar. A loucura de Enrico é o disfarce possível para viver plenamente em uma extenuante vida de aparência e de imposições sociais.

A vida solitária do eu lírico do poema “X” também é vista nessa peça. A trama de *Enrico IV* se dá a partir de uma festa de carnaval “em que cada convidado escolheu representar uma figura histórica da época de Henrique IV (imperador da Alemanha, conhecido pelo episódio de Canossa, em 1701)” (BERNARDINI, 1990, p. 51). Após a queda do jovem que representava Enrico IV ele perde a noção da realidade e, sua irmã, para não desapontá-lo, anima a todos na casa onde moram a representar a vida de uma suposta corte real. Também os amigos do rapaz aceitam entrar na farsa proposta e, durante vinte anos, isso se repete. A grande questão é que transcorridos oito anos da queda, Enrico já estava “são”, mas manteve a farsa.

O “jogo da vida”, o “entendimento do jogo”, estas são as nuances que transparecem em *Enrico IV*. Por trás disso há a carga de filosofia e, talvez, a resposta para todas as perguntas sobre a relação entre realidade e ficção: se só se pode viver, verdadeiramente, na

arte, Enrico IV é o único que, de fato, compreende o jogo da vida. Sua compreensão o leva a colocar os que o cercam numa situação em que estes fingem ser piedosos com sua loucura, enquanto ele (Enrico IV) ri da situação a que estes se submetiam.

Palhaços! Palhaços! Palhaços! (...) Mas veja só este idiota aqui, me olhando de boca aberta... [*Sacode-o pelos ombros*] Não está entendendo? Não está vendo como eu visto vocês, como ficam ridículos, como faço vocês aparecerem diante de mim, feito palhaços assustados! E se assustam só com isso, oh: têm medo que se rasgue a fantasia de palhaço que vocês vestem e que eu descubra que estão fantasiados; como se não tivesse sido eu mesmo a obrigá-los a se fantasiarem, pelo gosto que tenho de bancar o louco! (BERNARDINI, 1990, p. 145).

É assim que Enrico explode em fúria ante a falta de entendimento dos outros, é assim que ele lhes explica que a nossa “realidade”, a “realidade” em que vivemos, é ilusória, mutável, posto que é sempre ilusão. Só se pode ser, verdadeiramente ser, na arte. Nós, o que fazemos senão mastigar e remastigar as palavras, as ações, as ideias, os gestos e os sentimentos dos mortos, de nossos antepassados. Os seres da arte não precisam deste artifício, eles são eternos, eles não mudam seus gestos a partir da apreciação de quem quer que seja, no tempo em que seja: eles são verdadeiros, pois não se submetem à dualidade do “ser” e do “parecer”.

Em seu texto, quanto ao pensamento e à filosofia pirandelliana Magaldi afirma que “o fluxo da vida pode acumular imagens parecidas, numa mesma linha direcional, mas ninguém estará fixado numa realidade única e imutável” (MAGALDI, 1999, p. 16). Tendo adquirido consciência por meio da loucura, Enrico pretende fixar-se, pois entende o jogo e entende que, uma vez que as ações humanas só podem refazer o que já fora feito, não há por que buscar algo novo. Este fato, que é ignorado pelos outros, é primordial para que Enrico seja tão marginalizado quanto o eu lírico e as personagens já mencionadas. É, pois, um que compreende, mas que dá a todos a “oportunidade” de contemplar as ilusões de que a vida é feita:

Eu digo que vocês são idiotas! Deveriam ser capazes de fazer por si mesmos, o engano; não para representá-lo na minha presença, na frente de quem vem aqui para uma visita de vez em quando; mas fazê-lo por quem são, naturalmente, todos os dias, na frente de ninguém [*a Bertoldo, levando-o pelos braços*], para você, percebe, que nesta sua ficção podia comer, dormir e até mesmo arranhar um ombro se sentia uma coceira; [*voltando-se para os outros*] sentindo-se vivos, realmente vivos na história de mil e cem, lá na corte de seu imperador Henrique IV! (BERNARDINI, 1990, p. 155-156).

Dessa forma, os empregados a quem Enrico se dirige são chamados de “*sciocchi*” (“idiotas”) principalmente por representarem sem conseguir compreender que toda a existência humana é uma representação. Os empregados apenas sentiam-se vivos enquanto “viviam” como se realmente estivessem na corte de Enrico IV e podiam comer e dormir da maneira como as pessoas daquela época o faziam. No entanto, desconheciam que a vida cotidiana deles também era uma ficção e que deveriam ser capazes de representá-la por eles mesmos, para poderem continuar com o controle da situação.

É como se os versos finais da *Momentanea* “X” fossem sendo repetidos como estribilho fundamental de cada uma das manifestações literárias que expusemos: “*Un sogno ancora, una menzogna, / e poi la nera e fredda eternità del nulla.*” (Um sonho ainda, uma mentira, e, depois, a escura e fria eternidade do nada).

3.3 O *mal de viver*

O relógio de sol era o principal instrumento usado pelos humanos para medir a passagem do tempo. Ele funciona tendo por base a luz solar, a projeção dessa luz no solo e a sombra produzida em diferentes posições de acordo com o ângulo de incidência dos raios solares. O poema, como “relógio solar histórico-filosófico” atuaria de maneira análoga a esse instrumento de medição. Não são as horas o que se percebe nele, mas os seres humanos e suas convenções sociais. As palavras e o modo como elas são organizadas são como os ângulos de projeção da luz solar, representando em cada momento um novo modo de compreender e representar a história e o pensamento humano. De toda a gama de possibilidades histórico-filosóficas, nos concentramos naquela que denominaremos *mal de viver*. Mas um *mal de viver* específico, literário, derivado das construções poéticas do italiano Giacomo Leopardi (1798-1837), que influenciou decisivamente a escrita de Luigi Pirandello, principalmente a partir do *Zibaldone di pensieri* (escrito entre 1817 e 1832), em que enunciou sua maneira de enxergar a vida.

É mais do que conhecido, inclusive entre os brasileiros, o *poeta* Giacomo Leopardi, entretanto o *ensaísta* e *filósofo* Giacomo Leopardi passou quase que despercebido pela maior parte dos analistas da obra desse eminente autor. Na tese de doutoramento de Andréia Guerini

A poética de Leopardi: gênero e tradução no Zibaldone di Pensieri (2001, Universidade de Federal de Santa Catarina)⁵⁰, a autora traz a hipótese de que:

O ensaio, gênero em que se enquadra fundamentalmente o *Zibaldone*, não tem recebido a devida atenção nem da crítica e da teoria literárias nem da recente disciplina dos Estudos da Tradução. Isso certamente explica por que o *Zibaldone* ainda é uma espécie de *terra incógnita* na obra de Leopardi e que suas traduções tampouco tenham despertado o interesse dos estudiosos. Cabe, ainda, salientar que esta tese sugere que um melhor conhecimento do *Zibaldone* poderia alterar a idéia que temos sobre o desenvolvimento da teoria e da crítica literárias no século XIX europeu. Atualmente considera-se que as grandes contribuições nesse campo vieram da Alemanha, da França e da Inglaterra, mas uma exploração mais atenta do *Zibaldone* poderia mudar radicalmente este estado de coisas, colocando a Itália na vanguarda do pensamento que produziu a Modernidade. De fato, através do *Zibaldone*, Leopardi aparece como um gigante teórico e crítico à altura de seus antecessores Giordano Bruno e Giambattista Vico e anunciando seus sucessores Croce e Gramsci. (GUERINI, 2001, p. 20-21).

O *Zibaldone* pode ser considerado um “texto singular na história da produção literária italiana”, pois traz vários questionamentos sobre como se constrói e constitui a criação e a fruição literária, como se dá a relação pouco amistosa entre a natureza e o ser humano, qual é o “significado da existência individual e social” (GUERINI, 2001, p. 11), ou seja, é um texto que traduz o modo como Leopardi compreende a vida. No entanto, tais considerações não foram lidas pelos contemporâneos do autor, pois foi apenas após a ação do poeta Giosuè Carducci (1835-1907) que foram publicadas as 4.526 páginas do *Zibaldone* que trouxeram ao público a faceta do pensador Leopardi. Ainda segundo Andréia Guerini:

O que emerge é não apenas o Leopardi filósofo, mas o Leopardi preocupado com a poética, com a teoria da literatura e com a teoria da tradução. E se Luporini destaca o pensador Leopardi, colocando-o no mesmo patamar de filósofos como Hegel, Kant e Fichte, acredito ser possível colocar o teórico Leopardi no mesmo patamar alcançado por Aristóteles na *Poética* e Schleiermacher em “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens” na tradução. (GUERINI, 2001, p. 12).⁵¹

Como se constata, Leopardi foi mais do que poeta, foi pensador de grande envergadura e de conscientes e embasadas ideias. Guerini ainda traz as referências dadas pelo historiador

⁵⁰ Todos os trechos que foram retirados dessa tese são da versão Online, disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/81904/180692.pdf?sequence=1>>.

⁵¹ A obra de Cesare Luporini (1909-1993) citada por Andréia Guerini é o ensaio *Leopardi progressivo*: LUPORINI, Cesare. **Leopardi progressivo**. Roma: Riuniti, 1995. Tal ensaio fora publicado pela primeira vez em 1947 e trouxe reflexões sobre as questões morais, políticas e humanas em Leopardi, afirmando, por exemplo, a relação de contraste “dialético” entre a razão e a natureza no ser humano e demonstrando que a razão não consegue fazer com que o homem alcance a felicidade dentro do sistema proposto pela natureza.

de literatura italiana Giulio Ferroni (1943-) que, em sua *Storia della letteratura italiana: dall'Ottocento al Novecento* (1995), “discute os aspectos mais filosóficos do Zibaldone, como ‘il senso del vivere’; ‘l’estraneità all’idealismo’; ‘una filosofia negativa’; ‘il pessimismo storico’; ‘le illusioni e dolore’; ‘la teoria dei piacere’” (GUERINI, 2001, p. 32). Os aspectos filosóficos em questão são: “o senso do viver”, “a estranheza do idealismo”, “uma filosofia negativa”, “o pessimismo histórico”, “as ilusões e dores” e “a teoria do prazer”. Não faremos remissões pormenorizadas a cada um desses aspectos por não ser este o objetivo de nossa análise, mas sim, enfocaremos como esses aspectos filosóficos são portadores de uma *visão de mundo* coenvolta por um flagrante *mal de viver* que influenciará toda uma geração de escritores. Nos dizeres de Guerini:

No campo da literatura mundial, Leopardi parece ser uma das vozes que marcou profundamente a literatura dos séculos XIX e XX. É considerado um dos melhores escritores da literatura italiana, um dos grandes gênios do Ocidente, influenciando toda uma geração de escritores italianos e estrangeiros como **Pirandello**, Svevo, Musil, Unamuno, Kafka, pois Leopardi antecipa características que serão recorrentes em alguns desses escritores. Uma delas está relacionada ao **desalento de viver**, à **incompetência diante da vida** e, acima de tudo, à **sensação de estranhamento em relação a ela**. Tudo isso mistura-se a uma sensibilidade pessimista, que será típica do início do século XX. (GUERINI, 2001, p. 23, grifo nosso).

Um dos grandes escritores e pensadores italianos do século XX, Italo Calvino, também compartilha dessa opinião e, nas conferências que preparara como *Seis propostas para o próximo milênio* (2011), cola em Giacomo Leopardi adjetivos como “um hedonista infeliz” e “poeta da dor do viver” (CALVINO, 2011, p. 78-80). Dessa forma, nos últimos tempos houve uma reavaliação da importância desse grande escritor e passaram a objeto de destaque não só a potência do lírico Leopardi, como sua apuração de crítico e ensaísta, além da grandiosidade de sua “filosofia”, capaz de estabelecer um marco de distensão na literatura. Pirandello, como já observado, é devedor direto de tal pensamento, compreendendo cada um dos pontos de vista de Leopardi e atualizando-os a partir de um viés histórico e literário mais próprio.

Já vimos a tendência a uma “sensibilidade pessimista” que está no cerne da criação pirandelliana. Voltemos agora, ainda uma vez, para o poema “*Sempre bestia*” (PIRANDELLO, 1996, p 233.) (já analisado na seção *A invenção da humanidade: um parentesco possível entre humorismo e existencialismo*) e vejamos em que sentido o *male di vivere* de Leopardi toca o *male di vivere* de Pirandello. No poema em questão, o eu lírico parece observar a natureza e tirar conclusões que dizem respeito ao *ser* e *estar* no mundo humano: a cada vez que um ser humano consegue ultrapassar a “linha média” dos mesmos de

sua espécie, o senso comum já o compara a algum animal, assim o homem que enfrenta a morte é como um leão, aquele que eleva os tristes pensamentos a um lugar excelso é como uma águia, o que transforma a “dor de viver” em harmonia (o poeta) é como um rouxinol e, por fim, aquele que busca fugir das dores humanas nada mais é do que um burro. Essa poesia poderia facilmente funcionar como uma espécie de *epígrafe* para um discurso do *Zibaldone* no qual Leopardi afirma que “A infelicidade nossa é uma prova da nossa imortalidade, considerando-se sob esse ponto de vista que os brutos e, de certo modo, **todos os seres da natureza podem ser felizes, e são, apenas nós não somos e nem podemos.**” (LEOPARDI, 1921, p. 71, grifo nosso).⁵²

O *mal de viver* é inerente ao próprio viver, ele é o resultante da oposição entre as forças da natureza e da razão. O fator racionalidade, principal responsável pela distinção do animal ser humano dos outros animais, é também aquele que nos dá a “consciência” de nossa existência. Assim, o “leão”, a “águia”, o “rouxinol” ou mesmo o “burro”, por exemplo, não possuem consciência e, por isso, são livres, enquanto “o ser principal não pode usufruir da perfeição de seu ser que é a felicidade, sem a qual, aliás, o próprio ser, isto é, existir, é grave” (LEOPARDI, 1921, p. 72), completa Leopardi. Essa demonstração de conhecimento da “vida humana” como sempre problemática fica evidente na noção de que existir sem felicidade é algo “grave”, isto é, sério e triste, ao mesmo tempo em que “apenas nós”, os seres humanos, “não somos e nem podemos” ser felizes. Pirandello, em *L'umorismo*, ressoa a força dessa análise, demonstrando que o humorismo é *processo psicológico* que produz um modo especial de reflexão e, conseqüentemente, um estado de espírito diverso, em que a “reflexão não se esconde, mas se lhe põe adiante, como um juiz; [...] desta análise, desta decomposição, porém, surge e emana um outro sentimento: aquele que poderia, chamar-se, e que eu de fato chamo, *o sentimento do contrário*” (PIRANDELLO, 1996, p.132).

Em determinada medida, esse “sentimento do contrário” impede que haja uma única verdade absoluta na existência humana, uma vez que essa existência se sustenta num forte embate entre o ser “interior” e o “exterior” e esse “jogo de máscaras” entre o Eu e o Mundo não gera um riso largo naquele que o compreende, mas sim um riso amargo e perplexo: o humorista é aquele que consegue, diante do ato cômico, ter a seriedade de analisar os motivos

⁵² Todos os trechos do *Zibaldone di pensieri* já traduzidos no corpo deste trabalho são originários de traduções feitas por Andréa Guerini e constam do projeto de tradução por ela liderado na Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<http://zibaldone.cce.ufsc.br/obra/index.php>>, acesso em: 22 ago. 2015. Os demais trechos, salvo indicação oposta, foram por nós traduzidos.

A versão original do *Zibaldone* que usamos como referência é a versão on-line: LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. Ed. Einaudi. Edizione di riferimento, **Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura**. Firenze: Le Monnier, 1921.

da comicidade. Daí o *mal de viver* que já parece elencado na afirmação de Leopardi, quando ele nos diz que “O riso do homem sensitivo e oprimido por feroz calamidade é sinal de desespero já maduro.” (LEOPARDI, 1921, p. 141). É o desespero que já está maduro, não o “homem”. A constância do sofrimento faz com que a feroz calamidade de viver, tendo negada a possibilidade de ser feliz, faça com que o sujeito desabe num riso inundado de reflexão, por isso amargo.

Nossa conclusão é avalizada pelo próprio Giacomo Leopardi, que num trecho do *Zibaldone* observa:

Uma vez minha mãe dizia a Pietrino, o qual chorava por causa de um canudo que Luigi havia jogado pela janela: não chore, não chore, que, de todo modo, eu o teria jogado. E ele se consolava, porque também em outro caso o teria perdido. Observações acerca desse efeito comuníssimo nos homens, e ao outro a ele afim, isto é, que nós nos consolamos e ficamos em paz quando nos persuadimos de que nem obter um bem, nem fugir a um mal dependa de nossa vontade, e por isso buscamos nos persuadir disso e, não podendo, ficamos desesperados, embora o mal de qualquer modo continue o mesmo. (LEOPARDI, 1921, p. 101-102).

No trecho em questão também observamos que a situação narrada – “comuníssima”, assim como seus efeitos – denota que a “paz” só é encontrada quando decidimos pôr de lado a capacidade racional e nos consolamos aceitando que não temos escolhas. Ora, nós que tomamos consciência de que vivemos em um eterno conflito entre o Eu interior e o Eu social, de que somos eternos “mascarados”, não podemos aceitar tamanha imposição, “não podendo, ficamos desesperados” na ilusão de alterar a ordem natural das coisas, “embora o mal de qualquer modo continue o mesmo”. Em outro trecho do *Zibaldone*, Leopardi aponta, de modo conclusivo: “a providência dos males (que não existe nos animais), as paixões, o descontentamento com o presente, a impossibilidade de satisfazer os próprios desejos e todas as outras fontes de infelicidade nos tornam míseros” (LEOPARDI, 1921, p. 64). Como não é difícil de se compreender, para o autor do *Zibaldone* todo esse pessimismo em relação à existência humana não é culpa do homem, na verdade, é uma imposição da natureza que é “mãe” para uns e “madrasta” para outros.

O *mal de viver* no sentido empregado por Leopardi se reflete na preponderância que as dores têm sobre o prazer na vida humana como se lê na nota de 1º de julho de 1827:

Que nossa vida, de acordo com o sentimento de cada um, seja composta por mais dor que prazer, mais mal do que bem, a experiência demonstra. Eu perguntei a vários se eles estariam felizes em retornar para refazer a vida do passado, com contrato de fazê-la novamente, não mais nem menos, como a primeira vez. Eu, muitas vezes, perguntei igualmente a mim mesmo. Quanto a voltar a viver, eu e todas as pessoas ficaríamos encantados; mas com este

acordo, nenhum; e ao invés de aceitá-lo, todos (e também eu) eles disseram que teriam desistido do retorno para a primeira idade, que, por si só, seria tão agradável para todos os homens. Para voltar à infância, desejariam a sorte de voltar às cegas para reconstruir as suas vidas, e ignorar o caminho, como ignoramos a vida que ainda nos resta. O que significa isso? Isso significa que na vida que temos experimentado e que conhecemos com certeza, todos nós provamos mais mal do que bem; e que se nós nos contentamos e desejamos ainda viver, não é por outro motivo senão a ignorância de futuro, e uma ilusão de esperança, ilusão e ignorância sem as quais não gostaríamos de viver mais, como nós não gostaríamos de reviver do mesmo modo como já vivemos.⁵³

O raciocínio é o seguinte: é bem possível que, se nos fosse permitido, todos nós quiséssemos retomar nossas vidas desde tenra idade, no entanto, poucos (para não dizer nenhum, como o faz Leopardi) aceitaríamos reviver as mesmas experiências e, por fim, acabaríamos rejeitando a oportunidade. Obviamente, poder-se-ia fazer uma objeção e dizer que o raciocínio é falho, por que é demasiado genérico, no entanto, ainda que não contemple um sistema fechado de verdade ele corresponde a uma significativa parte dessa verdade humana, de que a vida é feita mais de *males* do que de *bens*. Fato é que o raciocínio de Leopardi não se finca apenas nessa oposição, pois traz a noção de “ilusão” como constituinte fundamental da experiência humana. Como a vida está repleta do *mal de viver* iludimo-nos com a “esperança” de um futuro melhor, o qual ignoramos por completo como será. Seguindo os passos de Vilma de Katinsky B. de Souza, no artigo “Giacomo Leopardi e os *Opúsculos morais*”, é isto: “O pessimismo diante da vida é um dos pilares da obra leopardiana, mas, como já dissemos, marcado por uma profunda piedade e generosidade pelo homem.” (DE SOUZA, 1999, p. 164). Por fim, para o poeta-filósofo, não desejamos reviver o passado, pois temos plena esperança de que conseguiremos criar um futuro melhor. Não é difícil, todavia, compreender que essa situação coloca-se como um *Eterno retorno*, uma eterna busca, um eterno desejo que nunca se apaga, a não ser pela razão.

⁵³ *Che la vita nostra, per sentimento di ciascuno, sia composta di più assai dolore che piacere, male che bene, si dimostra per questa esperienza. Io ho dimandato a parecchi se sarebbero stati contenti di tornare a rifare la vita passata, con patto di rifarla né più né meno quale la prima volta. L'ho dimandato anco sovente a me stesso. Quanto al tornare indietro a vivere, ed io e tutti gli altri sarebbero stati contentissimi; ma con questo patto, nessuno; e piuttosto che accettarlo, tutti (e così io a me stesso) mi hanno risposto che avrebbero rinunciato a quel ritorno alla prima età, che per se medesimo, sarebbe pur tanto gradito a tutti gli uomini. Per tornare alla fanciullezza, avrebbero voluto rimettersi ciecamente alla fortuna circa la lor vita da rifarsi, e ignorarne il modo, come s'ignora quel della vita che ci resta da fare. Che vuol dir questo? Vuol dire che nella vita che abbiamo sperimentata e che conosciamo con certezza, tutti abbiam provato più male che bene; e che se noi ci contentiamo ed anche desideriamo di vivere ancora, ciò non è che per l'ignoranza del futuro, e per una illusione della speranza, senza la quale illusione e ignoranza non vorremmo più vivere, come noi non vorremmo rivivere nel modo che siamo vissuti. (Firenze, 1 Luglio 1827). (LEOPARDI, 1921, p. 2855-2856).*

3.4 De Mal a Mal

3.4.1 Gênese em Leopardi, inspiração para Pirandello

Giacomo Leopardi, além do *pensador* do *Zibaldone* que acabamos de ver, é *poeta* dos *Canti* do século XIX e teve como entusiasta ideológico o pensador alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860) que, nos “Suplementos” da edição de 1859 de seu *O mundo como vontade e representação*, observou sobre o poeta:

Mas ninguém tratou tão a fundo e tão exaustivamente este assunto [a miséria de nossa existência] como, em nossos dias, Leopardi. Ele é compenetrado e penetrou tudo. Seu tema é em todos os lugares o insulto e a miséria da existência humana, por ele representada, em todas as páginas de suas obras, com tal variedade de formas e expressões, com tal riqueza de imagens, que nunca entedia, mas, em vez disso, é sempre interessante e comovente.⁵⁴

O que aponta Schopenhauer, demonstrando grande admiração, também nós o temos concebido: os cantos de Leopardi estão imersos no pessimismo e na miséria da existência humana, ou seja, estão envoltos num *mal de viver* sem remédio e sem auxílio da natureza. O que o poeta Leopardi consegue é, isso sim, fazer da consciência da dor e do sofrimento a única válvula de escape para o ser humano. De toda a sua obra, poucos poemas parecem denunciar tão bem e de maneira tão dolorida o “mal de viver” como o seu *La ginestra o Il fiore del deserto*. Contemplando a visão do deserto proveniente da erupção do vulcão Vesúvio, em 79 depois de Cristo, o eu lírico rememora a destruição das cidades de Pompeia, Herculano e Stabia e vê, quase sem poder acreditar no que seus olhos enxergam e no que sua consciência processa, a flor do deserto que vence obstáculos e brota do lugar mais improvável. Segundo Bosi, é

La ginestra, longa e intrincada meditação sobre um só grande tema: o sentido da resistência. O que a provoca é a vista desolada dos flancos do Vesúvio coberto de cinzas e de lavas empedradas, onde ainda nasce a flor do deserto.

A paisagem-matriz, a metáfora da realidade circundante, é o que sobrou de uma catástrofe, a erupção do Vesúvio [...]. (BOSI, 2000, p. 221).

⁵⁴ *Ma nessuno ha trattato così a fondo e così esaurientemente questo soggetto [la miseria della nostra esistenza] come, ai giorni nostri, Leopardi. Egli ne è tutto pervaso e compenetrato. Il suo tema è ovunque la beffa e la miseria di quest'esistenza, da lui rappresentate, in ogni pagina delle sue opere, con una tale varietà di forme e espressioni, con una tale ricchezza di immagini, che esso non viene mai a noia, ma è invece sempre interessante e commovente.* (SCHOPENHAUER, 1995, p. 1507).

A “resistência” é o tema central do poema-meditação *La ginestra* e, por contraditório que pareça, não é por outro motivo que ele integra os limites do *mal de viver*: o poder fatal da natureza não pode ser medido, nem racionalizado pela ação limitada dos homens. É a “flor do deserto” que resiste ao ímpio furor da natureza, não o fraco e tibiante homem, pois:

A Natureza ignora os desejos e os medos do homem. Ela é aquela figura terrível, porque indiferente [...] só atenta ao seu perene produzir-se e destruir-se e reproduzir-se.

O olho do poeta-narrador vê o deserto. A memória traz a imagem de civilizações derruídas. A consciência se pergunta sobre o sentido da visão e das lembranças; e responde pela certeza de que a sorte do homem é precária. Daí, **a ironia voltada contra os que exaltam o próprio século “soberbo e tolo”, e falam, boquirrotos, dos “destinos magníficos e progressivos” que esperam o gênero humano.** [...] Resta ao coração sentir a angústia do aniquilamento que a fumaça do monte não cessa de anunciar. Pensar é, também para Leopardi, aprender a morrer. (BOSI, 2000, p. 222, grifo nosso).

O *mal de viver* do homem, nesse caso, deriva da falta de filiação dele com a “Mãe Natureza”. O *homem que acredita saber de tudo* sucumbe àquilo que desconhece, não consegue desvendar os segredos do acaso e vê-se, como uma marionete, sendo lançado de um lado a outro, apesar da racionalidade e da sagacidade que o colocaram no topo da escala, entre todas as espécies animais. A visão leopardiana é acurada: ser sagaz e capaz de racionalismos integralizantes só pode ser positivo quando essas circunstâncias vêm acompanhadas da consciência. Obviamente, em uma leitura rasa, a consciência poderia ser igualada à racionalidade, entretanto, ao compreendermos a razão como o pensamento lógico e discursivo que se opõe à intuição e aos sentimentos, e a consciência como um atributo que permite ao ser humano ter percepção objetiva do que se passa em torno e dentro de si próprio, isto é, ter a capacidade de julgar atitudes como corretas ou equivocadas a partir de conhecimentos adquiridos e dos valores morais aos quais ele se submete, vemos uma distinção significativa entre essas definições (razão e consciência).

Não se trata, portanto, de qualquer tipo de pensamento consciente, mas da consciência do desamparo proporcionado e provocado pela “madrasta” Natureza, preocupada apenas em perpetuar o ciclo de criação e destruição, de nascimento e morte, sem que haja um sentido aparente para esse ciclo, ao menos sem um sentido que a razão humana consiga compreender. Interessante ver que esse aspecto de Leopardi que trará ecos em Pirandello também se relaciona às ideias de “consciência” e de “nada” em Sartre. A consciência, por si só, é “plena de nada”, já que só podemos ter consciência *de* alguma coisa, isto é, não há nada *dentro* da

consciência, pois tudo o que significa na consciência advém daquilo que não é ela mesma, de um “outro” sobre o qual ela se debruça.⁵⁵

Observe-se um desses ecos em Pirandello:

A un olivo

*Quante cose saprai, tu che non cedi
da trecento e piú anni, o fosco olivo,
dei venti all'urto, e qui ferrigno in piedi
ti stai su questo solitario clivo...*

*Ma forse è ver che il vento fuggitivo
nuove ti reca, o che tu gliene chiedi?
Nulla sai, nulla pensi, nulla vedi;
e sei solo per questo ancora vivo.*

*Che se nel tronco tuo scabro e stravolto
queste piaghe del tempo fosser occhi
e tu fossi nei rami cervelluto,*

*ripensando che vivere è da sciocchi
e che a morire si profitta molto,
non saresti trecento anni vissuto.
(PIRANDELLO, 1996, p. 230).⁵⁶*

Neste poema, de *Fuori di chiave*, o embate entre o ser humano e a natureza se infla de um pessimismo fortemente leopardiano. A árvore de olivas é forte, existe e resiste por quase trezentos anos e parece indiferente às intempéries climáticas ou do solo. Sua adaptabilidade é condição primeira da longevidade que lhe é característica, mas não é essa a principal vantagem que ela tem em relação aos seres humanos. Diferentemente de nós, as oliveiras “nada sabem, nada pensam, nada veem” e isso faz com que elas tenham uma existência já pré-programada, ao passo que os seres humanos não, pois têm consciência de “saber, pensar e ver”. A consciência humana debruça-se sobre a força das oliveiras e, a partir disso, reconhece a existência humana como frágil e fugaz.

A conclusão de nosso raciocínio é uma chave para esta dissertação: a consciência da fraqueza não dispensa o homem de viver, pelo contrário, é por ser consciente sobre si mesmo

⁵⁵ Ver, sobre este tema, além das obras do próprio Sartre, o comentário de Bornheim: “‘Ter consciência de alguma coisa é estar diante de uma presença concreta e plena que não é a consciência’. E todo o significado que possa ter a consciência lhe advém desse outro que não ela mesma.” (BORNHEIM, Gerd A. **Debates de filosofia: Sartre – metafísica e existencialismo**. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 30).

⁵⁶ **A uma oliveira**

Quantas coisas você saberá, você que não cede/ há trezentos anos ou mais anos, ó, fosca oliveira/ ao impacto dos ventos, e aqui, ferrenho, em pé/ você está sobre este solitário despenhadeiro...// Mas talvez seja verdade que, graças ao vento,/ você conheça as novidades ou que pergunte a ele?/ Você nada sabe, nada pensa, nada vê:/ e apenas por isso continua vivo.// Porque se em seu tronco áspero e distorcido/ estas pragas do tempo você pudesse ver/ e tivesse cérebro nos ramos,// refletindo que viver é coisa de tolos/ e que em morrer se lucro muito,/ você não teria vivido trezentos anos.

que ele mais sofre, já que sua consciência não lhe aponta para uma saída que seja favorável, mas sim para o aniquilamento total da carne e do espírito: a morte. Por isso é improvável que seja levada a sério a exaltação do século XIX como sendo herdeiro direto das conquistas iluministas e, portanto, um baluarte dos “destinos magníficos e progressivos” da humanidade. É o toque do imprevisível, o vulcão que entra em erupção sem fazer alarde, a *nobil natura* (*natureza nobre*), o imponderável que se ergue contra a “falsidade” e a “ilusão” que envolvem a noção de progresso.

Uma grandíssima e universalíssima fonte de erros, contrassensos, obscuridades, lapsos, contradições, dúvidas, confusões etc., nos escritores e filósofos, tanto antigos quanto modernos, é a de não ter considerado, e definido, e posto nas bases do sistema do homem a inimizade mútua da razão e da natureza. Considerando-se essa, que é tão evidente e universal, esclarecem-se e determinam e resolvem infinitos mistérios e problemas na ordem e composição das coisas humanas. Mas, confundindo a razão com a natureza, o verdadeiro com o belo, os progressos da inteligência com os progressos da felicidade e com o aperfeiçoamento do homem, as noções e a natureza do útil, o fim, o escopo da inteligência (que é a verdade) com o fim e escopo verdadeiro do homem e da natureza sua etc. nunca se encontra uma solução para decifrar o mistério do homem, e de conciliar as infinitas contradições que parecem se encontrar na principal parte do sistema universal, isto é, na que se refere à nossa espécie. O combate da carne e do espírito, dos sentidos e da mente, notado já pelos escritores, sobretudo religiosos, ou não é suficiente ou não foi bem entendido e aplicado, e difundido quanto devia; ou foi torcido em sentido contrário ao justo e dele foram deduzidas consequências da mesma espécie etc. etc. etc. (20 de novembro de 1820). (LEOPARDI, 1921, p. 323-324).

Ora, a mensagem proveniente da leitura de *La Ginestra*, bem como do *Zibaldone* de Leopardi, não é outra senão a afirmação de que a vida humana é pequena diante do que deriva das forças naturais e que, por isso mesmo, não conseguimos controlar. Não é de se estranhar tais apontamentos poético-filosóficos, já que depois dos catastróficos incidentes derivados do terremoto de Lisboa – responsável por uma quantidade enorme de vítimas, em 1755 – muita da fé que os intelectuais da época despejavam na ciência veio por terra. A visão que Leopardi nos transmite, como temos visto, é bastante crua sobre os destinos humanos, pois, como afirma Fernando Bandini, em introdução crítica ao poema *La Ginestra*, não pode haver o *bem* de viver “em uma zona onde a razão não consegue mais desenvolver o seu discurso e o otimismo prático do século das luzes encontra um adversário imprevisível e hostil”,⁵⁷ ou seja, diante de um adversário tão hostil quanto a natureza, pouco resta ao homem que não seja a

⁵⁷ *In una zona dove la ragione non è più in grado di svolgere il suo discorso e l'ottimismo pratico del secolo dei lumi trova un avversario imprevisto ed ostile.* (LEOPARDI, 2004, p. 303)

angústia de sobreviver. É o eu lírico de *La ginestra* quem afirma a dor que a “nobre” e “imprevisível” Natureza traz à vida humana:

[...]
*E la possanza
 qui con giusta misura
 anco estimar potrà dell'uman seme,
 cui la dura nutrice, ov'ei men teme,
 con lieve moto in um momento annul'
 in parte, e può con moti
 poco men lievi ancor subitamente
 annichilare in tutto.*
 (LEOPARDI, 2004, p. 309).⁵⁸

Tais versos afirmam factualmente o “justo valor”, “a medida exata”, que a Natureza, cruel mãe de todos os humanos, nos concede. Quando menos se espera, ela pode “anular-nos” a vida com um movimento quase que imperceptível e insignificante ou “destruir tudo subitamente” com um movimento um pouco mais forte que o anterior. E é esse o *mal de viver* de que nos fala Leopardi: aquele que encontra na Natureza – “*che veramente è rea, che de' mortali/Madre è di parto e di voler matrigna*” (LEOPARDI, 2004, p. 313)⁵⁹ – sua mais cruel mãe e que, por conta disso, é fruto de um mundo cujas crenças racionalizantes foram abaladas por catástrofes que o intelecto e o engenho criador do homem não foram capazes de prever e nem, tampouco, de lutar contra elas. Assim, a vida torna-se penosa e *malata*, envolvida na doença do tédio que constantemente retorna.

Se Leopardi constata, em *La Ginestra*, a indiferença e o desprezo da Natureza, mas limita-se a isso, o poeta Pirandello deverá estender suas análises pelos campos social e existencial. Se Leopardi vê necessidade da consciência, a mensagem de Pirandello, já em momento histórico mais avançado, parece supor que nem mesmo a consciência diminua o *mal de viver*. É isso o que podemos ver numa passagem do poema “V” dos *Romanzi*, do livro *Mal Giocondo* (1889):

V
*Il paese che un dí sognai, del mondo
 inesperto e dei mali, su la terra
 già lungo tempo lo cercai, fidente*

⁵⁸ [...] E aqui a Natureza,/ com sua medida exata,/ poderá estimar uma grandiosa vantagem em relação à espécie humana,/ de quem é mãe cruel, pois quando os homens menos suspeitarem/ ela poderá anulá-los em um átimo,/ com um rápido e insignificante movimento/ com um movimento um pouco menos suave/ ou destruir tudo.

⁵⁹ Que verdadeiramente é ré, mãe dos mortais no parto e na vontade madrasta. Tradução de Alfredo Bosi. (BOSI, 2000, p. 225).

nel vago imaginar che scorta m'era.

[...]

*Ma per incerte vie, tra sassi e spine,
tacito andando nel desio pungente,
quanta parte di me viva lasciai!
Folle, e sperai; Folle, ebbi fede. E solo
ai danni miei presiede ora crudele
la coscienza che mai, che mai dal suolo
in cui giaccio, menzogne pietose,
amor di donna o carità d'amico,
a rialzarmi non varran – piú mai.⁶⁰*
(PIRANDELLO, 1996 p. 13)

Em um primeiro momento, o eu lírico esclarece que um dia sonhara com um lugar onde pudesse ter paz, onde sua existência fosse boa e tranquila, mas que esses desejos só podiam estar relacionados à sua própria inexperiência em relação à vida e aos males que ela carrega. É interessante, inclusive, notar como o poeta trabalha as rimas internas de “*sognai*” (v. 1) e “*cercai*” (v. 3), internalizando, também, os sonhos e a busca deles. A rima interna não é aleatória, mas é processo de combinação e seleção linguísticas, e é por meio delas que o eu lírico já deixa entrever que esse lugar de felicidade será sempre buscado, sempre sonhado, mas dificilmente alcançado.

A trajetória do sujeito poético de Pirandello também entrará em contato com a Natureza, no entanto, diferentemente do que ocorre com o sujeito poético de Leopardi, no “*Romanzi*” ela não está personificada, mas sim, apenas representada pelos obstáculos – “*sassi e spine*” (“rochas e espinhos”) – atravessados pelo desejo pungente do eu lírico. A Natureza não assume o papel principal no contexto pirandelliano, não é “cruel” nem “madrasta”, ela é superada pela louca e insana vontade humana. Todavia, é justamente neste ponto que se encontra o “verdadeiro nó”, pois se não é a Natureza quem colocará o obstáculo primordial, essa tarefa ficará a cargo das “mentiras lamentáveis” (“*menzogne pietose*”) representadas pelo “amor de uma mulher” ou pela “caridade de um amigo”. Vemos aqui, novamente, a “ilusão” do amor e da amizade como sustentáculos frágeis de uma existência impossível da maneira como se anuncia.

⁶⁰ V

O lugar que eu um dia sonhei,/ sem ter experiências dos males e do mundo,/ durante muito tempo procurei,/ confiando no vago imaginar que me acompanhava// [...] Mas por caminhos incertos, entre rochas e espinhos,/ tácito, andando no desejo pungente,/ quanto de minha vida eu deixei!/ Louco, e esperava; Insano, eu tinha fé./ E só para meus danos preside agora a cruel/ consciência de que nunca, nunca [estarei] na terra/ em que se encontram,/ o amor de uma mulher ou a caridade de um amigo,/ mentiras lamentáveis que não me levantarão - nunca mais.

Além disso, o próprio fato de o eu lírico afirmar que “sonhou” (pelo contexto, compreende-se que fora um bom sonho) com um local e que este sonho se foi despedaçando ao longo do caminho, nada mais é do que trajetória natural da vida (recordemo-nos da história narrada por Leopardi argumentando que não desejaríamos voltar ao passado e reviver nossa vida tal qual ela se constitui/ constituiu). O despertar dos sonhos é doloroso, pois implica raciocínio lógico e abnegação. O raciocínio lógico substitui a fantasia e nos leva a um mundo de objetividade dura e inflexível, a abnegação nos retira a sensibilidade e passamos a ser indiferentes, a sermos menos humanos.

Se assim é, o *mal de viver* pirandelliano terá de se estender, terá de se alongar, indo além da indiferença da *nobil natura* e chegando até o inferno social promovido pelas mentiras que os homens assumem como sendo a suma verdade, ou melhor, promovido pela opressão das máscaras sociais que cada um de nós parece ser obrigado a vestir para ser aceito em um contexto massificante e espetacularizado, em que as relações interpessoais são mediadas por imagens criadas e cultivadas por nós mesmos.⁶¹ Há que se compreender em Pirandello, portanto, o empenho *antifilosófico* de que versou De Castris, junto da força sócio-existencial de sua lírica que temos apontado.

Enquanto Pirandello, por um lado, vai à cata das imagens, das máscaras que usamos para esconder nossa angústia e nossos *males*, Leopardi, por outro lado, parece querer abalar a história e devolver o homem à sua inerente insignificância, à possibilidade de falar apenas consigo mesmo. Isto é, quando a racionalidade e a consciência debruçam-se sobre o próprio tempo, nada mais há para ver se não o inescapável fim – como, aliás, já tínhamos concluído nas páginas anteriores.

É isso, pelo menos, o que parece que o filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900), nas *Considerações Extemporâneas II – Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, quer dizer quando analisa a necessidade do pensador/ historiador apartar-se de seu momento histórico, desligar-se dele e poder observá-lo de uma perspectiva supra-histórica, “pois como, na infinita profusão dos acontecimentos, não chegaria ele à saciedade, à saturação e mesmo ao nojo! De tal modo que o mais temerário acabará, talvez, a ponto de dizer, como Giacomo Leopardi, a seu coração” (NIETZSCHE, 1983, p. 59).

⁶¹ Apenas como complemento temporal de uma determinada realidade demonstrada no início do século XX, vale lembrar que Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo*, publicado em 1967, confirma que essa necessidade de colocação de máscaras de que versava Pirandello continua ativa na sociedade contemporânea. Para Debord: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio De Janeiro: Contraponto, 1997, p.14).

O poema ao qual Nietzsche faz referência é o “A si mesmo” que, na tradução de Júlia Cortines, fica desse modo:

Vais repousar p’ra sempre, ó meu cansado
 E triste coração.
 Supus eterna, e, no entretanto, é morta
 Minha extrema ilusão.
 É morta.
 [...]

 A terra. Nela o mal
 Impera, e não tem fim
 É tédio apenas a amargura da vida,
 E o mundo em que vivemos, lodo apenas. Acalma-te, por fim
 À nossa raça miseranda o fado
 Um Dom único fez: o dom da morte. Desespera agora
 pela última vez.
 [...]

 (LEOPARDI apud VASCONCELOS, 2001, p. 99).

O “eterno retorno” nietzschiano parece comprazer-se no “mal de viver” leopardiano e pirandelliano, haja vista a opereta “Cântico do Galo Silvestre”, dos *Opúsculos Morais* de Leopardi:

Cada parte do universo apressa-se infatigavelmente para a morte com solicitude e celeridade admiráveis. Apenas o próprio planeta parece imune à decadência e ao declínio. Contudo, se no outono e no inverno mostra-se quase enfermo e velho, não menos na nova estação rejuvenesce sempre. Mas como os mortais no primeiro momento de cada dia readquirem uma parte da juventude, assim envelhecem todos os dias e finalmente se extinguem, igualmente o universo no princípio de cada ano renasce e nem por isso deixa de continuamente envelhecer. Tempo virá em que ele e a própria natureza se apagarão. Assim como de grandes reinos e impérios humanos com seus movimentos maravilhosos, famosíssimos em outros tempos, nada resta hoje, de indício ou fama, do mundo inteiro, dos acontecimentos infinitos e das calamidades das coisas criadas, não restará um vestígio sequer. (LEOPARDI, 1996, p. 418).

O canto leopardiano, amargurado e violento, questiona e abala a história a ponto de prever a decadência das pessoas e dos impérios, tudo por obra da inelutável natureza. A consciência do aniquilamento total, portanto, não livra o homem do sofrimento que lhe será, em breve, imposto. Pirandello, seguindo por outras vias, também demonstra a alternância de criação e destruição do mundo, da alegria e da tristeza – do *Eterno retorno* –, mas insere-lhe o elemento humano, o elemento social.

Ao longo de toda a sua carreira, Luigi Pirandello parece ter encontrado o “tom” de sua literatura em imagens que descrevem o *mal de viver*. Desde as primeiras poesias, passando pelos romances, contos, novelas e chegando ao teatro, observa-se o pessimismo com a condição humana exalando de seus textos. Sempre acossado pelas circunstâncias quer seja naturais quer seja sociais, é o ser humano, nesse contexto, uma espécie de títere, de fantoche. As motivações existenciais debatem-se com as limitações sociais e com o declínio dos sonhos de igualdade, é como se na literatura pirandelliana só se pudesse enxergar a vida pela lente do desencantamento. Em outras palavras, mesmo quando o contexto – poético ou narrativo – parece apresentar uma positividade, a conclusão tende a girar em torno de uma “tragédia” pré-anunciada. É disto que trata o *mal de viver*: das contradições históricas e sociais, das tragédias pessoais e existenciais, das tristes recorrências de ilusão e frustração. Interessa, dessa maneira, perceber as metáforas, as imagens, que esclarecem o modo como o lirismo de Pirandello foi afetado por esse pessimismo e desencantamento com os destinos humanos.

3.4.2 A negação como modernidade em Pirandello e Montale

A lírica que emana de caracteres de uma determinada cultura, por vezes ultrapassa e enquadra essa cultura às contingências da forma em que essa lírica foi produzida. Todo nosso trabalho é justamente o de observar as contingências expressivas do *mal de viver*. Como críticos, assumimos o papel de considerar a poesia como aspecto inicial central na composição da poética de Pirandello. É válido, portanto, buscar elementos tanto no interior, como já vimos fazendo, quanto no exterior da produção poética desse autor, a fim de comprovar que sua experiência nesse gênero revela uma boa concepção de artista. Com esse intuito, convém demonstrarmos uma relação temática entre a lírica de Pirandello e a de um dos mais importantes poetas italianos do século XX, Eugenio Montale (1896-1981).

Os livros dos quais retiramos os poemas têm em comum a pronunciada crise histórica que envolve a confecção de seus poemas. *Fuori di chiave*, de Pirandello, foi publicado em 1912, dois anos antes do começo da Primeira Guerra Mundial, já *Ossi di seppia*, de Montale, foi publicado em 1925, depois dos destroços advindos dessa mesma Primeira Guerra e das insurgências totalitaristas que dominavam o mundo. É importante apontar, no entanto, que de acordo com as informações que temos sobre a gênese de *Ossi di seppia*, as líricas do livro vinham sendo construídas há dez anos, pelo menos, o que o coloca ao lado da publicação de Pirandello.

Quanto ao contexto de produção, uma análise apressada da estética e da expressividade do *mal de viver* poderia dar vazão à melancolia entregue ao luto da civilização, no entanto, não é essa a ideia que buscamos defender. Para o psicanalista Sigmund Freud (1856-1939), em seu *Luto e melancolia*: “A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima” (FREUD, 2013, p. 47), o que, por certo, não é o que se encontra na lírica dos poetas em questão, já que eles tanto têm um interesse pelo mundo externo – uma vez que produzem e publicam poemas – quanto não ficam imóveis no tempo e no espaço.

O jogo da vida e a necessidade de existir foram motes de inúmeras análises filosóficas e psicológicas, mas talvez tenha sido a arte a que melhor conseguiu expressar essas ideias. A arte nomeia a dor e, desse modo, coloca-lhe um *limite* suportável, inventando o que não se pode suportar. Nas palavras de Urania Tourinho Peres, no posfácio de *Luto e melancolia* de Freud: “[...] poetas nos falam e respondem sobre a dor de existir. [...] A inexistente completude, o encontro com a verdade enganosa. A felicidade não se encontra no plano da criação, é necessário inventá-la.” (FREUD, 2013, p. 101).

A invenção, a criação e a recriação da felicidade devem passar, necessariamente, pela aquisição da consciência do inverso desse sentimento, é daí que vem, ao que nos parece, uma das forças da expressão lírica do *mal de viver*. Seguimos, para tanto, as lições do filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) para quem o poeta possui a habilidade, na composição linguística, de reordenar o caos e transformá-lo em arte, ou seja, tem a capacidade de construir uma realidade inteiramente nova a partir da imitação da realidade aparente. É esse ponto de imitação – ou *mimesis* – que fez da tragédia grega um ícone ético e estético para quase todo o pensamento ocidental.

Nietzsche, ao analisar esse embate entre o “real” e o “não-real”, aponta que ele se estrutura por sobre o equilíbrio, a harmonia e a moderação apolíneas e o caótico, o desmedido e o disforme dionisíacos.⁶² Assim, desse dúbio jogo estético, por exemplo, é que nasce a poeticidade da tragédia grega.

Nietzsche considera que a Tragédia, ao demonstrar o inexorável caráter de transformação existente no mundo e a fugacidade inerente a todas as coisas, ao invés de propor ao homem a resignação moral e a renúncia ao agir, tal

⁶² Para Nietzsche, o dionisíaco e o apolíneo são as duas formas estéticas essenciais para representação da arte na tragédia grega. Tal noção nos é de fundamental importância, pois, para o filósofo, a tragédia possui um poder de “mimetizar” a realidade e guiar as atitudes dos homens e mulheres da época, ou seja, tinha um valor que ultrapassa o sentido estético e alcança o item ético.

como considerava Schopenhauer (em *O Mundo como Vontade e Representação*, § 51), na verdade incentivaria o espectador a afirmar a vida incondicionalmente, mesmo nas condições mais adversas. [...] Nietzsche propõe uma visão ética da Tragédia. (BITTENCOURT, 2008, p 48.)

Como Renato Bittencourt observa em relação ao pensamento do filósofo do século XIX, também é possível traçar uma analogia entre essa análise da tragédia e a ideologia do *mal de viver* que atravessa a produção poética de Pirandello e de Montale. Em outras palavras, o que nos parece é que os escritores italianos também buscam “afirmar a vida”, quando analisam a derrocada moral e social do homem, em vez de “propor ao homem a resignação moral e a renúncia ao agir”.

O contexto parece apontar para a desistência e para a desilusão, os poemas estão imbuídos dessa dolorosa consciência, mas resistem. A resistência é motor expressivo e criativo, pois é pelo avesso que se constituem as possibilidades poéticas e as criações líricas resistem por colocarem-se como um contraponto às pressões sociais, como uma releitura mundana, como a necessidade de abordar o *mal de viver*, mesmo fazendo desse *mal* o motor da vida:

*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.
[...]*

*Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.
(MONTALE, 1990, p. 29, grifos do autor.).⁶³*

Esse poema de Montale ilustra nossas afirmações: é a recusa do *mal de viver* que gera a invenção lírica, isto é, o poema está envolto por esse *mal*, faz dele tema e por ele é que “mimetiza” o mundo material. No entanto, os vocábulos de negatividade levam o eu lírico a afirmar sua resistência, entregando ao leitor “alguma sílaba torta, sim, e seca como um ramo” (“*sì qualche storta sillaba e secca come un ramo*”), em que a escolha pela consoante “s”

⁶³ Não nos peças a palavra que vasculhe em cada canto/ nosso ânimo informe, e com letras de fogo/ aclare e o faça arder como açafreão/ perdido em meio a poeirento prado. [...]// Nem nos perguntes a fórmula que possa abrir-te mundos,/ alguma sílaba torta, sim, e seca como um ramo./ Podemos dizer-te hoje apenas isto/ o que *não* somos, o que *não* queremos. Tradução de Alfredo Bosi. (BOSI, 1977, p. 143, grifos do autor).

inicial de *sì, storta, sillaba* e *seca* aponta para o caráter sibilante – pronunciado baixo, quase como um assovio – da prática poética do período.

Abordar o *mal de viver*, não é aceitá-lo como única saída possível, mas sim demonstrá-lo, é condição fundamental para uma mudança. Daí a necessidade da repetição do advérbio de negação “não” (“*non*”) no início de cada estrofe: o eu lírico esclarece ao leitor que não adianta pedir a palavra que traga a redenção humana (“*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato/ l’animo nostro informe*”) e que tampouco é a poesia que pode abrir as portas ao mundo que se encontra “fora de chave” (“*Non domandarci la formula che mondi possa aprirti*”).

Ainda assim, “mesmo nas condições mais adversas” de um *mal de viver* absoluto, o poema pode enviar uma mensagem que reitera a negação e que se afirma no caos, apontando para a similitude daquilo que a lírica *não* é e daquilo que ela *não* quer (“*possiamo dirti,/ ciò che non siamo, ciò che non vogliamo*”), uma tal semelhança que o último verso do poema reparte-se em dois membros paralelos, unidos pela repetição de quase todos os termos, menos dos verbos, que rimam entre si e aumentam – ainda mais – a expressividade do “não”.

O que salta aos olhos nessa composição é a habilidade de Montale para a reorganização do caos. O *mal de viver* deriva da seleção e da combinação dos signos linguísticos: as letras de fogo (“*lettere di fuoco*”), que serviriam para iluminar os caminhos, não podem ser alcançadas em um mundo “extremo”, o que restam são as sílabas tortas e secas que se repetem. O pouco que resta para dizer não incorpora a melancolia da existência, mas sim, aponta para a afirmação da resistência que, poética e expressivamente, afirma-se pelo avesso: saber o que “não” somos e o que “não” queremos é o ponto de partida para a afirmação sobre quem somos e sobre o que queremos.

Em seu *Verdade da poesia*, Hamburger indica que este poema “exprime a recusa em fundar suas esperanças num programa positivo e positivista.” (HAMBURGER, 2007, p 298) e continua dizendo que “Como em muitos poemas modernos, as negativas e as negações adquirem, aqui, uma importância crucial. Não só a capacidade do poeta, mas sua identidade e propósito, são definidos por negativas.” (HAMBURGER, 2007, p 298).

Pirandello, poeta que inicia suas produções já dentro do mundo dito “moderno” ao qual Hamburger faz referência, também define sua “identidade” e seu “propósito” por meio de negações. Por certo, a visão de mundo que a lírica pirandelliana revela é pessimista, mas de um pessimismo social que raramente se limita apenas ao social, quase sempre alcançando uma dimensão cósmica, isto é, leopardianamente, numa integração entre o ser e a natureza. Embora parta de uma constatação pessimista de que a sociedade aprisiona o ser humano,

pode-se enxergar nas poesias do autor o caráter desolado de quem identifica na própria condição humana o mal existencial. Leia-se, a propósito, a primeira parte do poema “*Il pianeta*”:

I

*Gira, gira... Nello spazio
tante trottolo. Ci scherza
Dio. Talvolta con la trottola
di man sfuggegli la ferza,*

*ed in cielo allor si vedono
le comete... – O savio antico,
teco or più non posso io credere
che la terra l'ombelico*

*sia del mondo e che s'aggirino
sole ed astri a lei d'attorno
per offerirle uno spettacolo
e far lume notte e giorno.*

*Se sapessi con che fervido
indefesso acuto zelo
ci siam messi noi medesimi
a scoprirci atomi in cielo!*
(PIRANDELLO, 1982, p. 199).⁶⁴

O tema é tanto melancólico quanto reflexivo. Observando o planeta que “*gira, gira...*”, o eu lírico vai tecendo considerações que revelam certa ironia em relação à ciência que pretende descobrir, revelar o que os antigos simplesmente vivenciavam. As descobertas científicas fizeram e fazem com que o ser humano esforce-se muito para se enxergar como superior à própria medida, ou seja, maior do que realmente é, vendo-se como “átomo”, mas “no céu”, imerso no típico *sentimento do contrário* humorista. Assim, na verdade, ao relembrar o “*savio antico*”, o autor parece lamentar o fato de que a terra “não é mais” o centro do universo.

A expressão não é absurda. Ela deriva dos estudos de Nicolau Copérnico (1473-1543) sobre o chamado *heliocentrismo*. Antes dos estudos de Copérnico, acreditava-se que a Terra era o centro do universo e que ficava imóvel enquanto todos os astros giravam em torno dela.

⁶⁴ **I**

Gira, gira... No espaço/ muitos piões. Com isto/ Deus brinca. Às vezes, lhe escapa/ a corda do pião de mão,// e no céu, então, veem-se/ os cometas... – Oh, sábio antigo,/ contigo não posso mais crer/ que a Terra seja o umbigo// do mundo e que giram/ o sol e as estrelas ao redor dela/ para oferecer-lhe um show/ e para iluminar a noite e dia.// Se tu soubesses com que intenso/ infatigável e agudo zelo/ que nos propusemos, nós mesmos,/ a descobrirmo-nos como átomos no céu!

A partir de Copérnico, “o Sol está no centro do nosso sistema planetário e tudo se move ao seu redor.” (CHAUI, 2009, p. 90). A intrusão do contraditório faz com que Copérnico, para Pirandello, seja também humorista: “Um dos maiores humoristas, sem sabê-lo, foi Copérnico, que desmontou não propriamente a máquina do universo, mas a orgulhosa imagem que nós havíamos feito dela.” (PIRANDELLO, 1999, p. 174).

Como um dos fundamentos da poética do *mal de viver*, o “sábio antigo” também já havia aparecido no romance *Il fu Mattia Pascal*, de oito anos antes. Como se vê: “No que diz respeito à literatura, como a tudo o mais, devo repetir meu habitual estribilho: “*Maldito seja Copérnico!*”⁶⁵ O contexto é o mesmo: a evocação de Copérnico, como sendo o “*savio antico*”, a fim de demonstrar o “desserviço” de sua descoberta para a humanidade, uma vez que o ser humano “perdeu” o centro e o prumo, não sabendo mais como se comportar no mundo.

Deu-nos o golpe de graça a descoberta do telescópio: outra maquininha infernal, que pode fazer par com a que nos regalou a natureza. Mas esta a inventamos nós, para não sermos inferiores. Enquanto o olho fita de baixo, pela lente menor, e vê grande aquilo que a natureza providencialmente quisera nos fazer enxergar pequeno, o que faz a nossa alma? Salta para fitar de cima, pela lente maior, e o telescópio então torna-se um terrível instrumento, que abisma a terra e o homem e todas as nossas glórias e grandezas. (PIRANDELLO, 1999, p. 174).

Nas líricas em questão, se o poema de Montale apontava para a possibilidade única de apontar “o que *não* somos e o que *não* queremos”, reiterando e repetindo a força do advérbio de negação, o poema de Pirandello parece querer estabelecer, de antemão, uma identidade que se funda na repetição da negação e na circularidade inerente ao ser. Os giros do planeta atingem os humanos que, fazendo parte desse “jogo”, também giram e mudam, irremediavelmente.

É o que vemos no primeiro verso, em que a ideia das voltas constantes materializa-se na repetição “*gira, gira...*” seguida de reticências, o que indica a ocorrência infinita das mudanças – o mesmo expediente será utilizado para indicar os cometas que atravessam o céu “*ed in cielo allor si vedono/ le comete...*”. O signo “girar” (“*girare*”, em italiano) duplica-se e estabelece uma similaridade interessante em que a forma do poema reflete o conteúdo que se quer transmitir. Além disso, a força da repetição invade o “espaço” do segundo verso, em que

⁶⁵ *In considerazione anche della letteratura, come per tutto Il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: Maledetto sia Copernico!* (PIRANDELLO, 2002, p. 13).

a aliteração do “t” e a duplicação assonante das vogais “e” e “o” reforçam a constante mudança de paradigmas: “*tante trottole*”.

Também há que se notar que essas escolhas verbais, que buscam recriar a ideia de “voltas e reviravoltas”, são ainda mais percebidas nos 3 (três) primeiros versos por conta da estruturação de frases curtas e diretas, em que não há subordinação, mas sim, objetividade linguística. As lacunas que se criam nessa maneira de escrever serão preenchidas pelo leitor. Assim, nos primeiros versos tem-se unidades curtas que, daí por diante, serão superadas pelo “encadeamento” dos versos e das estrofes. Desse modo: primeira unidade: *Gira, gira...*; segunda unidade: *Nello spazio/ tante trottole*; terceira unidade: *Ci scherza/ Dio*.

No sexto verso, com a intrusão do velho sábio (“*savio antico*”), o poema passa a outra ordem cíclica: o do *enjambement*, ou encadeamento. Nessa configuração, o fim dos versos e das estrofes não representa a pausa final, pois o sentido completo só será alcançado com o próximo verso e assim sucessivamente, ou seja, é de novo a repetição constante que traduz o tema do *mal de viver* que invade o poema. É o que ocorre, por exemplo, na passagem da segunda para a terceira estrofe “*che la terra l’ombelico// sia del mondo*”, em que a leitura de “*l’ombelico*” precisa ser completada pelo verso seguinte para determinar-se a verdadeira relação entre os termos. Em virtude disso, percebe-se que tanto o verso como, por consequência, a estrofe não se bastam e necessitam de um fecho exterior.

Também no último quarteto vemos o *eterno retorno* do drama da existência. A transição do primeiro para o segundo verso desse quarteto anuncia uma sequência que não se quebra e que não é intermediada por vírgulas – como se esperaria em um discurso da prosa, por exemplo – em que o “zelo” é “*fervido/ indefesso acuto*” (“intenso/ infatigável agudo”). Mais acentuado ainda é o uso de diversas possibilidades linguísticas de se reportar à primeira pessoa do plural no discurso “*noi*” (“nós”): “*ci siam messi noi medesimi/ a scoprirci atomi in cielo*”, “*ci*”, como pronome oblíquo que se refere à “*noi*”, “*noi medesimi*” (“nós mesmos”), “*a scoprirci*” (“a descobrimo-nos”). O que “descobrimos”, no entanto, é que nosso lugar dentro do sistema solar é o de sermos apenas minúsculos “átomos” no céu.

Toda a construção do poema de Pirandello leva a essa conclusão da vida humana: somos muito pequenos diante de tudo o que “gira” a nosso redor. Entretanto, se como disse Hamburger “as negações adquirem sentido crucial”, é interessante notar a negação do progresso científico também no romance *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, publicado dez anos antes de *Ossi di seppia*, de Montale. Neste romance, cujo primeiro título era *Si gira...*, Serafino Gubbio é um operador de câmera cinematográfica cuja única função é “girar a

manivela” da câmera, mas, mais do que isso, ele é a personificação de como Pirandello “diz não” ao progresso científico-tecnológico.

Em 1909, Filippo Marinetti (1876-1944) dava ao mundo a primeira vanguarda artística europeia do século XX: o Futurismo. Essa corrente ideológica pregava a valorização das máquinas, da velocidade, da mecânica, do dinamismo e da guerra como o caminho único para a evolução humana. Em 1912, a Itália entrou para a história do cinema com o filme *Quo vadis?*, dirigido e produzido por Enrico Guazzoni (1876-1949) que, diferentemente dos filmes mudos da época, tinha mais de uma hora e meia de duração. Apesar disso, Pirandello não se empojava ainda com essa nova maneira de se pensar a produção artística, principalmente por conta do descrédito ao fator humano.

Nessa esteira de pensamento surgem os *Quaderni* com a intenção de denunciar o cinema pela falsa arte que ele propagava, já que se propunha a ser mais “raciocínio” do que “vida”. Em outras palavras, o cinema imitava a vida, não se colocava como uma extensão ou como parte integrante dela, daí sua fragilidade, de acordo com o pensamento pirandelliano. É o que o próprio protagonista Serafino Gubbio esclarece:

Não se trabalha por diversão, porque ninguém tem vontade de brincar. Mas como levar a sério um trabalho que não tem outro objetivo a não ser o de enganar – não eles mesmos – mas os outros? E enganar, utilizando os mais estúpidos artifícios, aos quais a máquina fica encarregada de dar a realidade maravilhosa? O resultado de tudo isto, sem dúvida, é por força um jogo híbrido. Híbrido porque nele a estupidez do artifício tanto mais se descobre e se lança, quanto mais se vê atuada justamente com o recurso que menos se presta ao engano: a reprodução fotográfica. Todos deveriam entender que a fantasia não pode adquirir realidade a não ser através da arte, e que aquela realidade que lhe pode dar uma máquina, isto é, com um meio que lhe descobre e lhe demonstra a ficção, justamente porque a dá e a apresenta como real. Mas se é mecanismo como pode ser vida, como pode ser arte? (PIRANDELLO, 1990, p.62).

Disso vem que o protagonista, diferente de todos os outros operadores da Kosmograph (produtora de cinema onde ele vai trabalhar), é aquele que possui o “vírus da filosofia” e, portanto, uma visão crítica do que acontece ao redor dele mesmo e do mundo, todavia, desenvolve um trabalho mecânico e quase inútil: é um operador de câmera cinematográfica. Como bem nos diz Sérgio Mauro, em ensaio publicado pela revista “Travessia”, “Na verdade, a personagem é tragada por esse mundo [doentio e alienado em que se encontra] e não opõe grande resistência, como se nada houvesse a fazer.” (MAURO, p. 734, s/p).

Essa é a maneira como Pirandello enxerga a função humana dentro das “molas sociais” da modernidade. Sendo apenas uma “mão que gira a manivela” o ser humano é

facilmente substituível e sua individualidade deixa de ter espaço na sociedade. Serafino Gubbio, ainda que reflita e observe tentando “estudar” as pessoas, tem como ideal essa impassibilidade diante das dores, das angústias e mesmo dos sorrisos alheios. Para o protagonista, não importa o que aconteça, ele deve seguir “impassível”, girando a manivela que lhe permite registrar as cenas.

Atitude parecida tem o eu lírico do poema “VIII”, da série *Triste de Mal giocondo* que, do quinto andar, observa a humanidade passando pela lama, e indica que não vai mais fazer parte dessa centena de milhares de “grandes homens” que, “à primeira vista” parecem homens honestos, mas não o são, como todos. O eu lírico não quer participar do que ele chama de “rebelião de formigas agitadas”, mas anuncia com uma forte amargura que “perdeu o verdadeiro propósito da vida” no meio de toda a gente. Não há desejo de misturar ao “barro e à mentira” que envolvem toda a humanidade. Para o eu lírico, o máximo que pode ser feito é entregar o próprio coração aos corvos, para que eles comam e “grasnem” a *má-nova* aos quatro cantos da cidade: a de que a vida é uma ilusão.

O que cada uma das pessoas irá fazer com esse conhecimento da ilusão da vida? O eu lírico parece não querer saber, ainda que se importe tanto com os “outros”. Ele está disposto a dar “tudo” à humanidade, menos seu “pensamento”, pois por pensar demais nas pessoas, ele perdeu a própria “razão”, o próprio “cérebro”. Por isso, volta-se para si mesmo, escondendo-se da agitação humana, enquanto fecha as persianas:

VIII

*Sono a la mia finestra, al quinto piano
e guardo giù per via: – C'è molto fango
oggi non scenderò.*

[...]

*Oggi non scenderò: Socchiudo gli occhi,
e mi pare d'assistere da l'alto
ad un sedizioso di formiche
commovimento. Oh via! formiche... È troppo:
Chi mi dice che giù, tra tanta gente
non possa a un tratto capitare un qualche
grand'uomo? È ben probabile: in Italia,
al di d'oggi i grand'uomini si contano
a centinaia di migliaia, e ovunque
se ne incontrano, e sempre. Quando meno
te l'aspetti, t'imbatti, a mo' d'esempio,*

[...]

*Ma un cane oggi non v'è che lo rammenti.
– Buona gente, fermatevi un istante
sotto la mia finestra, e udite, udite:
Ho perduto tra voi, come si perde
una berretta o una parrucca, il mio
cervello e de la vita il vero scopo.*

[...]
*Tutto, tutto vi getto, onesta gente;
 ma i miei pensieri no – sarebber pioggia
 di ciottoli roventi su di voi.
 Fango e menzogna costà giú s'impasta,
 e novi figli crescono a la patria.
 Io sto, qui, in alto. - O centenarî corvi,
 che raccogliete il vol su i campanili
 de le romane chiese,*
 [...]
*a voi do in pasto,
 neri corvi, il cuor mio. Sú, sú, volate,
 e gracchiate, e gracchiate a piena gola,
 da un capo a l'altro la città correndo,
 ciò che del mondo e ciò che de la vita*

*un illuso pensò. – Chiudo le imposte.
 (PIRANDELLO, 1996, p. 69-70).⁶⁶*

Ao lermos os versos de Pirandello, nos recordamos de um tipo de “revelação poética” de que nos fala Octávio Paz e sobre a qual também já falamos no capítulo “O lugar da poesia: uma poética de existência e morte”. É como se Octávio Paz estivesse lendo o poema de Pirandello para afirmar o que afirma:

A princípio, o homem se sente separado da multidão. Enquanto a vê gesticular e se precipitar em ações insensatas e maquinais, ele se refugia em sua consciência. Mas a consciência se abre e lhe mostra um abismo. Ele também se precipita, ele também vai à deriva, rumo à morte. (PAZ, 2012, p. 158).

De novo em *L'umorismo*, Pirandello, ainda apontando para o “humorista” Copérnico, revela como essa consonância entre reflexão e impassibilidade deve ser entendida:

⁶⁶ VIII

Estou em minha janela, no quinto andar,/ e olho abaixo para a rua: – Há um monte de lama;/ Hoje eu não vou descer. [...]/ Hoje eu não vou descer: Fecho os olhos,/ e me parece assistir daqui do alto/ a uma rebelião de formigas/ agitadas. Oh, vão embora! formigas... É demais:/ Quem me diz que lá embaixo, entre tanta gente/ não se possa encontrar de repente algum/ grande homem? É bastante provável: na Itália,/ nos dias de hoje os grandes homens podem ser contados/ em centenas de milhares, e em todos os lugares/ eles se encontram, e sempre. Quando menos/ você espera, você se depara com um, por exemplo [...]/ Mas hoje não há um cão de que vocês se recordem./ – Boas pessoas, parem por um momento/ debaixo da minha janela, e ouçam, ouçam:/ Eu perdi no meio de vocês, como se perde/ um boné ou uma peruca, meu/ cérebro e o verdadeiro propósito da vida. [...]/ Tudo, tudo lanço a vocês, pessoas honestas;/ mas meus pensamentos não – seriam como chuva/ de pedras quentes sobre vocês./ Lama e mentira se amassam aí embaixo,/ e novos filhos crescem na pátria./ Eu estou, aqui, no alto. – Ó centenários corvos,/ que recolhem os voos sobre as torres/ das igrejas romanas [...]/ para vocês dou de comer,/ negros corvos, meu coração. Subam, subam, voem,/ e grasnem, e grasnem a plenos pulmões,/ indo de um extremo ao outro da cidade,/ sobre o que do mundo e sobre o que da vida/ uma ilusão se pensou. – Eu fecho as persianas.

Sorte que é própria da reflexão humorística provocar o sentimento do contrário, o qual, neste caso, diz: – Mas será verdadeiramente tão pequeno o homem, como o telescópio virado do outro lado nos faz ver? Se ele pode entender e conceber infinita a sua pequenez, quer dizer que entende e concebe a infinita grandeza do universo. E como se pode chamar, pois, pequeno ao homem?

Mas também é verdade que se ele se sente grande e um humorista vem a sabê-lo, pode suceder-lhe como a Gulliver, gigante em Liliput e joguete nas mãos dos gigantes de Brobdingnag. (PIRANDELLO, 1999, p. 174).

O próprio “não”, dessa forma, deve ser relativizado. Estando em constante possibilidade de transformação, as primeiras impressões não serão eternas, mas sim, passíveis de mudança. Se sairmos um pouco da teoria e virmos mais para perto da biografia de Pirandello, também constataremos a “mudança”. Mesmo sendo um crítico da “cinematografia”, em razão dela buscar o seu rumo em caminhos idênticos ao do teatro – “[...] e sua única vitória possível, colocando-se agora mais do que nunca na via do teatro, será transformar-se numa sua cópia fotográfica e mecânica, mais ou menos má, a qual naturalmente, como qualquer cópia, sempre fará nascer o desejo do original.”⁶⁷ –, Pirandello viu diversas de suas produções literárias transformarem-se em filmes e, principalmente, teve sua novela “*In silenzio*” (1923) transformada no primeiro filme falado da Itália: o “*La canzone dell’amore*” (1930), dirigido por Gennaro Righelli (1886-1949). É a personificação humorística do *sentimento do contrário*.

O cinema, ao malgradadamente substituir o teatro, na visão de Pirandello, impôs a lógica da máquina ao ser humano que, abobalhado, aceitou. A partir disso, passou a tentar descobrir-se como “átomos no céu”. A vida não tinha mais um centro fixo e seria necessário o ser humano inventar a própria existência. Ficamos, dessa forma, sem saber se quem “*gira, gira*” são os planetas, as pessoas ou a manivela, mas o fato é que esse “giro”, ainda que só possa ser aceito por meio de um “sim”, constrói-se todo pelo signo do “não”. Do *mal de viver* não se escapa, mas o humorista compreende o “jogo” entre o sim e o não, entre o vazio e a consciência, entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno e vive, também ele, entre os extremos da existência.

⁶⁷ [...] e la massima vittoria a cui potrà aspirare, mettendosi così più che mai sulla via del teatro, sarà quella di diventarne una copia fotográfica e meccanica, più o meno cattiva, la quale naturalmente, come ogni copia, farà sempre nascere Il desiderio dell’originale. (PIRANDELLO, 1929, p. 2).

4 A REVELAÇÃO DO POETA

O que a poesia revela sobre o ser humano? É essa uma das questões que Octávio Paz se coloca em seu livro *O arco e a lira*. No caso de Pirandello, como queremos vir demonstrando, a poesia revela uma faceta desse autor que, mesmo que subestimada, é importante centro de toda a sua poética. O nascimento de Pirandello enquanto autor de renome vem da poesia e, como toda a poética de Pirandello, ao nosso ver, debruça-se sobre a existência, sobre o *ser* e o *estar* no mundo, então não se pode ignorar o nascimento de uma estrutura de pensamento.

Poesia não é história, mas pode revelar um contexto histórico; não é ciência, mas pode revelar uma estrutura lógica; poesia é a constatação da plurissignificação das coisas e a palavra poética, sempre múltipla, é aquela que carrega consigo o próprio ser humano: “[...] poesia é revelação da nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem. A revelação é criação. [...] O ato mediante o qual o homem se funda e se revela é a poesia.” (PAZ, 2012, p. 163).

A primeira poesia de Pirandello que veio a público, *L’Ippocrita* (“O hipócrita”), não aparece no volume *Tutte le poesie* – organizado por Manlio Lo Vecchio-Musti e com introdução de Francesco Nicolosi. A poesia foi publicada, “no ano de 1882 no jornal ‘*Il Pensiero*’, do qual Pirandello era o diretor.”,⁶⁸ conforme afirma Raffaella Anna di Maria na tese de doutorado *Poesia 'ai margini'. Luigi Pirandello e le «cupe gigantesche necessità»*. No poema, mesmo prenhe de toda a juventude do autor, já conseguiremos desdobrar o fundamento principal da poética de Pirandello e trazer mais um elemento para buscar confirmar nossa tese de que a poesia de Pirandello é, sim, suporte central da poética desse autor. Leiamos a lírica:

L’Ippocrita

*Vedi negli occhi suoi bontà mal fida –
E nel labbro talor furfante riso –
Pallido e scarno è sempre nel suo viso
– Conscienza grida*

*Spesso passeggia con gli amici e sente
quel che sentir gli giova – e l’Innocenza
Leggi nel far ripieno di parvenza
– Che il vero mente*

⁶⁸ Viene pubblicata nel 1882 su un giornale, «*il Pensiero*», di cui Pirandello è il direttore. (Di Maria, 2009, p. 13-14)

*Ei cerca sempre simularsi in parte
 Con quello a cui la sua viltà confida
 Ei nulla crede – Alla speranza affida
 – La sorte e l'arte*
 (PIRANDELLO apud DI MARIA, 2009, p. 13-14).⁶⁹

Os versos que encerram cada um dos quartetos já concentram em si todas as possibilidades artísticas que serão levadas a cabo na estética pirandelliana. Por conseguinte, os três versos unem-se em uma só direção e levam à representação que Pirandello fará vir à tona em sua poética. Dessa forma: a) *coscienza grida* (consciência grita); b) *che il vero mente* (que a verdade mente); c) *la sorte e l'arte* (o destino e a arte). Então, a *visão de mundo* de Pirandello parte da consciência que grita aquilo que o humorista já conhece, que a verdade nunca é completa, ou seja, que ela mente, e que essa dupla verdade/ mentira é o combustível dos destinos humanos e da arte.

Na palavras de Raffaella Anna di Maria,

O paradoxo presente no segundo verso, verdade/ mentira, já representa uma chave definitiva de acesso ao mundo pirandelliano, como o jogo sutil entre verdade e falsidade e a estreita zona franca que se ergue entre estes dois conceitos-limite, é o mundo da arte que, no terceiro verso, vem a ser identificado com o elemento do acaso, do destino que, com uma leitura não muito ousada, pode ser trazido de volta à vida. E, assim, o segundo e o terceiro verso são indissociáveis em uma estrutura quiásmica que une a verdade à arte e a ficção à vida entendida como destino.⁷⁰

Mesmo não sendo propriamente conscientes, estes versos já carregam consigo uma declaração de poética, uma espécie de “profissão de fé” que se conforma, ainda mais, com aquilo que vimos trabalhando em nossa análise. O hipócrita é o que desacredita da bondade, mas ri de um “riso falso” fazendo da aparência a plenitude de sua existência. É o covarde que não crê em nada e entrega seu destino à ilusão de uma esperança. Numa rápida alusão, é contra esse mesmo tipo de hipócrita que a personagem Vitangelo Moscarda – do romance

⁶⁹ **O hipócrita**

Veja em seus olhos a bondade desacreditada –/ E nos lábios, às vezes, um falso riso –/ Pálido e magro está sempre em seu rosto, / – Grita consciência// Muitas vezes passeia com amigos e ouve? aquilo que era preciso ouvir – e a Inocência/ Você lê no que é pleno de aparência/ – Que a verdade mente// Ele sempre tenta simular-se em parte/ Com aquele a quem confia sua covardia/ Ele não crê em nada – Na esperança confia/ – O destino e arte
⁷⁰ *L'ossimoro presente al secondo verso, vero/mente, rappresenta già ora una chiave d'accesso definitiva al mondo pirandelliano in quanto il sottile gioco tra la verità e la menzogna, e la stretta zona franca che si viene a costituire tra questi due limiti, è il mondo dell'arte che nel terzo verso viene a identificarsi con l'elemento del caso, della sorte che, con una non troppo ardita lettura, può essere ricondotto alla vita stessa. E così il secondo e il terzo verso si trovano indissolubilmente legati in una struttura chiasmica che unisce la verità all'arte e la finzione alla vita intesa come sorte.* (DI MARIA, 2009, p. 14).

Uno, nessuno e centomila (*Um, nenhum e cem mil*), escrito entre 1916 e 1926 – entra em conflito. É contra toda a falsidade que envolve a sociedade na qual ele está inserido que essa personagem se revolta e, bravamente, desnuda-se das próprias máscaras, passando de um bem-sucedido bancário, por herança, a um morador de um albergue para mendigos, por desejo.

Moscarda percebe que sua existência está sempre mediada pelos outros e que, dessa forma, suas ações são sempre hipócritas, uma vez que escapam de seu próprio desejo para realizar-se nos desejos alheios. Como explica Alfredo Bosi, em seu *Literatura e resistência*:

Vitangelo aprende, em um relance, que somos para os outros tão-somente o que parecemos. Convém adequar-nos a essa aparência pública, e a todas as *generalità* que ela comporta. [...] Quem não fala e não age conforme as expectativas que o seu papel social demanda sofrerá sem remissão a impiedade alheia e cedo ou tarde será excluído e fadado à irrisão e à marginalidade. [...]

Se para os outros existiam tantos e tantos Moscardas, cem mil aspectos e perfis de sua *persona* aparente, para ele próprio parecia não haver um único *eu* que pudesse subsistir e resistir fora da opinião alheia. Para si próprio ele, afinal, era ninguém. (BOSI, 2002, p. 139, grifos do autor).

Várias são as possibilidades interpretativas que poderíamos trazer neste momento, mas uma parece impor-se sobre as outras. No último romance escrito e publicado por Pirandello, “pensosamente elaborado” ao longo de dez anos – como afirma Bosi –, o protagonista Vitangelo Moscarda percebe que sua própria identidade é composta pelos vários olhares de seus concidadãos e que eram esses olhares que definiam a “verdade” de sua existência. O primeiro poema de Pirandello já havia definido qual era noção de “verdade” que se filiava à ideologia pirandelliana: “a verdade mente”. Se *Um, nenhum e cem mil* “Retoma obsessivamente situações já trabalhadas na sua [de Pirandello] obra ficcional e dramática” (BOSI, 2002, p. 138) e, como vimos, retoma uma ideia condensada em um verso do poema *L'ippocrita*, então todo o “destino” da “arte” pirandelliana já parecia estar comprimido na análise típica de ser humano para Pirandello: aquele que sempre se simula e se dissimula em algo, o hipócrita.

Para concretizarmos nossa “revelação do poeta”, tanto em *Mal giocondo* quanto em *Fuori di chiave*, veremos as imagens que fundamentaram a revelação de todos os elementos da poética pirandelliana que já levantamos, além de possíveis reestruturações do pensamento poético em outras formas de composição. Além de demonstrar a estrutura interna destes dois livros, analisaremos alguns dos poemas mais importantes que já contenham o Pirandello mais conhecido do grande público.

4.1 *Mal giocondo*, os paradoxos da unidade

Peristi? (“Pereceste?”). É com esse quase demolidor questionamento que Luigi Pirandello dá início ao primeiro verso de seu primeiro livro publicado, a coletânea de poemas *Mal giocondo*⁷¹, que reúne textos escritos entre 1883 e 1889 “nos fervorosos anos da primeira juventude passada entre Palermo e Roma.”⁷² O título do livro é um paradoxo: *mal*, como em português, é oposto ao bem, às virtudes, enquanto *giocondo* significa pleno de felicidade, alegre, festivo. É como se fosse o símbolo máximo, o emblema, a bandeira que Pirandello tratará de carregar por toda a sua carreira literária: a existência é um *mal* do qual não se pode separar o *bem* que é viver. Mesmo que repleta de *mal*, a existência ainda tem algo de *agradável*, “um mal do qual é inseparável a ânsia de alegria, de vida”.⁷³

O livro é composto por cinco seções: *Romanzi*, *Allegre*, *Intermezzo lieto*, *Momentanee* e *Triste*, estas seções cercadas por dois poemas nas extremidades do livro: “*A l’Eletta*” e *Solitaria*. Francesco Nicolosi aponta que estas seções são constituídas por “experiências sentimentais, motivos de sátira política e de costume, vagas tristezas e meditações pessimistas”⁷⁴. A primeira lírica é “*A l’Eletta*” (*Peristi? In vano te da le pagine*) e nela já temos uma certa confirmação da ideia do título do livro. O poema é uma invocação da “Eleita”, da Musa clássica “*vergin diva*”, “*vergin greca*”, “*pia vergine*”, “*iddia benefica*”, “*divina vergine*” (virgem diva, virgem grega, piedosa virgem, deusa benéfica, divina virgem) que inspira os homens, mas não está entre eles.

a l’Eletta

*Peristi? In vano te da le pagine
sacre richiamo dunque, o purissimo
amore di tempi lontani,
vergin diva, tra gli uomini novi?*

[...]

*Al suo gagliardo soffio già crollano
le vecchie sedi (son chiese e reggie)
e tanta rovina recente
con violenta furia pervade*

⁷¹ O título deriva de um verso de um importante autor italiano do século 15, Angelo Poliziano, e faz parte da obra *Le Stanze*, Canto I: *Sì bel titolo d’Amore ha dato il mondo/ a una peste cieca, a un mal giocondo*. (DEGANI, 2014, p. 30, grifo do autor).

⁷² *Negli anni fervidi della prima giovinezza trascorsa tra Palermo e Roma*. (PIRANDELLO, 1996, p. VIII).

⁷³ *A significare la visione pirandelliana dell’esistenza, un male da cui è inscindibile l’ansia di gioia, di vita*. (PIRANDELLO, 1996, p. VIII).

⁷⁴ *Esperienze sentimentale, motivi di satira politica e di costume, vaghe tristezze, pessimistiche meditazione*. (PIRANDELLO, 1996, p. VIII).

*soverchiatrice onda di popolo,
che spezza e abbatte, che freme e s'agita
al fin di sua possa cosciente,
reclamante il suo dritto a la vita.*

[...]

*Per lei piú eque leggi correggono
le nove genti, per lei l'industrie
s'accendono, agli uopi traendo
de la comune madre i tesori.*

*E lei dovunque, iddia benefica,
ne le parole nostre, ne l'aria,
in seno al domestico lare,
ovunque, sentiamo presente.*

*Ma tu fra noi, divina vergine,
tu da l'Olimpo sacro de gli Elleni,
fra noi, sol ne l'ozio invocata,
scenderai, con incesso di dea?
(PIRANDELLO, 1996, p. 5-6).⁷⁵*

Na primeira estrofe é o questionamento quem direciona a ação do eu lírico. Primeiro, a pergunta direta dirigida à eleita: “Pereceste?”. Depois, a pergunta se é por acaso em vão que se invoca a presença da “virgem diva/ para ficar entre os novos homens?”. Em seguida vem o duplo: a virgem que inspira, mas que não responde aos anseios humanos. O *mal alegre* surge com a força da destruição necessária para que haja uma mudança “*Al suo gagliardo soffio già crollano/ le vecchie sedi (son chiese e reggie)*”, vem com a derrubada do passado paralisante e a força da multidão “*onda di popolo,/ che spezza e abbate, che freme e s'agita/ al fin di sua possa cosciente,/ reclamante Il suo dritto a la vitta.*”: o “direito à vida” tem de ser construído com força e consciência é, como diz De Castris, “a condição da nova poesia, que resulta claramente dos versos.”⁷⁶

⁷⁵ **À eleita**

Pereceste? É então em vão que te chamamos,/ das páginas sagradas, ó puríssimo/ amor dos tempos imemoriais,/ virgem diva, para ficar entre os novos homens?// [...] Ao seu galante respiro já entram em colapso/ as sedes mais velhas (são igrejas e palácios)/ e tanta recente ruína/ com violenta fúria impregna// intimidante onda de pessoas,/ que quebra e derruba, que treme e se agita/ com sua força cosciente,/ reclamando o seu direito à vida.// [...] Por ela, mais justas leis corrigem/ as novas pessoas, por ela as indústrias/ começam a funcionar, a fim de necessariamente/ recolher da mãe comum os tesouros.// E ela em qualquer lugar, deusa benéfica,/ em nossas palavras, no ar,/ dentro de nossos lares,/ em todos os lugares, conseguimos ouvir.// Mas tu entre nós, virgem divina,/ tu, do Olimpo sagrado dos helenos,/ entre nós, apenas no ócio invocada,/ descera, caminhando como uma deusa?

⁷⁶ *La condizione della nuova poesia [che] risulta chiaro dai versi* (DE CASTRIS, 1982, p. 32).

Percebe-se nesse poema ainda um viés muito romântico na idealização da “eleita virginal” que, ao que parece, é a própria poesia. É a poesia quem guia os “novos homens” em busca da liberdade e do direito à vida, mas não se perde nessa idealização, já que por ela (mais especificamente, por conta das ideias por ela divulgadas) *novas* leis guiam os *novos* homens voltados para a ciência e a industrialização da época (“*Per lei, più eque leggi correggono/ le nove genti, per lei l’industrie/ s’accendono*”). Diante da força da ciência cantada inclusive em versos, o eu lírico se volta ao passado clássico e invoca a Musa que está em todos os lugares, mas talvez nunca chegue a realmente fazer parte de nós: “*Ma tu fra noi [...] tu da l’ Olimpo sacro de gli Elleni,/ [...] sol ne l’ozío invocata,/ scenderai, con incesso di dea?*”.

Após esta introdução têm-se as seções do livro, dentro de cada seção os poemas são iniciados por números romanos em vez de títulos, salvo em algumas exceções o título é apenas o da seção, assim, Pirandello tentou organizar seu livro por temas. *Romanzi*, por exemplo, traz versos com histórias e fábulas. O primeiro poema, *Romanzi I*, traz um velho cocheiro que corre “como se fosse um raio” para “*fuggire interno duolo,/ sciolto a la fantasia l’ala gioconda*” (PIRANDELLO, 1996, p. 6), ou seja, para “fugir às dores internas, solto à fantasia da asa alegre”. Já no poema III “*Giove parla*” o tema é a “voz” do trovão, a “voz de Júpiter” que se vê morrendo e cai: “*e maestoso Il gran cerro crollò*” (PIRANDELLO, 1996, p. 7) (“e o mais majestoso carvalho caiu”).

De qualquer forma, a ideia paradoxal contida já no título da coletânea de poemas parece tomar a maior parte das preocupações estéticas nesse momento do autor. Assim, o “engano dos sentidos” revela “sonhos vão”, “doce loucura”, “desejos insanos” e a vida, que mesmo tristonha enamora, escapa de cada verso.

Dessa forma, no poema V, da seção *Intermezzo lieto (Interrupção feliz)*, cuja dedicatória é “*nozze di Lina*” (“casamento de Lina”), o eu lírico traz para essa celebração o seu *mal de viver*: o amor associado a Lina não se sustenta sem o “desejo vão”. O Sol sempre encontra seu oposto, a noite, no coração do eu lírico, as efemeridas mortais são incríveis e o esquecimento é doce:

[...]
*Ai nuovi amori, a le penose lotte
 de la vita mortale, o Sol, dimani
 risplenderai; ma in cuor tu sempre, o notte,
 fredda rimani.*

E generose in tanto opere e frali

*oltraggia il tempo, e nel dissolvimento
le piú superbe vanità mortali
affida al vento.*

*Oh solo Amor su l'anima d'oblio
dolce ha potere. E tu, Lina, a l'amore
vivi, e devota a lui, che solo è dio,
consacra il cuore.*

[...]

(PIRANDELLO, 1996, p. 47).⁷⁷

No poema *II*, da primeira seção do livro – *Romanzi* –, conta-se a fabulosa história de um cavaleiro, o “divino Ferrarese”, que foi em busca de um “ideal” e acabou ficando preso dentro de uma selva fechada e mágica: “*Udite. Da le pagine immortali/ del divin Ferrarese a raccontare/ una diversa favola di strani/ versi a voi vengo.// Vi condurrò sotto un velame antico/ a intender novo caso e nova pena.*”⁷⁸ (PIRANDELLO, 1996, p. 7). A impossibilidade de encontrar um “ideal” é o que se ressalta com força nesse poema. O *mal de viver*, nesse caso, é obviamente *giocondo* (alegre), já que o eu lírico não desiste da busca, mas o encontro com a realidade é frustrante, como se vê no “prenúncio de morte” e se confirma na grande “palhaçada” que é viver:

[...]

*L'inseguiron per 'l cielo nuvole fosche
quasi a gittar su lui funereo manto;
e a lui sempre atterrita eco rispose
nunzia di morte.*

[...]

*E, scherno atroce, da presso gli splende
di tra le fronde allargate, sí come
un vivo sole, il fantasma agognato
Splende e l'irride.*

(PIRANDELLO, 1996, p. 7-10).⁷⁹

Os doces enganos surgem ainda na poesia *V*, da seção *Romanzi*.

⁷⁷ Aos novos amores, às penosas lutas/ da vida mortal, o Sol, amanhã/ resplandecerá; mas no coração sempre tu, ó noite,/ fria permaneces.// E muito generosas, obras e fragilidades/ ultrajam o tempo, e no dissolvimento/ as mais incríveis efemeridades mortais/ voam com o vento.// Ó, só Amor sobre a alma, do esquecimento/ doce, possui podere. E você, Lina, para o amor/ vive, e devota a ele, que é o único deus,/ consagra seu coração.

⁷⁸ Ouçam. Das páginas imortais/ do divino Ferrarese para contar/ um conto diferente com estranhos/ versos a vocês venho.// Conduzir-lhes-ei sob um véu antigo/ para compreender um caso novo e uma nova dor.

⁷⁹ Seguiram-no, pelos céus, nuvens sombrias/ quase a lançar sobre ele funéreo manto;/ e a ele sempre tenebroso o eco responde, prenúncio de morte. [...] E, palhaçada atroz, próximo ao brilho/ entre os largos ramos, tal qual/ um vivo sol, o fantasma tão desejado/ brilha e escarnece dele.

[...]
*Molti paesi visitai deluso,
 molti da lungi salutai fuggendo,
 e su i lor tetti, declinante il giorno,
 con la notte, la pace e il dolce inganno
 sempre invocai dei sogni e il calmo oblio.*

[...]
 (PIRANDELLO, 1996, p. 13, grifo nosso)⁸⁰

E na lírica *II*, de *Intermezzo lieto*:

[...]
*e l'indistinte voci, onde ai mortali
 nei momenti propizi al dolce inganno,
 la Terra parla, pietosa madre,
 e a sempre amar consiglia,
 tu non sentisti, o innamorata figlia.
 Ben io l'intesi, e ne diceano: Vanno
 con passo lento i secoli nel nulla,
 e si portan con loro
 le umane genti (noverarle è in vano):*

[...]
 (PIRANDELLO, 1996, p. 43, grifo nosso).⁸¹

A “desilusão” da caminhada pela vida, a incapacidade de se sustentar, de criar raízes sólidas para si, faz com que o eu lírico faça uma saudação para a vida ao mesmo tempo em que foge de cada possibilidade de viver apresentada. A angústia da escolha e a necessidade de um posicionamento preciso atormentam o eu lírico que, por força, “invoca” os sonhos para fazê-lo, simplesmente, esquecer. Por outra via, o “doce engano” do poema *II*, de *Intermezzo lieto*, também indicam para a angústia da escolha, mas apontam para a mera ilusão de, de fato, escolher, pois que somos guiados para o “nada” absoluto por indistintas vozes da Terra. O *mal de viver*, assim, fica entre o saber e o tentar esquecer. Saber-se impotente diante do desconhecido é, da mesma maneira, a chave para tornar-se supostamente onipotente, já que tudo o que se pode fazer da vida deriva do desconhecimento sobre os mecanismos da vida. Cada próximo passo é sempre envolto pelo Sol, mas fatalmente trará consigo, mal nos apercebamos de sua inteireza, a “fria noite”.

Tudo são sonhos de existência que entram em conflito com a existência vivenciada no plano do real. Veja-se, por exemplo, um trecho do poema *Romanzi IX*, nele o eu lírico aponta

⁸⁰ Muitos lugares visitei desiludido,/ muitos de longe saudei fugindo,/ e em baixo de seus tetos, caindo o dia,/ com a noite, a paz e o doce engano/ sempre invoquei os sonhos e o calmo esquecimento.

⁸¹ [...] e as indistintas vozes, de onde, aos mortais,/ em momentos propícios para o doce engano,/ a Terra fala, mãe piedosa,/ e a sempre amar aconselha,/ você não ouviu, ó, filha enamorada./ Bem, eu as compreendi, e as vozes diziam: Vão/ com passos lentos os séculos pelo nada,/ e levam consigo/ os seres humanos (enumerá-los é vão).

querer “voar” para o longínquo lugar de seus “sonhos”, onde não se possa escutar o ranger das correntes que o espremem e onde toda a “necessidade de esquecimento” transforme-se em “sede de amor”:

*O paese dei sogni, ove non suona,
di mie catene il lugubre stridor,
a te, lontano, io volo, a te mi sprona
necessità d'oblio, sete d'amor.*

[...]

(PIRANDELLO, 1996, p. 20).⁸²

Em *Intermezzo lieto VIII*, o sonho também se transforma em “doce ilusão”, pois a vontade de permanecer na “memória dos humanos mais distantes” nada mais é do que forma sem conteúdo, apenas contorno de vida. Sem a possibilidade de ser concebido, tal sonho “naufrega”, não de maneira grotesca, mas “beatamente”:

*Teco sogno passar per la memoria
de le lontane genti, o amica tenera,
[...]*

*È sogno pien di luce e pieno d'aria:
Lieve e limpida forma gli dà l'anima,
nel lontano avvenire inconcepibile
beatamente naufraga.*

(PIRANDELLO, 1996, p. 52).⁸³

O desfile de oximoros poéticos volta-se ao paganismo essencial e encontra na figura do deus Saturno a representação do *eterno retorno do mal de viver*. Saturno, nos dizeres de Thomas Bulfinch, “um monstro, que devorava os próprios filhos” (BULFINCH, 2006, p. 16), é confundido com a divindade grega Cronos (Tempo) que, “como traz um fim a todas as coisas que tiveram um começo, é acusado de devorar a própria prole.” (BULFINCH, 2006, p. 16). Para o eu lírico de Pirandello, no poema *Romanzi VIII*, nós nos enamoramos da vida, mesmo ela sendo tão triste, mas, por justamente por sermos filhos de Saturno, somos devorados pelo tempo, cruel com nossos desejos e aspirações.

*Saturno, la tua favola crudele
spietatamente il secolo rinnova,
e noi, suoi figli [...]*

⁸² Ó terra dos sonhos, onde não soam/ de minhas correntes o lúgubre ranger,/ até ti, distante, eu voo, e tu inspiras-me/ necessidade de esquecimento, sede de amor.

⁸³ Contigo sonho passar para a memória/ dos humanos mais distantes, ó querida amiga, [...]/ É sonho cheio de luz e cheio de ar:/ Leve é límpida forma lhe dá a alma,/ no distante devir inconcebível/ beatamente naufraga.

*nati a la morte senza l'ardua prova
de la vita, che pur triste innamora,
noi, suoi figli, non sazio mai, divora.*

[...]

(PIRANDELLO, 1996, p. 19).⁸⁴

A poesia de Pirandello encampa todo o estado de ânimo de nosso autor. Ser, como todos os humanos, filho de Saturno não se confirma como tragédia apenas do ponto de vista da construção poética e das posteriores produções narrativas e dramáticas, mas é ponto de inflexão e reflexão da existência humana. É isso, por exemplo, que confirma uma carta de 1886, endereçada a Lina, prima de Pirandello, em que se lê:

Quando você passa a não ter mais um ideal, porque observando a vida ela parece um enorme desdém, sem nexos, sempre sem explicações; quando você não possui mais um sentimento, porque foi levado a não estimar, a não cuidar mais dos homens e das coisas, e lhe falta, por isso, o hábito que não encontra, e a ocupação, de que desdenha – quando você, em uma palavra, viverá sem a vida, pensará sem um pensamento, sentirá sem um coração – então você não saberá o que fazer: será um viajante sem casa, um pássaro sem ninho. Eu sou assim.⁸⁵

No entanto, como quer o professor Valdemar Rodriguez, a “dicotomia tensiva” é uma das principais questões de Pirandello. Coloque-se, por exemplo, como contraponto às ideias expressas na carta anterior, o trecho final do poema VII da seção *Intermezzo lieto*:

[...]

*Sento la varia voce che da lungi mi rechi
confusa in te dei tempi che saranno,*

*e in lei l'anima assorta vive agognando l'opere
venture, e gli ozî del presente occupa.*

*Parlanmi lieve in torno (veracemente, io credo)
quei che saran di noi gli eredi un giorno,*

*e son diffuse idee per l'etere vivente
pria ancor che salde sieno persone.*

*E da le loro voci, distinguibili a pena,
intendo ben come ogni lotta nostra*

⁸⁴ Saturno, a sua fábula cruel/ impiedosamente o século renova,/ e nós, seus filhos [...]/ nascidos à morte sem o calvário/ da vida, que mesmo triste apaixona,/ nós, seus filhos, sem nunca se saciar, ele devora.

⁸⁵ *Quando tu riesci a non avere più un ideale, perché osservando la vita sembra un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazioni mai; quando tu non hai più un sentimento, perché sei riuscito a non stimare, a non curare più gli uomini e le cose, e ti manca perciò l'abitudine che non trovi, e l'occupazione, che sdegni – quando tu, in una parola, vivrai senza la vita, penserai senza un pensiero, sentirai senza cuore – allora tu non saprai che fare: sarai un viandante senza casa, un uccello senza nido. Io sono così.* (PIRANDELLO apud DI MARIA, 2009, p. 34).

*ed ogni nostro affanno non sian già stati in vano,
però che il frutto varrà bene il fiore*

*di nostra età caduto assai miseramente
senza d'aprill sorriso, o d'aura bacio.*

*Cosí il dissidio interno nel tempestato petto
si tace e tutto lietamente oblio*

*in un vasto tranquillo non mai provato sogno
da un fresco lume e limpido sorriso,*

*qual d'autunnale vespro, allor che, bianca iddia
su le terre e su i mar scende la Pace.
(PIRANDELLO, 1996, p. 51-52).⁸⁶*

O “*dissidio interno*” é oximoro compreendido, no caso, pela realidade negativa e pelo sonho positivo. Os sonhos do eu lírico entram em conflito com seu sofrimento e deste confronto surge a recompensadora esperança no futuro. Toda a obra de Pirandello reflete esse pensamento. Ela é toda procura e perda, memória e esquecimento, verdade e ilusão. De *mal giocondo*, é no *Romanzi IV*, no entanto, que a expressão “*mal triste di vivere*” (*mal triste de viver*), que norteia nosso trabalho, é enunciada de maneira direta. É nesse poema que o autor demonstra a alternância de criação e destruição do mundo, da alegria e da tristeza – do *Eterno ritorno* –, inserindo nessa constante filosófica o elemento humano, o elemento social:

IV

*Quasi cristallo liquido, ondeggiate
con lieve moto, ne l'accidia, l'onda
soverchiatrice, come
l'onda del tempo, copre*

*di pieghevol vestiti d'alga i resti
del greco porto d'Agrigento greca.
Vengo da i templi antichi
a tuffarmi nel mare.*

*O conscio mar di tante egemonie,
conscio di tante lotte, o mar conteso,
Mediterraneo, dammi
dammi l'oblio, l'oblio*

⁸⁶ [...] Ouço as várias vozes que de longe me trazem à memória/ confusa em você, como serão os tempos,// e nestes tempos a alma vive absorta desejando as obras/ felizes, mas o ócio do presente é que lhes ocupa.// Falam-me leve em torno (verdadeiramente, eu creio)/ aqueles que serão nossos herdeiros um dia,// e são ideias que se difundem por causa do éter vivo/ mesmo antes de se materializarem como pessoas.// E das suas vozes, distinguíveis com dificuldade,/ compreendo bem como toda nossa luta// e toda a nossa angústia não foi em vão,/ mas que o fruto dará bom início à flor// de nossos tempos caída muito miseravelmente/ sem o sorriso de abril, nem o beijo da aurora.// Assim a dissidência interna no peito tempestuoso/ se cala e tudo felizmente esqueço// em um vasto, tranquilo e nunca experimentado sonho/ de um fresco lume e um límpido sorriso.// como crepúsculo de outono, no momento em que, branca deusa/ sobre as terras e sobre o mar desce a Paz.

*[...] ma l'egra torna al desolato lido
de le memorie accoglie e dei rimpianti;
e solo ad obliare
entro ne l'onda fredda,*

***ad obliare il mal triste di vivere,**
mentre il volgo trionfa e il culto muore
de la bellezza eterna,
divin nostro ideale.*

*[...] O conscio mare, in te, cui la riviera
agrintina in lieve seno abbraccia,
mar che mi desti primo
lo stupor de le grandi*

*visioni serene, ecco, io mi caccio;
ma in te pur cala il sol flammeo, solenne,
come l'eroe morente
d'una tragedia greca.
(PIRANDELLO, 1996, p. 11-12, grifo nosso).⁸⁷*

A imagem que abre o poema é bastante plástica: “Quase cristal líquido”, aquilo que está entre o sólido e o líquido, aquilo que está “entre” e que se movimenta devagar, mas com firmeza. É essa a ideia que abre o poema e que demonstra que vai haver um jogo entre memória e esquecimento na base dos significados trabalhados, pois a “onda” do mar coloca-se como tão opressora quanto a “onda” do tempo e vai cobrindo o passado, ainda que de maneira dócil (“*pieghevól*”). Assim, o tempo grego e o porto grego vão aos poucos precisando desaparecer, todavia, tal necessidade apenas acentua a lembrança e faz com que o eu lírico destampe o passado, saia dos “templos antigos” em que se tinha enclausurado e venha mergulhar no mar do *agora*. O mar, que num movimento *ondeggiante* vai ao passado e volta ao presente, é o responsável por reavivar no eu lírico o passado, por isso ele é o mar consciente (“*conscio*”) ao mesmo tempo em que é o mar da discórdia, o mar disputado (“*conteso*”), ele é *mal giocondo*.

⁸⁷ IV

Quase cristal líquido, ondulante/ com leve movimento, na preguiça, a onda/ opressora, como/ a onda do tempo, cobre// com dóceis vestidos de algas os restos/ do porto grego da Agrigento grega./ Eu venho de templos antigos/ para mergulhar no mar.// Ó, consciente mar de tantas hegemonias,/ consciente de tantas lutas, ó mar disputado, Mediterrâneo, dê-me,/ dê-me o esquecimento, o esquecimento.// [...] mas a doença volta ao desolado país/ de memórias recebidas e de melancólicas lembranças;/ e apenas esquecendo/ entro na fria onda,/ a esquecer o mal triste de viver,/ enquanto o vulgar triunfa e o culto,/ à beleza eterna, morre,/ nosso ideal divino.// [...] Em ti, ó consciente mar, cuja praia/ agrigentina abraça em seu leve seio,/ mar que primeiramente deu-me/ o entontecimento das grandes// visões serenas, aqui estou, e me enfio;/ mas é em ti que o brilhante e solene sol dorme,/ como o herói que desfalece/ em uma tragédia grega.

Continuando a terceira estrofe, o eu lírico pede que a natureza, representada por esse mar, lhe dê o completo esquecimento (“*l’oblio*”), buscando escapar do “mal triste de viver” (“*Il mal triste di vivere*”) por meio desse mesmo esquecimento, já que está envolvendo suas recordações na grega Agrigento (é interessante notar que é esse também o nome atual de Girgenti, cidade em que nasceu Pirandello). É, ao que parece, uma tentativa de demonstrar a necessidade de retorno a uma condição anterior, clássica – Greco-romana, perfeita –, diante da vida que lhe é ofertada: uma vida de grandes tristezas e de melancólicas lembranças, uma vida de índole vulgar e, por isso mesmo, muito distante do ideal “divino”.

O momento histórico, como já sabemos, era problemático, e pode ser representado pela “doença” que retorna “ao desolado país”. A “doença” da humanidade desenganada que busca encontrar no passado as respostas, mas que só recebe “melancólicas lembranças”. Com isso, o mal parece ser o fato de o “vulgar” triunfar, enquanto fenece o culto à beleza. A temática envolta na análise pirandelliana é arrojada, pois reproduz uma sociedade em crise histórica, representativa e ideológica, em fins do século XIX, mas que ainda ressoa na sociedade do início do século XXI. A estética da ruptura, as vanguardas artísticas, o germen de ideias totalitaristas pela Europa, as descobertas nos campos da Psicanálise, da Física e da Biologia abalaram a posição do ser humano, que se encontrava seguro no Positivismo, e lançaram-no a uma existência dolorosa.

Não é a natureza que afoga o ser humano, mas ele próprio quem “naufrega”, como lemos nas duas últimas estrofes: o eu lírico evoca a imagem de um herói das tragédias gregas, brilhante como o sol, mas que naufraga no mar, o mesmo mar que auxiliara a transmutar as tensões derivadas do mal de viver. Enfim, percebe-se a relação do *mal giocondo* (“mal alegre”), do livro de Pirandello, com o “gozo” freudiano: no contexto psicanalítico, o *gozo* surge como uma espécie de *catarsis*, com o prazer ligado à dor; no contexto literário, o *mal* surge como sendo um duplo de insegurança e esperança, representado pelo “mar” que retorna à figura dos gregos antigos e “afoga” esses heróis como se pouco ou nada fossem.

Se voltarmos ao poema de Pirandello, lemos: “[...] *ma l’egra torna al desolato lido/ de le memorie accoglie e dei rimpianti;/ e solo ad obliare/ entro ne l’onda fredda// ad obliare Il mal triste di vivere [...]*” (PIRANDELLO, 1996, p. 11), ou seja, “Mas a doença volta ao desolado país de memórias recebidas e de melancólicas lembranças; e apenas esquecendo entro na fria onda, a esquecer o mal triste de viver”. Tal trecho parece conter um elemento fundamental para nosso estudo até aqui: o jogo da memória e do esquecimento.

Tal qual já vimos na leitura do poema “*Sempre bestia*”, os versos vão se construindo com superposições de imagens negativas (“*desolato*” – desolado, “*rimpianti*” – melancólicas,

“*obliare*” – esquecer, “*fredda*” – fria, “*mal triste di vivere*” – mal triste de viver) que reforçam o desolamento do eu lírico com a vida presente, a mesma vida que ele busca, a todo o custo, apagar da memória. Não parece, entretanto, que o melhor modo de se esquecer de algo seja por meio das recordações, mesmo assim, é esse o procedimento adotado no poema em questão. O eu lírico do “*Romanzi - IV*” afirma categoricamente querer o esquecimento total (versos 11 e 12) e esquecer “*o mal triste de viver*”, inclusive repetindo a expressão “*ad obliare*” (versos 15 e 17), no entanto, ao longo dos versos anteriores, como já dissemos, são as “imagens negativas” que se superpõem, não mais em uma repetição de palavras, mas sim, em uma repetição ideológica.

O inusitado, assim, é que o modo encontrado pelo eu lírico para expressar seu desejo de esquecer o “*mal*” é reiterar imagens “negativas”. O que, fatalmente, não parece estar relacionado a nenhuma fonte de prazer. Sendo um escritor de grande envergadura, mesmo em sua vertente menos conhecida, que é a poesia, transforma seus escritos quase em tratado moral e social. Partindo disso, é compreensível que a repetição de “elementos negativos” seja a maneira que o poeta encontrou de fazer com que sua poesia alçasse para o limite entre a lírica social e a lírica existencial. A poesia, agora, não apenas fica contemplando a dor, mas tem certeza da impossibilidade de fugir dela, por isso não foge, pelo contrário: repete-a como um estribilho.⁸⁸ Não é prazer o que busca o eu lírico de Pirandello, pelo menos não o prazer destituído das imperfeições da vida, mas sim, a reflexão existencial que não abre concessões nem ao sofrimento próprio nem ao do leitor.

A existência, tal qual o poema a concebe, é inseparável da dor, portanto, isso não pode ser escondido. Apesar de causar sofrimentos e melancolias, a lição do poema parece ser a de que o melhor modo de esquecer o *mal de viver* é envolvê-lo em versos e transfigurá-lo em poesia. E é essa a força da poesia, seu instrumento de resistência: constituir-se de uma realidade possível. A repetição ideológica do *mal* não é, por conseguinte, contraditória, já que é necessário encher-se de tudo o que há de mais humano para que o poema adquira forma.

Vale lembrar o poeta e crítico Joseph Brodsky (1942-1996), vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1987, que no ensaio “*Altra ego*” do livro *On grief and reason*, afirma que “Um poema – independente de seu objeto – é em si mesmo um ato de amor, não tanto de

⁸⁸ É Freud, em seu *Além do princípio de prazer*, quem joga uma luz sobre essa aparente contradição, quando, indicando o que denominou “gozo”, afirma “que a compulsão à repetição também rememora do passado experiências que não incluem possibilidade alguma de prazer e que nunca, mesmo há longo tempo, trouxeram satisfação”. FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 23.

um autor por seu sujeito quanto da linguagem por um pedaço de realidade”⁸⁹. A realidade, para os melhores autores, nunca é negligenciada e é essa realidade compreendida pela obra de Pirandello que faz dele um “revolucionário”.

Os questionamentos são claros e direcionados a toda uma sociedade que, tal como sabemos, vivencia uma espécie de *derrocada dos ídolos*. As principais balizas de outrora se haviam rompido e não se tinha certeza em relação a quais seriam os elementos que se colocariam como substitutos. Daí os questionamentos que Pirandello tinha de si para si e que estavam atados ao mundo de maneira indissociável: “Quais serão as normas de conduta? Quais ações serão consideradas boas e quais serão ruins, justas e injustas? Aqui está o verdadeiro nó, aqui está a parte essencial do problema”⁹⁰. Não são indagações que surgiram apenas do pensamento e da reflexão, mas também da análise objetiva do ser humano e do modo como ele se portava como tal. O “verdadeiro nó”, a “parte essencial do problema”, é que nós chamamos de *mal de viver*.

4.2 *Fuori di chiave* e a riqueza de saber-se pobre

Em 1912, Pirandello trará a lume seu último livro de poesias: *Fuori di chiave* (*Fora da chave*). Como o próprio título apresenta, o livro é recheado de dissonâncias, algo tão comum ao perplexo ser humano que compõe o início do século XX. Muito mais maduro enquanto autor, Pirandello não abandona a temática abordada anteriormente, pelo contrário, não só continua numa linha de reflexão muito próxima, quanto aprofunda as análises que a lírica comporta. Esse aprofundamento se dá, entre outros motivos, pelo maior desenvolvimento do Pirandello crítico que, no ensaio *L'umorismo*, já dava mostras de ter o oxímoro presente no título deste último livro de poemas como uma de suas vertentes mais importantes (DI MARIA, 2009, p. 59). Vejamos:

Em sua anormalidade, não pode ser senão amargamente cômica a condição de um homem que se encontra sempre fora de tom [*fora da chave*], por ser a um só tempo violino e contrabaixo; de um homem em quem não pode nascer um pensamento sem que imediatamente não lhe nasça um outro oposto, contrário: a quem por uma razão pela qual tenha de dizer *sim*, de pronto lhe surjam uma, duas, ou três que o obrigam a dizer *não*; e entre o *sim* e o *não* o mantenham suspenso, perplexo, por toda a vida; de um homem que não pode

⁸⁹ [...] Because a poem – any poem, regardless of its subject – is in itself an act of love, not so much of an author for his subject as of language for a piece of reality. (BRODSKY, 1995, p. 91).

⁹⁰ “Quali saranno le norme della condotta? Quali azioni saranno reputate buone e quali cattive, giuste o ingiuste? Qui è il vero nodo, qui è la parte più essenziale del problema” (cfr. Saggi, Poesie, Scritti varii. Milano, 1977, p. 898). (PIRANDELLO, 1996. p. VII).

abandonar-se a um sentimento, sem advertir de súbito dentro de si algo que lhe faça careta e o perturbe e o desconcerte e o indigne. (PIRANDELLO, 1999, p. 157, grifos do autor).⁹¹

Fuori di chiave é livro irônico, crítico, ácido, humorista. Com essa produção, Pirandello deu novo tom ao *mal de viver* de que tanto se vale, agora menos lírico e mais prosaico do que em *Mal giocondo*, sua primeira coletânea em versos. Como afirma Raffaella Anna di Maria:

A poesia de *Fuori di chiave* é, então, uma nova poesia na qual Pirandello parece, enfim, ter encontrado o melhor canal para exprimir a sua própria veia poética e não apenas por meio da forma “não lírica” e fragmentária da qual se vale, mas graças às temáticas pirandellianas que respingam em quase todas as líricas. Encontram-se nos versos, de fato, todos os elementos do “pirandellismo” como a dissonância e a perplexidade, a fissura do eu, a diferença entre o deixar-se viver e o sentir-se viver, no entanto, o livro antecipa também temáticas caras aos futuros poetas dos anos 1900, resgatando, assim, o mal alegre de suas primeiras experiências.⁹²

O humorismo, a dissonância e a perplexidade vêm com força, por exemplo, no poema *Ingresso*, em que um “temeroso” eu lírico, vindo do “nada”, tenta “ingressar” na vida e é recebido por Pandora, que o aconselha a não entrar, perguntando se ele “não tinha mais nada para fazer”. Como o eu lírico não sabe nada sobre qual atitude tomar, Pandora faz referência a sua própria história, em conjunto com Prometeu, e pede para que o eu lírico/ personagem coloque a mão em sua caixa, retire seu próprio destino e vá para vida.

Ingresso
All'ingresso della vita,
timoroso, m'affacciai
da una porta semichiusa.
Vi picchiai sú con due dita,
poi con garbo dimandai:
 – «È permesso? Chiedo scusa...
 Entro o no?...» – Silenzio.

⁹¹ *Nella sua anormalità, non può esser che amaramente comica la condizione d'un uomo che si trova ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir sì, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringano a dir no; e tra il sì e il no lo tengan sospeso, perplesso per tutta la vita, d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce.* (PIRANDELLO apud DI MARIA, 2009, p. 59, grifo nosso).

⁹² *La poesia di Fuori di chiave è, dunque, una nuova poesia in cui Pirandello pare, finalmente, aver trovato il giusto canale attraverso cui esprimere la propria vena poetica e non solo attraverso la forma 'slicata' e frammentaria che adopera, ma anche grazie alle tematiche pirandelliana che serpeggiano in quase tutte le liriche. Si rintracciano, infatti, nei versi tutti gli elementi del 'pirandellismo' quali la dissonanza e la perplessità, la scissione dell'io, la differenza tra il lasciarsi vivere e il sentirsi vivere, ma preannuncia anche tematiche care ai futuri poeti novecenteschi, riscattando così il mal giocondo delle prime esperienze.* (DI MARIA, 2009, p. 60).

*Spingo allor, pian pian, la porta.
 Bujo pesto. Ne sorrido;
 ma agghiacciar dentro mi sento.
 – «Che la vita sia già morta?»
 Vo tentoni; inciampo; un grido,
 mi riempie di spavento:
 – «Non ci vedi? Canchero!» –*

*Chi un fiammifero ora sfrega
 in quel bujo alla parete?
 Ecco lume alfine. Vedo
 una vecchia, sconcia strega
 chi mi spia; poi fa: – «Chi siete?»
 – «Ecco, – le rispondo, – chiedo
 scusa dell'incomodo...»*

*Io son un che arriva adesso.
 Sarà tardi? Nel viaggio
 ho la via forse smarrita...
 Ma – potendo – col permesso,
 lesto lesto, di passaggio,
 visitar vorrei la vita.
 Me ne vado subito...» –*

*– «Ah, tu pur, tu pur d'entrare
 nella vita hai voglia? Sciocco!
 Che t'aspetti? dimmi un po'...
 Non hai dunque altro da fare?» –
 Sto a guardar come un allocco
 e rispondo: – «Ma... non so...
 non so nulla... proprio...» –*

*– «Eh, si vede! – allor soggiunge
 la stregaccia. – Piglia a caso
 la tua sorte, e ben t'occorra!
 Pria d'entrare, ognun che giunge,
 si fornisce in questo vaso
 d'un malanno per zavorra.
 Sai l'antica storia*

*di Promèteo e di Pandora?
 Sú, sú, prendi: il vaso è qui.
 Io Pandora son; vecchiaja
 maledetta! vivo ancora,
 e ridotta son cosí
 a far qui da portinaja.
 Basta. Hai preso? Sbrigati!» –*

*Affondai la man tremante
 in quel cavo enorme, oscuro,
 e la sorte mia pescai;
 poscia entrai... Ne ho viste tante,
 che oramai piú non mi curo
 di saper qual male mai*

rechi la mia tessera.
(PIRANDELLO, 1996, p. 192-194).⁹³

A situação é “risível”, mas não é completamente absurda, no imaginário do poeta. Da mitologia, o mito de Pandora é recriado e ela surge como uma velha, um tanto áspera, que fornece o *mal de viver* que cada um de nós terá de carregar ao longo de sua própria vida. O ingresso na vida, dessa forma, é mero fruto do acaso, assim como os bens e os males que nos assolam. Assim, percebe-se que Pirandello dá conta, inclusive, da passagem do pensamento determinista, que dominou boa parte do século XIX, para o esfacelamento das noções estáticas de indivíduo, de crença e de destino, típicas do século XX.

O homem moderno recolhe tudo da caixa de Pandora, menos a esperança, que ainda lá continua, mas cada vez mais soterrada pela infinidade de possibilidades. Continuamos tateando pelo tempo e pelo espaço, buscando um motivo para nossa própria expansão, mas esbarramos em nossas incapacidades, pretendemos nos voltar ainda uma vez à crença, mas nem mesmo a religião pode indicar qualquer caminho que seja. O “ingresso” na vida não tem nada de especial é puro acaso, sorte, ou melhor, má-sorte.

Na última produção literária de Pirandello, o drama *Lazzaro* (1928-1929), em que mais uma vez o tema da religiosidade vem à tona, a personagem de Lucio, que passa anos no seminário, explica:

Vedi com'è? Per non finire noi, annulliamo in nome di Dio la vita, e facciamo regnare Dio anche di là (non si sa dove) in un presunto regno dela morte, perché ci dia là, un premio o un castigo. Quasi che il bene e il male potessero esser quelli di uno che è parte, mentre Egli solo, che è Tutto, sa ciò che fa e perché lo fa. [...] questo dovrebbe esser per lui, com'è stato per

⁹³ **Entrada**

À entrada da vida,/ temeroso, aproximei-me/ de uma porta entreaberta./ Bati com dois dedos,/ depois, com garbo, perguntei:/ – “Posso entrar? Peço desculpas.../ Entro ou não?...” – Silêncio.// Então empurro, bem devagar, a porta./ Escuridão total. Sorrio;/ mas sinto congelar-me todo por dentro./ – “Será que a vida já está morta?”/ Vou tateando; escorrego; um grito,/ enche-me de espanto:/ – “Não enxerga? Desgraça!” –/ Quem agora um fósforo esfrega/ naquele escuro próximo à parede?/ Fez-se luz, enfim. Vejo/ uma velha, buxa nojenta/ que me observa; depois diz: – “Quem você é?”/ – “Aqui estou, – lhe respondo, – peço/ desculpas pelo incômodo...// Eu sou um que chega agora. Já é tarde? Na viagem/ talvez tenha me perdido no caminho.../ Mas – podendo – com sua permissão,/ rapidamente, de passagem,/ gostaria de visitar a vida./ Saio agora mesmo...” –// – “Ah, então você, então você, de entrar/ na vida possui desejo? Idiota!/ O que espera?” diga-me um pouco.../ Você não tem outra coisa para fazer?” –/ Olho aquilo como se não acreditasse/ e respondo: – Mas... não sei.../ não sei nada... de fato...” –/ – “Eh, logo se vê! – agora, acrescenta/ a bruca feia. – Escolha aleatoriamente/ a sua sorte, e que o bem lhe ocorra!/ Antes de entrar, qualquer um que aqui chega,/ equipa-se nesta caixa/ de algum mal para lhe atrapalhar a vida./ Sabe a antiga história// de Prometeu e de Pandora?/ Mexa-se, vamos, pegue: o vaso está aqui./ Eu sou Pandora; velhota/ maldita! ainda estou viva,/ e fui reduzida a isto/ a ser porteira./ Chega. Pegou? Apresse-se!” –// Afundei minha mão que tremia/ naquele buraco enorme, escuro,/ e meu destino pesquei;/ Depois entrei... Eu vi tantos destinos/ que, de agora em diante, não procuro mais/ saber quais males nunca/ serão lançados à minha carteirinha de sócio da vida.

me, il vero risorgere della morte: negarla in Dio, e credere in questa sola Immortalità, non nostra, non per noi, speranza di premio o timore di castigo: credere in questo eterno presente della vita, ch'è Dio e basta. (PIRANDELLO, 2003, p. 1186).⁹⁴

Como conceber a ideia de Deus neste contexto? Pirandello sempre teve essa relação bastante conturbada. Sua formação fora católica, mas seus questionamentos amontoavam-se em sua própria alma. A dissonância característica de sua obra também encontra ecos na poesia. Leia-se um trecho do poema “*Ritorno*” (“Retorno”), de *Fuori di chiave*, como exemplo:

[...]
*Che peccato che Dio, dicono,
 non esista... Poco importa!
 Restan l'opere mirabili:
 arte viva, fede morta.*

*Forse, ahimè, la vera patria
 nostra è lí soltanto! Io dico
 nelle cose morte. [...]*
 (PIRANDELLO, 1996, p. 217).⁹⁵

Que Deus exista ou que Ele não exista, pouco importa para o eu lírico. Se a fé está morta, se o Deus do cristianismo não se apresenta nas coisas vivas, mas sim, nas mortas, então são as obras humanas as que de fato importam. A verdadeira pátria, não a idealizada, mas a real, precisa escapar a essa condição de “fé morta” e ser elevada à posição de “arte viva” criada por todos os atos humanos, portanto. Assim a Itália, como sede do Vaticano, também vem criticada, pois é no meio das “coisas mortas” que ela se encontra.

Em outro momento, no poema “*Nuvole*” (“Nuvens”), o eu lírico eleva sua meditação às nuvens que, do alto, funcionam como metáfora da efemeridade da vida, ao mesmo tempo em que revelam a dimensão do ser humano: pequeno, perto da imensidão da terra, com esperanças improváveis, mas “o que importa?”. É para as nuvens que o eu lírico se dirige, todavia a análise é sobre a condição humana.

⁹⁴ Veja como é? Para não deixarmos de existir, anulamos a vida em nome de Deus, e fazemos com que Deus reine no outro mundo (não se sabe onde) em um presumível reino da morte, porque receberemos lá um prêmio ou um castigo. Quase como se o bem e o mal pudessem ser partes de algo que é único, enquanto apenas Ele, que é Tudo, sabe tudo o que faz, e porque o faz. [...] isto deveria ser para ele, como foi para mim, o verdadeiro ressurgimento da morte: negá-la em Deus e crer apenas nesta Imortalidade, não nossa, nem por nós, esperança de prêmio ou temor de castigo: crer neste eterno presente da vida, que é Deus e basta.

⁹⁵ Que pecado que Deus, dizem,/ não exista... Pouco importa!/ Restam as obras para se olhar:/ arte viva, fé morta.// Talvez, ai de mim, a verdadeira pátria/ que temos esteja somente nisso! Eu digo/ nas coisas mortas. [...]

Nos dizeres do cristianismo, o sacrifício de Jesus tinha o propósito de salvar a humanidade, devolver aos seres humanos as diretrizes do próprio caminho, o livre-arbítrio e, com isso, trazer paz e felicidade. No poema a realidade que aparece é outra, se antes da vinda de Jesus éramos tristes, depois de sua morte ficamos ainda piores. Um herói, ou um tirano, morto para nos salvar, com todas as boas intenções de seu ato, não é capaz de verdadeiramente resolver o *mal de viver* que nos acomete. “Esperamos” em vão e, como as nuvens, passamos “*col triste tedio di chi sa/ che il proprio fin giammai non giungerà*” (PIRANDELLO, 1996, p. 239) – “com o triste tédio de quem sabe/ que o próprio fim jamais não chegará”.

[...]
*Nuvole, e quanti, in rea lotta coi fati,
 pe 'l mondo son passati,
 eroi, tiranni, fisso in mente il chiodo
 di dargli pace o assetto in qualche modo.
 Daccapo, sempre. E s'immolò Gesù.
 L'umanità per lui forse è risorta?
 Triste prima, triste ora, ah forse più...
 Ma poi, del resto, nuvole, che importa?*

*Speriamo... E come voi, nubi, le umane
 speranze appajon vane
 prima talor che giungano ad effetto.*
 [...]
 (PIRANDELLO, 1996, p. 239).⁹⁶

Interessante, ainda, é o poema “*Credo*” (“Crença”) em que o humorismo pirandelliano é colocado em uma posição de supremacia e o “sentimento do contrário” – que ri do que é sério e trata como sério o que é risível – assume a chave de entendimento do poema.

Credo
*Tengo a vantarmi solo d'una cosa,
 cioè:
 d'aver per tempo appreso che si sente
 pure una gioja, ancora a molti ascosa,
 nel non chieder perché
 di niente
 né a Dio nostro signore, né alla sposa
 di Dio, madre Natura, né alla gente;*

⁹⁶ Nuvens, e quantos, em verdadeira luta com os fatos,/ pelo mundo têm passado,/ heróis, tiranos, com o firme desejo/ de dar-lhes paz ou ordenção de algum tipo./ Desde o início, sempre. E sacrificou-se Jesus./ Por ele a humanidade talvez tenha renascido?/ Triste antes, triste agora, ah talvez mais ainda.../ Mas então, no mais, nuvens, o que importa?// Esperamos... E como vocês, nuvens, as humanas/ esperanças parecem vãs/ às vezes antes de fazer efeito [...].

[...]

*Se Dio mi vuol far credere ch'Egli è
dovunque
e che
veglia su tutti, e dunque
pure su me;
ch'Egli d'una giustizia è dispensiere
la qual col nostro metro
non si misura né intender ci è dato,
dovrò dargli per questo dispiacere?
gli crederò:
il mondo, bene o male, ha camminato,
almeno un po';
Egli non sa mutar l'antico andare,
povero Vecchio, ed è rimasto indietro.
Ma il mal non lo so fare,
e alle labbra, che chiacchieran da mane
a sera,
che costa, alla fin fine, una preghiera?
Io rimango credente, ei Dio rimane.*

[...]

(PIRANDELLO, 1996, p. 205).

A acidez do posicionamento pirandelliano ganha força com a afirmação desse eu lírico de que há certa alegria em não buscar o “porquê” das coisas. Como já afirmamos, acreditamos ser possível traçar certo paralelo entre o pensamento humorista pirandelliano e o existencialismo sartriano. Se tomarmos como base apenas o poema em questão, já perceberemos a noção de que nada é construído *a priori*, isto é, não há uma razão pré-determinada para coisa alguma. Dessa forma, não deveríamos, de fato, questionar as razões das coisas, já que elas não nos revelariam a verdade das coisas. O ser constrói-se vivendo, o ser é as escolhas que ele faz.

Assim, no poema “*Credo*”, a escolha do eu lírico é continuar crendo em um Deus impossível, justamente para mostrá-lo impossível e impotente ou para buscar alguma forma de “verdade provisória”, com a consciência de que tudo é necessariamente ilusão. O rumo do mundo, que deveria ser Sua responsabilidade, aparece como o mesmo “velho caminhar de outrora”, ou seja, o Deus cristão não muda o caminhar do mundo, quem muda são as pessoas, escolhendo ou não crer. O eu lírico – e o próprio Pirandello, ao que indicam os indícios biográficos – escolheu crer, mais para fugir ao combate e à discussão, do que por convicção. A crença, de fato, é muito mais um acordo e uma concessão do que uma aceitação verdadeira. Por isso, se é possível falar tanta coisa vã ao longo do dia, é possível, também, realizar uma oração. É como se o autor chegasse à conclusão de que é preciso escolher, entre tantas mentiras a “mentira aparentemente mais verdadeira”.

Pirandello põe em relevo a sociedade de aparência. Tudo são máscaras. Nesse contexto, nenhuma atitude humana é verdadeira, ou vinda da “essência” do desejo mais profundo, pelo contrário, as atitudes são medidas racionalmente, a fim de produzir um determinado efeito. No interior da poética pirandelliana, o problema não está necessariamente nas máscaras, mas na aceitação irracional delas, já que não mediada pelo pensamento. A máscara, enquanto “objeto” que permite a vida em sociedade impedindo indisposições sociais, traz alguns benefícios, entretanto apaga todas as infinitas possibilidades de se viver, fazendo crer que haja apenas uma maneira de manter o foco da existência. Nesse ponto, por certo, encontramos mais uma das ramificações do *mal de viver*.

No poema “*Richiesta d’un tendone*” (“Requisição de uma grande tenda”), Pirandello volta ao tema das máscaras e compreende nossa vida como um teatro de marionetes. Somos, de fato, como meros joguetes do tempo e dos espaços, mas afundamo-nos em certezas inconsistentes que nos “impedem” de “olhar” para o verdadeiro céu e requisitamos uma tenda enorme e grossa, “não de véu”, que tape “a vida como ela é”, deixando apenas o que é fácil de compreender, o que é plausível, o que poupa esforços.

*Voglio un tendone e vi dico perché.
M’ero già fatto della terra schiavo;
entrato nell’armento,
per cui la sola verità ch’esista
è l’erba che gli cresce sotto il mento,
da molto tempo il ciel più non guardavo.
Era, non nego, risparmio di vista;
ma ov’ero giunto? a far con gli altri al re,
nell’ora del passeggio, riverenza;
riverenza alle chiese; alla bandiera
d’ogni fanfara, sul far della sera;
ai vivi, ai morti; ed anche a dir fra me
che – se in dote ebbe l’uom la pazienza –
contentar ci dovessimo del poco
che di goder ci è dato;
che obbedire alle leggi dello Stato
debba ognun, sia grand’uomo o sia dappoco;
ero giunto a scoprir belle contrade
in questa Terra e, tronfio, per le strade
di Roma andavo; e, allo splendor di tante
altre città pensando,
di nuovo orgoglio mi gonfiavo, in bando
l’invidia; ed animali e pietre e piante
con amoroso e lungo studio m’ero
a memoria già messi; e, a provar vero
quanto ha di sé
l’uomo ognor detto – microcosmo e re
della natura –, in degni
versi pensavo, e a rilevare i segni*

*del suo poter, gl'ingegni
 varii, per cui del mondo alfin l'invitto
 mister certo sconfitto
 sarà: dictu quam re
 facilius.
 Sciagura volle che alla fin, del cielo
 (tenendo all'aria il naso
 così per caso)
 rivedessi la vòlta. Un fuoco, un gelo
 di vergogna e sgomento, all'improvviso,
 mi presero per quelle
 mie magnifiche idee, calde nel petto.
 Ilari in ciel mi parvero le stelle,
 e mi sentii deriso;
 sentii che la celeste
 vòlta non era per le nostre teste
 regali incoronate
 quel che si dice un ragionevol tetto.
 Zitti, zitti, affrettatevi, tirate
 un tendone, un tendon, per carità!
 Di portarvi rispetto
 ho buona volontà;
 potrei fors'anche la nostra grandezza
 riconoscere ancor, sul serio; ma –
 mi ci vuole il tendone,
 a giusta altezza,
 e che non sia di velo.
 Conditio sine qua
 non. Sicut in theatro item in coelo.
 (PIRANDELLO, 1996, p. 191-192).⁹⁷*

O que temos é a constatação fatal de que o eu lírico, sendo uma espécie de porta voz da humanidade, necessita de uma tenda que lhe oculte a verdade da existência. O céu, que

⁹⁷ **Pedido de uma grande tenda**

Quero uma tenda grande e digo-lhes o porquê./ Eu já era da terra um escravo;/ tinha entrado na manada,/ para a qual a única verdade que existe/ é o mato que cresce embaixo do queixo,/ há tempos para o céu já não olhava./ Estava, não nego, poupando a vista;/ mas onde tinha chegado? a fazer com os outros, para o rei,/ na hora do passeio, reverência;/ reverência à igreja; à bandeira/ de qualquer fanfarra, no começo da noite;/ aos vivos, aos mortos; e também a dizer para mim/ que – se como dote teve o homem a paciência –/ devêssemos nos contentar com o pouco/ que para gozar nos é dado;/ que obedecer às leis do Estado/ todos são obrigados, seja alguém importante ou não;/ cheguei para descobrir outras localidades/ nesta Terra e, orgulhoso, pelas estradas/ de Roma ia; e, ao esplendor de tantas/ outras cidades pensando,/ de novo orgulho me enchia, expulsando/ a inveja; e os animais, pedras e plantas/ com amoroso e longo estudo estavam/ na memória já colocados; e, a provar verdadeiramente/ quanto tem de si/ o homem sempre dito – microcosmo e rei/ da natureza –, em dignos/ versos pensava, e a identificar os signos/ de seu poder, os pensamentos/ vários, pelos quais do mundo enfim o invicto/ mistério certamente separado/ será: *dictu quam re/ facilius.*/ Tragédia quis que ao fim, do céu/(mantendo o nariz para cima/assim por acaso)/ revisse a abóbada. Um fogo, um calafrio/de vergonha e ânsia, ao improvviso,/ prenderam-me por aquelas/ minhas magníficas ideias, quentes no peito./ Hilárias no céu pareceram-me as estrelas,/ e me senti zombado;/ senti que a celeste/ abóbada não era para nossas cabeças/ reais coroadas/aquilo que se diz de um teto razoável./ Quietos, quietos, apressem-se, tragam/ uma tenda enorme, uma tendona, por favor!/ De mostrar respeito/ tenho muita vontade;/ poderia, talvez, também a nossa grandeza/ reconhecer ainda, verdadeiramente, mas –/ eu preciso de uma tenda grande/ na altura certa,/ e que não seja de véu./ *Conditio sine qual non. Sicut in theatro item in coelo.*

transmite a verdade, deve ser encoberto por esta tenda a fim de que não seja observado. As “máscaras do viver” são condições essenciais para a própria vida, já que a ilusão é o motor existencial que guia a todos e supõe dar algum sentido para o viver. Retirar a tenda, para o eu lírico, seria como descobrir os segredos por trás de um grande truque. A ilusão e a fantasia que envolvem a “mágica” humana acabariam rompendo-se, e romperiam, ao mesmo tempo, a tranquilidade que artificialmente criamos para nos sentirmos seguros conosco mesmos.

“*Sicut in teatro item in coelo*” – Seja no teatro quanto no céu –, remete-nos diretamente à “oração-modelo” bíblica cristã do “Pai nosso”: “venha o teu reino,/ seja feita a tua vontade,/ assim na terra como no céu.” (Mateus 6:10). O tormento cristão, a culpa original, a existência mutilada são os itens que sobrevoam os seres humanos pelo lado católico-cristão que Pirandello nos dá a conhecer; o tormento das escolhas, a culpa pelos fracassos, a existência despropositada são a outra face, não mais cristã, da mesma moeda que é lançada para o ar nos escritos pirandellianos. Girando em busca de uma resposta, independentemente do lado em que ela irá repousar, essa moeda sempre apontará para a mesma resposta: não é outro senão o “teatro” o lugar dos seres humanos.

É por isso que, no pensamento de Pirandello, “compreender o jogo” das máscaras é “*conditio sine qua non*” da verdadeira existência. Desse ponto de vista, no entanto, surge a dissidência característica desse autor, pois se o ser compreende o jogo das máscaras ele não pode mais se deixar enganar pelas ilusões que o rodeiam, no entanto, sem se deixar enganar é impossível continuar a viver. Se para o existencialismo sartreano, como já apontamos, a responsabilidade pela existência é tributo individual, a lírica de Pirandello aponta para existência falsificada como a escolha recorrente dos seres humanos.

Uma vez que somos a soma de cada instante que vivemos e em que vivemos, talvez essa responsabilidade pela existência seja observada cada vez como mais ou menos dificultosa, isto é, o contexto em que se vive determina a dificuldade na escolha de nossos caminhos, mas não determina o próprio caminho. Dessa forma, por vezes, aquele que “compreende o jogo” entra em conflito com suas escolhas anteriores, tentando decodificá-las, e aparece diante de si mesmo. É este, por exemplo, o itinerário que o poema “*Convegno*” traz. Se em *Il fu Mattia Pascal* é Mattia quem se duplica em Adriano Meis e, após a “morte” deste Meis, depara-se com sua própria sepultura, em “*Convegno*” são as “sombras” derivadas da biografia de Pirandello que vêm para um “*convegno*”, para uma “convenção”, com o próprio Pirandello.

I

*Per le città, nostre o d'oltralpe, in ogni
luogo, ov'ho fatto alcun tempo dimora,
io vedo un altro me, com'ero allora,
il qual lieto s'aggira entro a quei sogni,
che suoi soltanto e non pur miei son ora.*

*Né verun d'essi sa, che piú ne sia
di me. Qua vive o là, chiuso ciascuno
nel proprio tempo. Oltre non vede. E uno
si ferma, or ecco, a sera, in una via
di Como, e guarda in sú, se un viso bruno...*

[...]

(PIRANDELLO, 1996, p. 243).⁹⁸

O fato de não haver caminho pré-determinado na vida, nem tampouco segurança de que se está traçando um bom caminho faz com que, por vezes, o ser veja-se forçado a fazer um “balanço” de sua existência, separando quais opções de vida foram benéficas daquelas que foram malélicas. A “convenção” consigo mesmo é traço que remonta o humorismo, já que avaliamos o ridículo do viver e tentamos classificá-lo em uma escala de completa subjetividade, saindo do mais ridículo e vergonhoso para o mais aceitável e pleno de orgulho, Tudo, no entanto, mera ilusão paliativa, quase uma *má-fé*. O tempo esconde todos os nossos outros “eus”, como a lírica de Pirandello supõe, justamente para que evitemos fazer de nossa vida presente apenas a presentificação do passado, recriando o vivido e furtando-se de ter de voltar a escolher ou, por outro lado, presentificando o futuro e vivendo dos desejos vindouros, fugindo do agora⁹⁹. Em outras palavras, o “*convegno*”, assim como o fizera o “*tendone*”, impede que se viva o presente do presente, ilude-nos.

O questionamento inserido em tudo o que lemos até agora e que resulta no inescapável *mal de viver* poderia ser: é melhor voltar-se para dentro de si ou partir em busca de si pelo lado de fora? Se há respostas possíveis, talvez os dois primeiros poemas de *Fuori di chiave*, o *Preludio – Orchestrale* e o *Preludio – Di partenza*, os quais analisaremos por ora, possam

⁹⁸ **Convenção I**

Pelas cidades, nossas ou mais ao norte, em qualquer/ lugar, onde eu tenha me demorado um pouco,/ eu vejo um outro eu, como então o era,/ o qual, feliz, vem fazer parte daqueles sonhos,/ pertencentes ao outro eu, não mais a mim.// Nem se sabe a verdade dele, que não seja mais/ a minha. Vive aqui ou lá, preso em algum lugar/ no próprio tempo. Só eu os vejo. E um/ para, ei-lo, a noite, em uma rua/ de Como, e olha para cima, se um rosto moreno... [...]

⁹⁹ Para maior aprofundamento no tema, sugere-se a leitura da obra de Agostinho, principalmente o *Livro XI* de suas *Confissões*. Lá, lê-se: “[...] diga-se também que há três tempos: pretérito, presente e futuro, como ordinária e abusivamente se usa. Não me importo nem me oponho nem critico tal uso, contanto que se entenda o que diz e não julgue que aquilo que é futuro já possui existência, ou que o passado subsiste ainda. Poucas são as coisas que exprimimos com terminologia exata. Falamos muitas vezes sem exatidão, mas entende-se o que pretendemos dizer!”. (AGOSTINHO, 1981, p. 309-310).

conter a chave que abre (ou que fecha) nossa interpretação de todo o *mal*. No “*Preludio – Di partenza*” (“Prelúdio – De partida”), todo o contexto relaciona-se a um barco a velas, ao mar e a uma autoanálise feita pelo sujeito lírico. O mar convida o eu lírico para sair (“*di partenza*”) e harmonizar-se com a natureza: o ir e vir das ondas envolve a crença desse sujeito que, agora, vai tentar encontrar a fechadura perfeita para a chave que ele carrega:

Di partenza

*Tele di ragno lavorate a maglia
finissima, le vele (o mie discrete
speranze liete!);
l'albero, un grosso e lungo fil di paglia,
che simboleggia il novello ideale
o la fede novella; il sartame
fatto di trame
di sentimenti, tutto a nodi e a scale;
lo scafo costruito di gusciaglia:*

*io parto, amici: eccomi pronto. E butto,
senza stare a pensar se poi m'ocorra,
ogni zavorra
di fede antica ed ogni inganno, tutto.
Senza bussola e senza àncora vo.
Dove? Imprendo un viaggio di scoperta.
La mèta è incerta.
Ma, chi sa! forse il regno troverò
che da tant'anni cerco senza frutto.*

*So che, lasciando questo porto, in preda
la nave mia cadrà di tutti i venti
piú violenti;
ed avverrà che forse piú non veda,
né da vicin né da lontano, alcuna
spiaggia, né scorga alcun remoto faro.
Per quanto amaro
però mi sia, convien che la fortuna
tenti e alla smania che mi spinge, io ceda.*

*Duolmi che se m'avvenga di trovare
alfine il regno, piú non possa io poi
tornare a voi;
che folle è il vento: traccia vie sul mare
e le cancella poi, come gli frulla.
Di partir senza bussola m'è forza;
piú della scorza
a cui m'affido peserebbe, e a nulla
poi gioverebbe pe 'l mio navigare.
(PIRANDELLO, 1982, p. 189-190)¹⁰⁰*

¹⁰⁰ **De partida**

Teias de aranha feitas de malha/ finíssima, as velas (ou minha discreta/ esperança feliz!);/ o mastro, um grande e longo fio de palha,/ que simboliza o novo ideal/ ou a fé nova; o conjunto de cordas/ feito da trama/ dos

O poema se inicia pela afirmação da esperança. O símbolo dessa esperança são as velas que se inflaram com o vento e empurrarão o eu para um destino ainda incerto. Fato é que também as velas não transmitem segurança, feitas de “malha finíssima”, de “teias de aranha” (“*tele di ragno lavorate a maglia finissima*”), elas são as responsáveis por sustentar o futuro desse ser que acabara de ver a desarmonia da orquestra da vida e que por isso não estava exultante, mas sim, envolto por uma esperança discreta (“*mie discrete speranze liete!*”). É interessante notar a imagem das teias de aranha, pois, apesar de serem finas, elas têm uma grande capacidade de fixar-se no que tocam; do mesmo modo é o eu lírico, que se agarra a uma esperança fina, mas que praticamente aglutinou-se a ele, como saída quase única para os impasses de viver.

Por certo, é bastante difícil tatear com precisão as bases sobre as quais os seres humanos desenvolvem seus sonhos, desejos, angústias e afins. Universal é a necessidade de buscar respostas aos questionamentos “misteriosos” que nos envolvem, do mesmo modo universal é que o eu lírico começa a descrever sua “partida”. O barco no qual ele depositou a esperança (feliz, porém discreta) é impulsionado por velas que são finíssimas e feitas de “teia de aranha”. Nesse ponto, há uma feliz interferência na descrição pelo eu lírico: as velas, que se inflam e levam-no para frente, ainda que sejam feitas de malha finíssima, são a mais perfeita imagem do que é a esperança para esse sujeito. Daí a forma escolhida para a interferência ser uma drástica quebra descritiva representada pelos parênteses. A metafórica imagem talvez conseguisse alcançar a expressividade desejada sem o auxílio dos parênteses, contudo, essa escolha na composição formal do poema justifica-se pelo fato de ser ele o anúncio “oficial” da decisão de partir. Com essa pequena – e única – interrupção direta do eu lírico, é como se houvesse uma cumplicidade entre o sentimento de decisão e liberdade que o poema tenta expressar e a necessidade de fazer-se objetivo na tese enunciada.

O leitor não pode mais alegar ingenuidade ou desconhecimento, o eu lírico não lhe dá mais a oportunidade de compreender as metáforas do modo como bem lhe convier. É como

sentimentos, cheio de nós e de escalas;/ o casco feito de pobres cascas:// eu me vou, amigos: já estou pronto. E jogo fora,/ sem me preocupar com o que pode acontecer./ todo o equilíbrio/ da fé antiga e todo o engano, tudo. Sem bússola e sem âncora, vou./ Para onde? Começo uma viagem de descoberta./ A meta é incerta./ Mas, quem sabe! talvez o reino eu consiga encontrar/ que há tantos anos procuro sem cessar// Eu sei que, deixando esse porto, com força/ meu navio cairá de todos os ventos/ mais violentos;/ e terá vontade, talvez, de não ver mais, nem de perto nem de longe, alguma/ praia, nem enxergar qualquer farol remoto./ Por mais triste e amargo/ que isso me seja, cabe a mim a sorte/ tentar e, à inquietação que me impele, ceder.// Aflige-me que, se acaso eu consiga encontrar/ por fim, o reino, eu não possa mais/ voltar para vocês, jamais;/ como é insano o vento: traça rotas em alto mar/ e depois as apaga, a seu bel-prazer./ Sou forçado a partir sem bússola;/ mais do que essa casca no qual confio, ela pesaria, e em nada,/ portanto, beneficiaria a minha viagem.

se, depois da frustração de conduzir a orquestra da vida, restasse apenas a possibilidade de condução por meio do exemplo, isto é, o eu lírico parece querer servir de exemplo ao ser humano. Há uma necessidade premente de se encontrar um novo caminho, mais livre. As metáforas são desnudadas para o leitor: o mastro “simboliza o novo ideal ou a fé nova” (“*l'albero [...] che simboleggia Il novello ideale o la fede novella*”), as cordas são feitas dos sentimentos enlaçados (“*Il sartiame fatto di trame di sentimenti*”), o casco do navio feito de péssimo material (“*lo scafo costruito di gusciaglia*”). O referido novo caminho, o “novo ideal”, a “fé nova”, pedem um diferente posicionamento desse sujeito, daí a importância de desnudar-se das antigas metáforas encobridoras não há espaço para as antigas concepções nesse novo mundo, um novo “modo de viver” é o que deseja o eu lírico, desprendendo-se da pseudo-harmonia na qual fora posto e colocando-se ao mar, como um descobridor.

É como um rito de passagem, o sujeito poético primeiro purifica-se do passado, livrando-se das metáforas desgastadas, objetivando-as. Em seguida, desenha os contornos da esperança para, por fim, despedir-se. É assim que começa a segunda estrofe: o eu lírico mantém a confiança e a segurança demonstrada até então e enuncia “eu me vou, amigos: já estou pronto” (“*io parto, amici: eccomi pronto*”). Nesse caso, tudo indica que estar pronto é apenas a aquisição da consciência de que é preciso mudar para seguir em frente, não a verdade absoluta do sujeito. Há aqui uma estreita relação com a frase latina *Navigare necesse, vivere non necesse*, que significa “Navegar é necessário; viver não é necessário”, mas que Fernando Pessoa traduziu por “Navegar é preciso; viver não é preciso” (PESSOA, 2007, p.7).

Dessa forma é que se entende a segunda estrofe do poema, pois que se joga todo o “engano” de que o passado é constituído (“*E butto [...] ogni inganno, tutto*”). Um mundo de possibilidades abre-se para o navegante, sendo assim, não é necessário mais guias, nem sustentação, bússola e âncora são itens supérfluos para uma expedição de reconhecimento (“*Senza bussola e senza àncora vo*”). Desse ponto, a tradução que Fernando Pessoa fez dá-nos uma boa chave interpretativa: não há precisão nem na vida nem no ato de navegar, mas isto não é um problema para quem está à procura de um caminho ainda não trilhado. Navegar, em *Di partenza*, é um misto do pensamento latino com a tradução ambígua que Pessoa faz desse mesmo pensamento: é necessário, já que implica a descoberta fundamental para a continuidade da existência do eu poemático, ao mesmo tempo em que é preciso, pois requer habilidade nas manobras náuticas. Todavia, no poema de Pirandello, toda a certeza da navegação é posta de lado. Se há um objetivo nessa viagem, ele ainda é incerto (“*La mèta è incerta*”), mas o eu lírico só poderá encontrar um reino onde possa habitar com tranquilidade se continuar a procurá-lo.

A relação com o *Zibaldone*, de Leopardi, mais uma vez vem à tona:

Como encontrar, como determinar, o que não existe, que não tem qualquer natureza, nem essência, que é uma entidade de razão? O fim do homem, o bem supremo, sua felicidade, não existem. E ele procurará sempre primeiramente e unicamente apenas estas coisas, mas ele procura sem saber de que natureza pode ser, em que consistem, nem nunca vai saber, porque de fato essas coisas não existem, embora, devido à natureza humana, elas sejam a finalidade necessária para o homem. Isso explica a famosa controvérsia em torno do bem maior. [...]

O homem (e assim os outros animais) não nasce para ter prazer na vida, mas apenas para perpetuar a vida, para comunicá-la aos outros que lhe sucederão, para conservá-la. Nem isso, nem a vida, nem objeto algum deste mundo é bom para ele, mas, pelo contrário, é tudo para a vida.¹⁰¹

A vida é harmonia ou desconcerto. Leopardi já o havia percebido e Pirandello o replicou, naturalmente, em um estilo próprio. Se voltássemos a uma arcaica construção dos “dizeres” da arte seria difícil precisar qual teria sido a primeira manifestação artística do homem, se música, pintura, representação, dança. Fato é que a música desempenha papel fundamental na existência humana: a combinação entre som e silêncio é facilmente conseguida por meio de batucques, sopros, sussurros etc., as melodias e as harmonias podem nos levar a um estado de espírito surpreendentemente equilibrado, ao passo que os ruídos podem desencadear alterações de humor que nos transtornem por algum tempo.

A “arte das musas”, como a música foi denominada pelos gregos antigos, foi organizada e estruturada ao longo dos anos e atingiu seu apogeu ao longo dos séculos XVIII e XIX com as orquestras (AMOROSINO; GONÇALVES, 2008, p. 12). Justamente a “orquestra” é a imagem de que Pirandello se serve no “*Preludio*” que usa para abrir seu livro de poemas *Fuori di chiave*. Dentro do vocabulário musical, “Prelúdio” é uma peça harmônica breve tocada antes de uma obra maior que, no século XIX, “adquire notoriedade como forma pianística independente que expressa os ideias do intérprete de maneira breve, livre e expressiva” (AMOROSINO; GONÇALVES, 2008, p. 308). A associação do prelúdio musical com a abertura de uma obra poética é bastante clara, além disso, ela vem reforçada pelo primeiro dos dois prelúdios, o “*orchestrale*” (orquestral).

¹⁰¹ *Come trovare, come determinare, quello che non esiste, che non ha natura nè essenza alcuna, ch'è un ente di ragione? Il fine dell'uomo, il sommo suo bene, la sua felicità, non esistono. Ed egli cercherà sempre sommamente ed unicamente queste cose, ma le cerca senza sapere di che natura sieno, in che consistano, nè mai lo saprà, perchè inn fatti queste cose non esistono, benchè per natura dell'uomo sieno il necessario fine dell'uomo. Ecco spiegate le famose controversie intorno al sommo bene. [...]*

L'uomo (e così gli altri animali) non nasce per goder della vita, ma solo per perpetuare la vita, per comunicarla ad altri che gli succedano, per conservarla. Nè esso, nè la vita, nè oggetto alcuno di questo mondo è propriamente per lui, ma al contrario esso è tutto per la vita.” (LEOPARDI, 1921, p. 2724-2725).

Para determinarmos o que é antecipado de maneira “breve, livre e expressiva” em relação ao conteúdo lírico completo da poética de Pirandello, convém lermos também o primeiro *Preludio* do livro:

Orchestrale

*Al violin trillante una sua brava
sonatina d'amor, con sentimento,
il contrabbasso già da tempo dava
non so che strano, rauco ammonimento.
Allora io non sapea, che ne la cava
pancia del mastodontico strumento
si fosse ascosa una mia certa dama
molto magra, senz'occhi, che si chiama?..
come si chiama?*

*E invano imperioso, nella destra
la bacchetta ora stringo: quella mala
signora è del concerto la maestra.
Da quel suo novo nascondiglio esala
il suo frigido fiato nell'orchestra:
sale di tono ogni strumento o cala,
le corde si rilassano, gli ottoni
s'arrochiscono o mandan certi suoni...
Dio le perdoni!*

*M'arrabbio, grido, spezzo la bacchetta,
balzo in piedi, m'ajuto con la mano.
La sonata è patetica: dian retta
i violini: piano, piano, piano...
Ma che piano! Di là, la maledetta,
sforza il tempo, rovescia l'uragano!
Da otto nove a due quarti, a otto sei...
Vi prego di pigliarvela con Lei,
signori miei.*

(PIRANDELLO, 1982, p. 189)¹⁰²

Como se viu, neste poema a imagem primeira é a de uma orquestra. Estruturalmente, uma orquestra sinfônica é composta por muitos componentes – podendo chegar a cem –, cada componente é responsável por um instrumento e, por sua vez, cada instrumento pode estar

¹⁰² **Orquestral**

Junto ao violino estridente, uma bela/ sonatinha de amor, com sentimento,/ o contrabaixo por algum tempo deu eu não sei que estranho e rouco aviso./ Então eu não sabia, que na oca/ pança do monumental instrumento/ estava escondida uma minha certa senhora/ muito magra, sem olhos, que se chama?.../ como mesmo se chama?// E inutilmente raivoso, seguro/ com força a batuta: aquela maldosa/ senhora é do concerto a maestra./ Do seu novo esconderijo exala/ seu frio sopro para a orquestra:/ sobe o tom de cada instrumento ou deixa cair,/ as cordas se relaxam, os metais/ ficam enrouquecidos ou mandam estranhos sons.../ Deus lhes perdoe!// Eu perco a paciência, choro, quebro a batuta,/ de um salto fico em pé, sustento-me com a mão./ A sonata é patética: deem atenção/ aos violinos: calmos, calmos, calmos.../ Que absurda essa calma! Vamos lá, amaldiçoada,/ aberta esse compasso, inverte o furacão!/ De *oito nove* a *dois quartos*, a *seis oito*.../ Por favor, levem-na com vocês,/ meus senhores.

agrupado e desempenhar diferentes papéis ainda que dentro do mesmo grupo. A organização melódica de cada instrumento é o que garante a coesão harmônica do conjunto. Não é difícil associar essa organização de uma orquestra sinfônica com as organizações sociais que os seres humanos veem constituindo ao longo dos tempos, em que cada ser tem um papel importante de maneira individual, do mesmo modo que mantém uma responsabilidade com o grupo do qual faz parte.

Assim como a música parece ser indissociável da ideia de humanidade, também as constituições sociais o são, uma vez que o ser humano é gregário por natureza. Desse modo, é perfeitamente aceitável que a “vida” esteja posta no mesmo patamar de uma orquestra sinfônica em um livro que, traduzido para o português, tem por título “Fora da chave”. Ora, só se pode estar “fora da chave” em relação a um grupo determinado e, como sabemos, é a condição humana que é alvo das reflexões do escritor siciliano, o que sugere, de antemão, que a harmonia sinfônica não pode ser encontrada dentro do modelo de civilização que assumimos como verdadeiros, nem tampouco será.

Nesse primeiro *Preludio*, o eu lírico de *Orchestrale* coloca-se na posição de observador atento do espetáculo promovido pela orquestra: o mais agudo dos instrumentos de corda, o violino (“*violin*”), e o mais grave deles, o contrabaixo (“*contrabasso*”), realizavam uma muito bonita sonatinha de amor (“*brava sonatina d’amor*”)¹⁰³. Apesar das diferenças estruturais, é da relação entre violino e contrabaixo que surge a sonata de amor, no entanto, os sons graves do contrabaixo trazem um rouco aviso (“*rauco amonimento*”) em relação à maestra/ maestrina do concerto que o eu lírico presencia. O que se vê na primeira estrofe do poema é, portanto, a perplexidade do eu lírico diante daquela que organiza o concerto, mas a qual ele não consegue nomear.

Se seguirmos as referências musicais e sociais que já apontamos, é plausível a hipótese de que a mulher muito magra e sem olhos (“*certa dama molto magra, senz’occhi*”), responsável pela regência da orquestra, é a personificação da própria vida (da própria vida que já traz em si um prenúncio da morte). É como se o eu lírico se desprendesse do próprio corpo, a fim de analisar a constituição social da qual ele é parte integrante, e percebesse que sempre estamos tentando entrar em harmonia com nossos contrários – tal qual o violino e o contrabaixo –, mas que infelizmente somos guiados por “alguém” que não leva em

¹⁰³ A sonata foi a “forma musical mais importante dos séculos XVIII e XIX [...]. A sonata era considerada uma linguagem musical natural, dramática e expressiva [...]. O movimento sonata típico se divide em três partes: exposição, desenvolvimento e reexposição.” (AMOROSINO, Wagner; GONÇALVES, Newton de Salles. 2008, p. 313).

consideração nossas particularidades, nossas individualidades, e tão somente nos trata como uma peça de orquestra que pode ser substituída.

Esse eu lírico encarna os questionamentos universais do ser humano e pergunta a si mesmo “quem é aquela?”, sem saber que nome lhe dar (“*come si chiama?*”). Os sentidos apreendidos do poema vão se ligando a questões existenciais e sociais e revelando, ainda que sutilmente, o “pessimismo” de que falávamos anteriormente. À imponente, monumental e grave imagem do contrabaixo liga-se a “mulher sem olhos”, sua aparição, dessa maneira, não é cortante ou estridente como o som do violino, mas pesada e pesarosa. A falta de visão, ao mesmo tempo em que lhe limita os horizontes físicos aumenta-lhe os imaginativos; a magreza é tanto beleza quanto doença, tanto indica o equilíbrio quanto o exagero: é essa a duplicidade característica da vida.

Típico do estilo pirandelliano, o eu lírico analisa a vida e compreende não fazer parte da orquestra, mas ser apenas um espectador. Impulsionado pelo instinto de sobrevivência, que nos rege a todos, o eu lírico não aceita a condução que a “vida” dá para a orquestra e toma-lhe a regência (“*E invano imperioso, nella destra/ la bacchetta ora stringo*”), entretanto, tal empreitada é inútil, já que a “*dama senz’occhi*” esconde-se novamente e distorce toda a harmonia com seu sopro gelado. A coesão se dispersa sem a condução direta da “Vida” e cada um dos componentes da sinfonia perde o tom e o andamento: o “sopro gelado” (“*frigido fiato*”) que a “Vida” exala é capaz de desorientar aqueles que não conseguem seguir os próprios passos sozinhos. Tais ideias trabalhadas ao longo da segunda estrofe fundamentam a conclusão de que aquele que “compreende o jogo” da vida e percebe o papel de títere desempenhado pelo ser humano, não consegue impor-se diante dos demais e acaba sendo vencido e marginalizado, apesar de sua compreensão racional.

A imagem que encerra a segunda estrofe corrobora nossa análise, pois diante daquele espetáculo de horror proporcionado pelos ruídos dos instrumentos de cordas, ou dos metais, o eu lírico envia um pedido, bastante irônico, por certo, a Deus: “Deus lhes perdoe!” (“*Dio le perdoni!*”). A posição assumida pelo eu lírico é a do *redentor incompreendido*. A intertextualidade, no caso, dá-se com a figura mítica de Jesus que, para os povos cristãos, foi enviado à Terra com o intuito de retirar o ser humano da ignorância em que se encontrava e salvá-lo da perdição eterna. A história narrada no livro de Lucas, dentro da Bíblia, mostra que apesar de suas boas intenções, Jesus fora condenado e, prestes a expirar, exclamou: “Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem.” (Lucas, 23: 34).

Como é perceptível, há uma ligeira associação entre o eu lírico e a figura de Jesus pelo modo como ambos exortaram um pedido de perdão a um ser superior, ou seja, a

intertextualidade é de cunho linguístico (é preciso lembrar, porém, que Pirandello era materialista – leopardiano – e o elemento religioso aqui é visto com certa ironia). Outro elemento de ligação é representado pelo fato de o desejo de reger a orquestra do mundo esbarrar na intransigência do “outro”, no entanto as semelhanças detêm-se nestes pontos. O eu lírico não aceita com facilidade o próprio destino e busca inverter a melodia que o cotidiano lhe oferece, ele se impacienta, chora e quebra a batuta (“*M’arrabbio, grido, spezzo la bacchetta*”) diante do “patético” que é seguir um caminho pré-determinado sem questioná-lo. A “harmonia” que a vida propõe à música que todos nós orquestramos não pode ser aceita, como sugere o eu lírico, é “absurda a calmaria” (“*Ma che piano!*”). Deve-se “inverter o furacão” (“*rovescia l’uragano*”) e alterar as notas musicais de nossas vidas: “*da otto nove a due quarti, a otto sei*”. A atitude é dialética, no sentido de haver um embate entre os contrários.

A poética em questão é um desdobramento daquele *Mal giocondo*, de 1889. O “mal aprazível”, “agradável”, “alegre”, como se pode traduzir, não se amenizou com a passagem do tempo, até chegar a este *Fuori di chiave*, de 1912. O pessimismo da existência assumiu outra forma na concepção estética, mas permaneceu na base do pensamento pirandelliano. De um pessimismo cósmico passa-se a uma visão mais existencial, por um lado, e social, por outro e ambos contribuem para um ser humano fraturado. Nisso é baseada boa parte da obra de Luigi Pirandello: o ser que vive não sabe se deve deixar-se viver ou o sentir-se viver. A dúvida é inerente à condição humana.

A fim de não prejudicar os referenciais teóricos de nossa análise, é importante diferenciar o *mal de viver* de que falamos daquele que Freud abordará, em 1930, em um trabalho fundamental denominado *O mal-estar na civilização*. Freud busca uma “saída” (a cura terapêutica), como uma forma de conviver com o “inferno” dos outros; primeiramente para Leopardi e depois para Pirandello (seguidor do primeiro) não pode haver solução ou saída para existência, ou seja, “vive-se e basta”.

Boa parte das novelas ou dos romances mais amadurecidos de Pirandello demonstram, na construção das personagens e no desenvolvimento da trama, que embora o protagonista busque-a desesperadamente, a saída não existe, pois não há como vencer a opressão das máscaras. Freud está preocupado com o *viver*, nós estamos preocupados com o *mal de viver*. A racionalidade de se compreender que agimos de *má-fé* ao fugir às escolhas, a “cura” da existência por meio da fala que concretiza nossos desejos mais íntimos, para Pirandello tudo isso também é ilusão. Por mais que se explique a vida, sua compreensão como um todo é sempre impossível: vive-se e basta.

De volta ao poema, compreendemos que a atitude do sujeito poemático de tentar retirar os membros da orquestra de uma regência cega, impositiva e cerceativa praticada pela “Vida” não encontra nem um tipo de aceitação objetiva e reacional pelos “musicistas”. Desse modo, a luta contra a “*maestra*” é a metáfora que corresponde a uma espécie de “amor pelo próximo” que, dialeticamente, tenta dar conta do amor próprio. Essa atitude, no entanto, ao mesmo tempo em que insere o sujeito poemático na civilização, marginaliza-o, ou seja, qualquer tentativa de executar o *mandamento do amor*, assim como a tentativa de ignorá-lo, produzem, ambas, um conflito no sujeito que reconhece essas condições da existência.

A “música” que deriva da construção formal desse poema é, também ela, derivada desse embate dialético – de tese, antítese e síntese – entre violino e contrabaixo, entre o eu e o outro, entre calma e furacão, pois as três estrofes do poema se organizam igualmente em nove versos que rimam entre si de acordo com o esquema ABABABCCC. A alternância de rimas também se liga à alternância da altura dos sons: enquanto a tonicidade de “*brava*”, “*dava*” e “*cava*” produz um som aberto; “*sentimento*”, “*ammonimento*” e “*strumento*” possuem uma tônica mais fechada. Esse contraponto de sons abertos e fechados tende a se resolver com uma espécie de junção sonora que se reforça por três vezes seguidas “*dama*”, “*chiama*”, “*chiama*”. Em outros termos, a relação de tese (com sons abertos) e antítese (com sons fechados) encontra uma síntese no som aberto de –a seguido de uma caída de tom provocada pelo nasal –m. Tal estrutura segue-se até a última estrofe, quando a síntese recai sobre três versos que rimam em “*sei...*”, “*Lei*” e “*miei*”. A distinção entre os altos e baixos sonoros anteriores desfaz-se e chega a uma altura média. Ou eu lírico dirige-se aos que o escutam, mas sua voz adquire o tom de “pensamento em voz alta”, não se eleva como um grito, mas não é tão baixo que não se possa escutar.

“Fora da chave”, apartado do conjunto musical orquestrado e guiado pela “Vida” – a mulher sem olhos –, depois de ter tentado assumir o controle e sucumbido junto desse desejo, pouco parece restar ao eu lírico a não ser uma marginalização social. Essa possibilidade de análise deriva dos dois últimos versos do poema, em que a impotência toma conta do eu lírico e ele pede, com certa humildade, (“*Vi prego*”) que aquela “*certa dama molto magra, senz’occhi*” seja retirada de perto da orquestra. Seu pedido é enviado a esmo, a quem puder auxiliar, a mulher cujo nome foi esquecido conseguiu desnortear o eu lírico, trazer-lhe um incômodo com a existência e deixá-lo perdido: *fuori di chiave*.

Este *Preludio* também reproduz questões relativas ao *mal de viver*, uma vez que antecipa as ideias do ser que se coloca diante da imensidão incerta e insegura que é a vida, que não é mais o mar pelo qual navegamos, mas uma orquestra. Não mais as ondas que se

levantam e caem, levantam-se e caem novamente, num incessante, mas movimento a sonoridade dos altos e baixos musicais. Não mais o desconhecido após deixar-se o porto seguro, o caminho sem volta, mas apenas a condução de um maestro ou de uma maestra/maestrina instintivos, fundamentais para responder à inquietação que nos toca a todos.

A lírica de Pirandello, como vimos nos esforçando para demonstrar, constiu-se como ponto de partida e de fundamento para toda a poética desse autor. Talvez não lapidada com a maestria dos outros gêneros, mas plena de força intelectual: um “tesouro” que capta o ser humano em todas as suas dimensões:

Il tesoro

*Ricco jeri, oggi povero. E non so
com'ita se ne sia tanta ricchezza.
Non del tesoro perduto è l'amarezza;
ma il non saper come perduto io l'ho.*

*Nessun piacer, nessuna gioja, aimè,
la cui memoria avrebbe almen potuto
consolar la miseria e il viver muto,
o dello stato mio dirmi il perché*

*Come dunque ridotto mi son qui?
Con la ricchezza mia potea far tanto,
e nulla ho fatto, e son povero intanto...
L'ho sperduta in ispiccioli, così...*

*Non l'opera che dia lustro a un'età,
né la gioja ch'empir possa una vita.
Dunque tanta ricchezza m'è servita
per comperarmi questa povertà.
(PIRANDELLO, 1996, p. 206-207).¹⁰⁴*

A angústia é algo inerente ao ser, justamente por conta de não se ter as definições do que queremos nós e do que quer a vida (se é que ela quer algo). O homem, que está condenado a se inventar e reinventar ao longo de toda a existência, descobre que toda a riqueza que é possível ser conquistada só pode ser válida quando percebermos que o bem mais precioso que se pode adquirir é a pobreza. A necessária *pobreza* derivada de qualquer suposta *riqueza* é o *mal de viver* de toda a existência e isso é tudo o que a poética de

¹⁰⁴ **O tesouro**

Rico ontem, pobre hoje. E não sei/ como se foi tanta riqueza./ A raiva não é do tesouro perdido;/ mas de não saber como consegui perdê-lo.// Nenhum prazer, nenhuma alegria, ai de mim,/ que eu recordasse teria podido, ao menos/ consolar a miséria e o viver mudo,/ ou dizer-me o porquê de meu estado// Como, então, fiquei reduzido a isso?/ Com a minha riqueza podia fazer tanto,/ e nada fiz, e agora sou pobre../ Eu a perdi em troquinhos, assim...// Não a obra que dá luz a uma idade,/ nem a alegria que pode preencher uma vida./ Então, tanta riqueza serviu-me/ para que minha pobreza eu comprasse.

Pirandello poderá concluir. Além disto, nada se conclui: a pobreza, aqui, é o ganho final, isto é, a consciência que foi adquirida após a constatação do *mal de viver* necessário. Em outras palavras, assim como Montale, nosso autor acredita que não é a partir da constatação do *bem* da vida, e sim do *male di vivere*, que se pode obter o único ganho (pobre, em termos sociais) da consciência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É comum ouvirmos, mesmo nos meios acadêmicos, que a “poesia é ouro sem valor”. Dentro de uma sociedade em que se privilegia o utilitarismo, em que se prega o acúmulo de bens materiais como equivalente à felicidade, em que as relações humanas se liquefazem por meio de ineficazes redes virtuais ou físicas e em que tudo parece estar dominado pelo jogo da falsa política e da falsa ideologia, dentro de uma sociedade “caduca” a poesia de Luigi Pirandello é, de fato, ouro sem valor. A qualidade de seus versos parece-nos inegável, mas rebenta de cada palavra um tesouro quase inalcançável a todos os seres humanos: a consciência.

Consciência não é algo que se consegue de graça. É necessário forte investimento para que ela se revele à pessoa que deseja sua posse, no entanto, não parece ser este o caso dos homens e mulheres que provam todos os dias sua existência na face da Terra. Os homens e mulheres que viveram, vivem e, quiçá, viverão, preferem investir em grandes obras que dão “luz a uma idade” ou que podem “preencher uma vida”, mas acabam deparando-se, ao fim, com a “perda do tesouro” e a fatal irrelevância de todo o investimento feito. O *mal de viver* está, nestes termos, no péssimo julgamento que temos sobre quanto vale nossa consciência. Pirandello não nos faz concessões e em seu poema “*Tesouro*” lemos que “tanta riqueza” de nada serviu a não ser “para que minha pobreza eu comprasse”.

Desmentindo o que certa crítica apressada propagou nos últimos tempos, a poesia de Pirandello não se limita ao início de seu trabalho literário, mas acaba se fazendo presente em praticamente toda a carreira do escritor. É certo que nosso autor, em determinado momento da vida, “abandonou” a poesia. Mas não podia fazê-lo diferente, já que era das novelas e, principalmente, do teatro, que ele se sustentava. Não sabemos se o autor abandonou a poesia por conveniência ou por ter encontrado na prosa e, sobretudo, no teatro, o gênero mais adequado para exprimir a sua visão de mundo. No entanto, se não chegamos a assistir à maturidade última do poeta, ganhamos, com o alicerce da poesia, uma poética de “consciência da crise” do homem moderno.

Por “consciência da crise” entendemos o fator de conjugação entre existência e essência. Como a existência humana não é dada de antemão, então ela é construída pelo ser humano enquanto este vive, mas, independentemente da construção que cada um faz, o ponto de chegada é sempre angustiado. A “maldição” da liberdade de escolha, típica de certa modernidade, transforma-se em agonia, dessa forma, a crise de existência, se conseguimos bem compreender, está na essência humana como algo agônico. Tal reflexão foi o que nos

trouxe a concepção de que o *mal de viver* estava relacionado ao próprio viver. Assim, se a vida que o ser humano constrói para si é uma vida que se instaura na angústia da escolha e na agonia desamparada de ser o responsável pela própria existência, então a existência humana é, em essência, uma escolha incerta. Ora, sendo assim, o *mal de viver* é tanto o viver consciente de que se está falsificando a existência, fugindo das escolhas e agindo de *má-fé*, quanto o viver inconsciente de sua própria responsabilidade consigo mesmo e com a humanidade.

Luigi Pirandello dá vazão àquilo que nós chamamos de *mal de viver* por meio da literatura que reflete o fio condutor das emoções de “*chi ha capito il gioco*”, ou seja, “daquele compreendeu o jogo” de máscaras que corresponde à existência falsificada que nos assola. Nas palavras do próprio Pirandello “Quem entendeu o jogo, não é capaz de enganar-se; mas quem não pode mais se enganar não pode tomar nem gosto nem prazer na vida. É isso.” (PIRANDELLO apud MACIERA, 2008, p. 36). Portanto, tomar “consciência da crise” é compreender que a vida é um mero “jogo” de escolhas, ao mesmo tempo em que tomar “consciência da crise” é não se deixar mais enganar o que, enfim, demonstra que o tipo de consciência que a obra de Pirandello nos traz é a de que o viver é sempre igual ao *mal de viver*, pois não há possibilidade de se “entender o jogo” e continuar tendo gosto pela vida.

Por certo, o objetivo principal de meu trabalho foi demonstrar que Pirandello lançou as bases de sua poética através da poesia e, por meio dela, alcançou a prosa e o teatro. O impulso juvenil da poesia não arrefeceu, pelo contrário, transmudou-se nos diversos gêneros literários possíveis. Não a forma, mas os conceitos poéticos permaneceram e lograram vitória por se estabelecerem como pequenas exultações de uma humanidade consciente do próprio fracasso. O “testamento” assinado demonstra mesmo a consciência da consciência, pois o eu lírico afirma “Com a minha riqueza podia fazer tudo,/ e nada fiz, e agora sou pobre...”, pobre como todo ser humano sempre é, mas rico por saber-se vivenciando o “ouro de tolo”. A poesia de Pirandello é ouro contra os tolos, por isso não se revela facilmente. Também para essa lírica é necessário investir tempo e vivenciar cada palavra, mas falta-nos, por vezes, coragem.

Coragem que o eu lírico do penúltimo poema de *Mal giocondo* parece ter ao revelar que o sonho humano de realizar algo que perdure para a posteridade é ilusório.

IX

[...]

*Per le vie, per le piazze, in su la sera,
odo come un susurro d'alveare,
un basso salmeggiar d'anime buone:
Sono i posteri miei, con sotto il braccio*

*il mio libro immortal, che, serî, vanno
per la città in riposo recitando,
a un bel chiaro di luna, i versi miei.
Ma ahimé, s'annebbia il sogno! Che è accaduto?
Mi scampi il cielo! È il finimondo! il fini...
Or che ci penso! e come farò io
quando il sol sarà spento e l'altre stelle,*

e non avrò piú posteri né fama?
(PIRANDELLO, 1996, p. 72).¹⁰⁵

A poesia tem valor, mas apenas em sonhos. Nos sonhos, o eu lírico acredita que os que vierem depois dele, as “boas almas”, cantarão seus versos como hinos e trarão consigo o livro de versos imortais, mas a realidade é diferente. A realidade é o “fim do mundo”, em que não se deixa descendentes e em que não há fama. Os versos do eu lírico não servem para nada. Mas também os versos do próprio Pirandello não servem para nada. Não servem porque não são servis, porque tudo que serve para alguma coisa tem a sua função relacionada a algo que se encontra fora de si e os versos de Pirandello valem pelo que são enquanto versos, enquanto ideia. Ainda que não haja fama, os versos foram criados para serem versos, nada mais.

Mesmo não sendo necessariamente conscientes desde sua gênese, os versos escritos por Pirandello já carregavam consigo uma declaração de poética, uma espécie de “profissão de fé” que se conforma, ainda mais, com aquilo que vimos trabalhando em nossa análise. Inclusive poemas menos conhecidos, não reunidos em livro, inserem-se em nossa “tese”, na medida em que nos dão ideia de como Pirandello usava a linguagem poética para revelar sua *visão de mundo*. O que é a verdade? Qual é o valor da mentira? Como essas instâncias se relacionam? Como a arte pode dar conta da ficção – que é a vida – que somos obrigados a viver? Como vive o ser humano nesse “jogo de máscaras”? Todos estes temas que são a “marca registrada” de nosso autor de teatro e de romances já estavam presentes nos poemas. Como já afirmáramos anteriormente, Pirandello foi, definitivamente, poeta.

Talvez agora consigamos concluir, sem maiores embargos, que o Pirandello poeta é muito semelhante àquele Fernando Pessoa – poeta dramático. Fernando Pessoa via-se como poeta dramático, despersonalizado e personalizando-se em diversos outros personagens. A estrutura dramática de sua poesia concentra-se na criação de heterônimos de maneira

¹⁰⁵ IX

[...] Pelas ruas, pelas praças, à noite,/ eu ouço como um sussurro de colmeia,/ um baixo louvor de boas almas:/ São os meus descendentes, que trazem sob o braço/ meu livro imortal, que, sérios, vão,/ pela cidade que repousa, recitando,/ a um belo claro de lua, os versos meus./ Mas, ai de mim, meu sonho se nubla! O que aconteceu?/ O céu me esconde! É o fim do mundo! O fim.../ Agora, o que penso! e o que eu farei/ quando o sol tiver apagado junto com as outras estrelas,// e não terei mais descendentes nem fama?

consciente, ou seja, cada personagem criada por Fernando Pessoa para ser uma parte dele mesmo diverge do próprio Fernando Pessoa. Dessa forma, o jogo de “essência” *versus* “aparência” proposto pelo lusitano é muito mais racional do que inspirado. O drama pessoano não é falso, mas legítimo, por isso não é feito por meio de pseudônimos, mas sim de heterônimos. Como aponta Paola Poma “Sabe-se, no entanto, que no universo pessoano o limite entre a realidade e o fingimento apaga-se e, o que ele faz (ou diz), desfaz-se na própria tessitura do seu fazer.” (POMA, 2010, p. 16).

Para além do “fingidor” que recria e desestabiliza a falsa ordem que tenta se estabelecer no mundo, o eu lírico pessoano é aquele que, imbuído de consciência, questiona-se sobre os motivos de continuar sem fazer da consciência uma possibilidade de ação: “Para onde vai a minha vida, e quem a leva?/ Por que faço eu sempre o que não queria?/ Que destino contínuo se passa em mim na treva?/ Que parte de mim, que eu desconheço, é que me guia?” (PESSOA, 1977, p. 129-130). Pirandello também vivencia o hibridismo dos gêneros através de uma prosa dramática e de uma lírica dramática, mas não se valeu de heterônimos, foi Pirandello como Pirandello.

Talvez se veja bem esse ponto quando pensamos na personagem Vitangelo Moscarda, de *Um, nenhum, cem mil*. Tudo são oposições que se cruzam e que conformam um só ser. O ser nada mais é do que o entrecruzamento dramático de suas várias possibilidades. Como não podia deixar de ser, portanto, o ser é possibilidade e, por isso mesmo, angústia e, por fim, o ser só o é pelo *mal de viver*. Assim nos diz Vitangelo:

Conheço fulano. Segundo o que sei dele, dou-lhe uma realidade (para mim). Mas vocês também conhecem fulano, e certamente aquele que vocês conhecem não é o mesmo que eu conheço, porque cada um de nós o conhece a seu modo e lhe dá, a seu modo, uma realidade. Ora, mesmo para si mesmo fulano tem tantas realidades quanto os seus conhecidos, porque comigo ele se conhece de um modo e, com vocês e com terceiros, de outro, e assim por diante, embora permaneça a ilusão – especialmente nele – de ser um só para todos. (PIRANDELLO, 2001, p.89, p.142).

Se, por um lado, as várias facetas de Pirandello vão afastando-se e diferenciando o poeta, o escritor de novelas e romances, o teatrólogo, inclusive com a reescritura de textos de um gênero para outro, por outro lado, as várias “máscaras” de que Pirandello se vale acabam desembocando na mesma personalidade e se completam. As faces pirandellianas são várias, mas o valor da moeda é sempre o mesmo e, uma vez que toda a existência que se revela na obra de Pirandello traz consigo o embrião da ilusão, o palco cênico é o único lugar verdadeiro para se existir e o drama é a essência que congrega a subjetividade da lírica e a sobriedade da

prosa. A poesia de Pirandello, como enuncia seu primeiro poema “*L’ippocrita*”, deixa clara nossa tendência para a ficção da existência ao afirmar que “a Inocência/ Você lê no que é pleno de aparência/ – Que a verdade mente [...]” (PIRANDELLO apud DI MARIA, 2009, p. 13) e ter sua confirmação no drama das *Seis personagens*, em que uma delas anuncia que “o drama está em nós, somos nós.” (PIRANDELLO, 1981, p. 367).

Luigi Pirandello, poeta do *mal de viver*, está praticamente todo posto a nossa frente. Sua poesia é exitosa em traduzir uma concepção de *mundo* e de *ser humano*, em revelar o *humorismo* e um germen de *existencialismo*, em se transformar em motivos de prosa e teatro, em revelar traços autobiográficos do autor, em traduzir um pessimismo leopardiano e antecipar a modernidade de Montale, mas o que será que nos legará como propósito para o distante futuro? Como uma boa mãe, a poesia tenderá a se esforçar por abrir caminhos e fazer crer no amanhã, mas a resposta parece já dada de antemão: todo o sacrifício foi em vão.

Ai lontani

[...]

*Secche son le mie labbra e gli occhi stanchi
di questa fiamma ond’arsa, io temo, è già
tutta l’anima mia, se piú non sa
quel che giovar le possa, o che le manchi.*

*Pianse la madre nel veder da fieri
desii condotto fuor del fido tetto
paterno il figlio; attese che l’affetto
lo ritornasse a lei... Madre, e pur jeri*

*m’animasti a fidar ne l’avvenire...
“Resta lungi da me, figlio; non darti
alcun pensier di noi. Ben vorrei farti
contento, o figlio, a costo di morire!”*

*Io resterò così sempre lontano.
Troppo è il cor mio disajutato ormai.
Son caduto, son vinto. E non vedrai
che il sacrificio tuo, madre, fu invano.*
(PIRANDELLO, 1996, p. 306).¹⁰⁶

¹⁰⁶ **Aos distantes**

[...] Secos são meus lábios e meus olhos cansados/ desta chama em que já há ar, eu temo,/ toda a minha alma, se mais não sabe/ aquele que possa ser útil, ou que falte.// Chorou a mãe ao ver, dos orgulhosos/ desejos, conduzido para fora do confiável teto/ paterno, o filho; na expectativa de que o afeto/ retornasse a ele... Mãe, e justo ontem// você me animou a confiar no porvir.../ “Permaneça longe de mim, meu filho; não mantenha/ qualquer pensamento em nós. Bem eu gostaria de fazer-lhe/ feliz, meu filho, mesmo a custo de morrer!”// Eu vou ficar sempre distante./ Em demasia está meu coração desamparado agora./ Eu caí, eu fui derrotado. E você não verá/ que o seu sacrifício, mãe, foi em vão.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. 10. ed. Porto: Livaria Apostolado da Imprensa, 1981.

ALBORNOZ, Suzana Guerra. Jogo e trabalho: do *homo ludens*, de Johann Huizinga, ao ócio criativo, de Domenico De Mais. **Cadernos de Psicologia Social do Trabalho**. São Paulo, vol. 12, n. 1, pp. 75-92, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpst/article/view/25767/27500>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

AMOROSINO, Wagner; GONÇALVES, Newton de Salles. **Enciclopédia do estudante: música: compositores, gêneros e instrumentos, do erudito ao popular**. Tradução de Oscar Pilagallo Filho. São Paulo: Moderna, 2008.

ALMEIDA, Miguel. Wittgenstein: A linguagem do transcendental e o que pode ser compreendido. In: VENTURINHA, Nuno (Organizador). **Linguagem e valor: entre o Tractatus e as Investigações**. Lisboa: Instituto de Filosofia da Linguagem, 2011.

BARILLI, Renato. **Pirandello, una rivoluzione culturale**. Milano: Mondadori, 2005.

BARROS FILHO, Clóvis de. O habitus e o nada. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n. 17, 2002. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/3153/2424>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. **Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura**. São Paulo: EDUSP, 1990.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Bíblia sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2. ed. 1993.

Bíblia de referência Thompson: com versículos em cadeia temática. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Editora Vida, 1996.

BITTENCOURT, Renato Nunes. Como a cena trágica pode nos proporcionar a alegria? **Revista Filosofia: ciência&vida**. São Paulo: Escala, n. 29, p.46-53, 2008.

BORSELLINO, Nino. **Ritratto e immagini di Pirandello**. Bari: Laterza, 1991.

BOSI, Alfredo. Caminhos entre a literatura e a história. **Estudos avançados**. São Paulo, v. 19, n. 55, set /dez 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000300024&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt%20%20%20>. Acesso em: 16 jul. 2015.

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

_____. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Ed. Cia da Letras, 2000.

BORNHEIM, Gerd A. **Debates de filosofia: Sartre – metafísica e existencialismo**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

BRODSKY, Joseph. **On grief and reason**. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1995.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. Tradução de David Jardim. 34 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanistas/ FFLCH/USP, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **Filosofia**. Série novo ensino médio. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2009.

CONTINENTINO, Ana Maria Amado. **A alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio-luto, aporia**. 2006. 216 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/FILOSOFIA/Teses/AnaMaria.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2016.

DIAS, Maurício Santana. O baú de máscaras: o laboratório teatral de Luigi Pirandello. In: _____. **40 novelas de Luigi Pirandello**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio De Janeiro: Contraponto, 1997.

DEGANI, Francisco José Saraiva. **Pirandello e a máscara animal**. 2014. 192 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

DE SOUZA, Vilma de Katinsky B. Giacomo Leopardi e os Opúsculos Morais. **Revista USP**. São Paulo, n. 43, p. 162-165, set/nov. 1999. Disponível em: <www.usp.br/revistausp/43/16-vilma.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2015.

DI MARIA, Raffaella Anna. **Poesia 'ai margini'. Luigi Pirandello e le «cupe gigantesche necessità»**. 2008/2009. 213 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Università degli studi di Roma “Tor Vergata” – Facoltà di lettere e filosofia – dottorato di ricerca di italianistica, XXII ciclo. Disponível em: <<https://art.torvergata.it/retrieve/handle/2108/1436/6537/Tesi%20definitiva.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **O mal-estar na civilização.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2011.

_____. **Além do princípio do prazer.** Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna.** Tradução de Marise M. Curioni. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GUERINI, Andréia. **A poética de Leopardi: gênero e tradução no *Zibaldone di Pensieri*.** Florianópolis. 2001. 252f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2001.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire.** Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOBSBAMW, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991.** 2 ed. Tradução de Marcos Santarrita; Revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUIZINGA, Johan. ***Homo ludens*.** 4 ed. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** 20 ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2004.

KREMER, Karen. Tradução de um poema de Luigi Pirandello: um exercício comentado. **In-Traduções.** Florianópolis, Santa Catarina, v. 3, n. 4, 2011. Disponível em: <<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/1787>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

LEOPARDI, Giacomo. **I canti.** Milano: Garzanti, 2004.

_____. **Poesia e prosa.** Tradução e notas de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996.

_____. *Zibaldone di pensieri.* Ed. Einaudi. Edizione di riferimento. In: _____. **Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura [Online].** Firenze: Le Monnier, 1921.

MACCHIA, Giovanni. **Storia della letteratura italiana.** v. IX. Milano: Garzanti, 1969.

MAGALDI, Sábato. Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **Pirandello: do teatro no teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

MAURO, Sérgio. Estudo comparado entre as narrativas de Pirandello e Machado de Assis. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. CENTRO, CENTROS – ÉTICA, ESTÉTICA. **Anais Online**. Curitiba: UFPR, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0765-1.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2015.

_____. Ciência e literatura na Itália do século XX. In: **Revista Travessias**: revista eletrônica de pesquisas em educação, cultura, linguagem e artes da Unioeste, 5. ed. / Coordenação editorial: Prof. Dr. Acir Dias da Silva e Profa. Dra. Beatriz Helena Dal Molin – Cascavel, PR: Edunioeste, 2009. Disponível em: <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_009/ensaios/Sergio%20mauro.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

_____. **Considerações Extemporâneas**. Col. Os Pensadores. Seleção de textos de Gérard Lebrum; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio de Antonio Candido. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. **Poemas**. Seleção de Sueli Barros Casal. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. **Obra poética**. Organização de Maria Aliete Galhoz. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

PIRANDELLO, Luigi. **Maschere nude**. A cura di Italo Borzi e Maria Argenziano Roma: Ed. Grandi Tascabili Economici Newton, 2003.

_____. **O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor**. Tradução de Fernando Correa Fonseca. São Paulo: Ed. Nova Cultural Ltda., 2002.

_____. **Um, nenhum, cem mil**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. O humorismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. Trad. Jacó. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **O Humorismo**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Editora Experimento, 1996.

_____. **Tutti i Romanzi**. A cura di Italo Borzi e Maria Argenziano. Roma: Ed. Grandi Tascabili Economici Newton, 1994.

_____. Uno, nessuno e centomila; Quaderni di Serafino Gubbio operatore. In: _____. **Pirandello**. A cura di Italo Borzi e Maria Argenziano. Roma: Ed. Grandi Tascabili Economici Newton, 1993a.

_____. **I Meglio dei racconti**. Milão: Oscar Mondadori, 1993b.

_____. **Cadernos de Serafino Gubbio operador**. Tradução de Sérgio Mauro. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

_____. **Tutte le poesie**. Milano: Mondadori, 1996.

_____. **O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor**. Tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira R.M. Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

_____. Se il film parlante abolirà il teatro. In: _____. **Corriere della Sera**, 16 jun. 1929. Disponível em:

<http://didattica.uniroma2.it/assets/uploads/corsi/143057/se_il_film_parlante_abolir%C3%A0_il_teatro.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2016.

POMA, Paola. Pessoa e Pirandello: confluência de dramas. **Revista de Letras da Unesp**. São Paulo, v.50, n.1, p.11-23, jan./jun. 2010. Disponível em:

<<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/3141/2868>>. Acesso e: 12 mar. 2016.

RODRIGUES, Valdemar Munhoz. **A dicotomia tensiva na poética de Luigi Pirandello**. 1988. 658 f. Tese (Livre-docência) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de S. J. Rio Preto, São José do Rio Preto, SP, 1988.

SALINARI, Carlo. **Miti e coscienza del decadentismo italiano**. Milano: Feltrinelli, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigo. 13. ed. Petrópolis/RJ: Vozes. 2005.

_____. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução e notas Vergílio Ferreira. 3. ed. Lisboa: Presença, 1970.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Il mondo come volontà e rappresentazione**. Cura di Ada Vigliani, introduzione di Gianni Vattimo. Milano: Mondadori, 1995.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. 2. ed. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VANUCCHI, Aldo. **Filosofia e ciências humanas**. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

VASCONCELOS, José Gerardo. Leopardi e Nietzsche: uma reflexão sobre história, memória e esquecimento. **Impulso**. 2001, Piracicaba, São Paulo, n. 28, vol. 12. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp28art08.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2014.

VERCESI, Ana Alice. Por que o burro virou símbolo da ignorância. **Mundo Estranho**. Ed. Abril, n. 125. Disponível em: <www.mundoestranho.abril.com.br/materia/por-que-o-burro- virou-simbolo-da-ignorancia>. Acesso em: 21 jul. 2015.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Fichas [Zettel]**. Tradução de Ana Berhan da Costa. Lisboa: Edições 70, 1989.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Andrade. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando**: introdução à filosofia. 3. ed. revista. São Paulo: Moderna, 2003.

BRAGA, Antônio C. **Nietzsche: o filósofo do niilismo e do eterno retorno**. São Paulo: Lafonte, 2011.

CICERO, Antonio. **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GIULLIANI, Lorella. **Capitini, Luporini, Binni: tre interpreti del pensiero leopardiano**. Perugia, 2002. Disponível em: <www.fondowalterbinni.it/pdf/capitini_luporini_binni.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2015.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar. 1998.