



SOMBRAS E DISSONÂNCIAS EM PIRANDELLO

SHADOWS AND DISSONANCES
IN PIRANDELLO

Ândrea Quilian de Vargas¹

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Rosani Ketzer Umbach²

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Resumo: A ausência de relações de causa e efeito, as referências autobiográficas, o “romance dentro do romance” e a personagem entendida como “projeção mental” do autor são elementos presentes em inúmeras obras do escritor siciliano Luigi Pirandello. O objetivo deste trabalho é mostrar que o uso dessas estratégias em romances e novelas contraria a harmonia da narrativa naturalista e nega a ideia de personagem como cópia dos seres humanos.

Palavras-chave: Pirandello; Personagem; Romance; Novel

Palavras-Chave: Pirandello; Personagem; Romance; Novela.

Abstract: *The lack of cause and effect relationship, autobiographical referencing, the “novel inside the novel”, and the character understood as an author’s mind projection are elements found in several works of the sicilian writer Luigi Pirandello. The point of this paper is showing that the usage of those strategies in novels and the short stories, both opposes the harmony found in naturalist narratives and denies the concept of characters as reproductions of human beings.*

Key-Words: *Pirandello; Character; Novel; Short stories.*

¹ andrea.quilian@hotmail.com

² rosani.umbach@ufsm.br

O início de *A teoria do romance*, um dos mais estudados ensaios de Georg Lukács, é bastante conhecido:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar, aventureiro e, no entanto, próprio. O mundo é vasto, e no entanto, é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada(LUKÁCS, 2000, p. 25).

É a partir da nostálgica constataçãode que essa totalidade foi perdida e da tomada de consciência sobre o fim da convivência harmônica entre o homem e o universo que um dos mais importantes textos sobre o romancefoi escrito no século XX. A teoria de Lukács se configura como uma reflexão acerca desse gênero literário que, na modernidade, se torna espelho da orfandade do indivíduo, o qual se encontra em uma realidade não mais iluminada pela luz das estrelas e que se vê, ao contrário, cada vez mais distanciado de qualquer céu estrelado.

Para tratar do romance moderno, Lukács propõe um retorno no tempo. Ao traçar um comparativo entre o nosso mundo e o dos gregos, assinala que o primeiro “[...] tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 31). Para o filósofo e crítico literário húngaro, o romance moderno substituiu a epopeia num mundo onde não mais existiam condições para a construção de uma narrativa épica, caracterizada pela representação de heróis e de conquistas coletivas. O romance moderno, pois, está ligado à subjetividade, à relação individual do

sujeito com o mundo e com as problemáticas que enfrenta dentro da realidade particular que o cerca. Usando outros termos, a arte, como se lê em *A teoria do romance*, não é uma cópia da realidade, mas uma totalidade criada.

A relação entre a realidade do texto e a realidade da vida é um tema bastante caro ao escritor e dramaturgo siciliano Luigi Pirandello (1867-1936), um dos mais importantes escritores modernos e um dos que melhor explorou (negou) a narrativa como reflexo do mundo real. *O falecido Mattia Pascal*, publicado em 1904, foi o primeiro romance pirandelliano a apresentar um protagonista em primeira pessoa, confuso e desajustado. Segundo Giorgio Patrizi (1996, p. 41), a encenação de vida e morte de Mattia Pascal é definida como romance somente por convenção, tendo em vista a ausência de alguns elementos comuns ao gênero, na narrativa que conta a história do bibliotecário de Miragno. Patrizi cita a inexistência das relações de causa e efeito, da identidade forte do protagonista, da irreversibilidade dos fatos e da linearidade temporal da narração como exemplos de elementos que distanciariam *Il fu Mattia Pascal* do romance tradicional ou de formação. Este, por sua vez, tinha como uma de suas premissas básicas o desenvolvimento moral e pessoal do protagonista, sujeito que se movimentava em um enredo baseado na causalidade.

O falecido Mattia Pascal foi o primeiro romance de Pirandello a receber atenção da crítica, mesmo que essa estivesse bem distante de registrar a novidade da obra. Na *Nuova Antologia*, revista que o publicou em capítulos, o crítico Alfredo Grilli sublinhou a presença do riso pessimista. Dois anos depois, o *Giornale di Sicilia*, por intermédio de um crítico que assinava N.L. em suas análises, enfatiza um forte sentimento de humana piedade em Mattia Pascal. Enrico Corradini, da revista *Marzocco*, vê o caráter franco e saudável do romance de Pirandello. Em 1916, na mesma *Nuova Antologia*, Rosso di San Secondo reconhece em *Il fu Mattia Pascal* a obra mais importante de Pirandello,

enquanto Federigo Tozzi, da *Rassegna Italiana*, declara, em 1919, sua perplexidade pela destruição dos sentimentos realizada na obra. Angelo Pupino (2008, p. 103) complementa que o romance fora recebido como *umoristico*, segundo comprovam as críticas de Ercole Rivalta (*Letteratura umoristica*, publicada no *L'Avanti della Domenica*) e Elvio Publico (*Un umorista italiano*, impressa no *Il Ventesimo*).

A diversidade de julgamentos e pontos de vista sobre *O falecido Mattia Pascal* pode ser entendida, segundo Giorgio Patrizi (1996, p. 36), como testemunho do desorientamento da crítica frente a um romance superficialmente plano, mas complexo, elaborado sob uma matriz realista dentro da qual se movimenta uma personagem bizarra que protagoniza uma história aparentemente inverossímil.

Mattia Pascal, o protagonista do romance, é um sujeito que, após uma adolescência rica e desregrada, se casa porque a namorada está grávida, vive atormentado pela sogra e vê a fortuna deixada pelo pai ser roubada pelo administrador dos negócios da família. Cansado da vida como bibliotecário na pequena Miragno, infeliz e endividado, Mattia resolve distanciar-se um pouco. Em Montecarlo, ganha uma considerável quantia jogando na roleta. No retorno para casa, após dias, lê no jornal local que um corpo fora encontrado em um riacho nas suas terras e reconhecido como sendo o dele. A causa da morte: suicídio por problemas financeiros. A partir desse episódio, Mattia Pascal decide mudar de vida. Como Adriano Meis, ganha o mundo até fixar residência definitivamente em Roma. A ilusão de liberdade, no entanto, dura pouco, pois Mattia descobre que jamais conseguirá viver uma vida plena sem um registro civil, algum documento que comprove quem ele realmente é.

Movido por um sentimento de derrota, o protagonista simula o suicídio de sua criação, Adriano Meis, e volta para Miragno. Lá, descobre que não há mais lugar para ele, pois a esposa está casada com Pomino, seu amigo de

infância, só restando a Mattia levar flores à própria sepultura e contar a sua história.

Na reedição de 1921 do romance, Pirandello acrescenta um ensaio denominado *Advertência sobre os escrúpulos da fantasia* para defender-se das acusações de inverossimilhança feitas a *Il fu Mattia Pascal*. A ideia defendida pelo escritor siciliano é que os paradoxos que perpassam a narrativa são fruto das vivências do mundo real, e não somente da imaginação. No referido ensaio, o escritor siciliano apresenta alguns exemplos que esclarecem satisfatoriamente o ponto. Conta-nos Pirandello que

Posto na encruzilhada entre o amor da esposa e o de uma moça solteira de 20 anos, o senhor Alberto Heintz, de Buffalo, nos Estados Unidos, acha de bom aviso convidar uma e outra para um encontro, a fim de tomarem, juntamente com ele, uma decisão. As duas mulheres e o senhor Heintz apresentam-se [...] no lugar aprazado; discutem longamente e, no fim, chegam a um acordo. Decidem matar-se os três. A senhora Heintz volta para casa; desfecha contra si um tiro de revólver e morre (PIRANDELLO, 1981, p. 313-314).

O senhor Heintz e sua jovem amante, então livres da senhora Heintz, resolvem ficar juntos. Não obstante, a autoridade judiciária manda prendê-los. Essa matéria foi lida nos jornais de Nova York em 25 de janeiro de 1921.

O *Corriere della Sera*, conhecido jornal italiano fundado em Milão, em 1876, no dia 27 de março de 1920, publicava a seguinte matéria: “A homenagem de um vivo a seu próprio túmulo” (PIRANDELLO, 1981, p. 287). A notícia referia ao suposto suicídio do senhor Ambrogio Casati, cujo corpo fora retirado de um canal e reconhecido pela esposa. Todavia, o cadáver encontrado não era do senhor Casati, o qual estava preso e vivia, há um bom tempo, separado da mulher. Após sete meses de luto, a viúva casa novamente. Após o término da pena, senhor Casati retorna e, para sua surpresa, descobre que estava oficialmente morto. Pirandello, após relatar o fato em *Advertência sobre os escrúpulos da fantasia*, assim escreve:

Não posso supor que o senhor Ambrogio Casati, eletricista, lesse o meu romance e levasse as flores à sua sepultura por imitação do falecido Mattia Pascal. A vida, entretanto, com seu imperturbável desprezo de toda verossimilhança, pode achar um padre e um prefeito que uniram em casamento o senhor Maioli e a senhora Tedeschi, sem preocupar-se de conhecer um elemento de fato, do qual talvez fosse fácil ter notícia, ou seja, que o marido, senhor Casati, estava na prisão e não debaixo da terra (PIRANDELLO, 1981, p. 321-322).

Profundamente contrariado com a obrigatoriedade de verossimilhança na obra de arte, Pirandello afirma que:

As absurdidades da vida não precisam parecer verossímeis, porque são verdadeiras; ao contrário daquelas da arte, que, para parecerem verdadeiras, precisam ser verossímeis. E, então, verossímeis, não são mais absurdidades. Um caso da vida pode ser absurdo; uma obra de arte, se é obra de arte, não. Decorre, daí, que tachar uma obra de arte de absurdidade e inverossimilhança, em nome da vida, é um disparate. Em nome da arte, sim; em nome da vida, não (PIRANDELLO, 1981, p. 314-315).

Ratificando a questão, Patrizi (1996, p. 37) assevera que a novidade da prosa de Pirandello nasceu de sugestões diversas, colhidas pela sensibilidade do siciliano em captar personagens e enredos que fugiam dos lugares comuns do realismo em direção a um alegorismo mágico, grotesco e irônico-fantástico, captado na própria vida. O crítico ainda ressalta a influência que o romantismo alemão exerceu sobre Pirandello, lembrando que, entre os anos 1889 e 1891, o siciliano desenvolveu seus estudos filológicos em Bonn, na Alemanha. Nesse contexto literário, com o qual Pirandello manteve forte ligação, algumas histórias de personagens que enfrentam a perda da própria identidade e o confronto com a morte são fundamentais para definir os rumos de sua poética. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* (1814), de Adelbert Von Chamisso, narra a história de um estudante que vende a alma ao diabo; *Fiori*,

frutti e spine, ossia vita coniugale, morte e nozze dell'avvocato dei poveri F. S. Siebenkas (1796), de Jean Paul, pseudônimo de Johann Richter, citado algumas vezes por Pirandello em *L'Umorismo*, trata da vida de dois sócios que trocam de identidade após uma morte fingida.

La mort d'Olivier Bécaille e Jacques Damour, ambas novelas de Zola em que os protagonistas narram suas histórias após o retorno da própria morte, também apresentam temas recorrentes em Pirandello. No contexto italiano, *Redivivo* (1895), de Emilio De Marchi, propõe a troca de identidade como uma possível fuga dos problemas familiares e cotidianos. A temática do morto-vivo ou da identidade perdida, portanto, não é uma novidade em Pirandello, mas o espelhamento de suas experiências literárias e de sua leitura do mundo.

O falecido Mattia Pascal foi escrito em um período bastante dramático para seu autor. Em 1904, a esposa Antonietta, que sofria de sérios distúrbios nervosos, vê-se acometida por uma paralisia. Além disso, um forte abalo financeiro obriga Pirandello a trabalhar incessantemente, escrevendo para periódicos e lecionando. De acordo com Giuseppe Bonghi, é desse modo que nasce *Il fu Mattia Pascal*:

É fato que, nesta situação, assistindo a mulher doente, nasce um romance que contém numerosas pistas autobiográficas dispersas tanto nos acontecimentos quanto na caracterização das personagens: *Il fu Mattia Pascal*, publicado nos fascículos de abril, maio e junho de 1904 e depois em volume, é seu primeiro verdadeiro sucesso não só na Itália, mas também no exterior, caso singular para um autor italiano.³

³ “Sta di fatto che, in questa triste situazione, vegliando la moglie malata, nasce un romanzo che contiene numerosi spunti autobiografici sparsi sia nelle vicende che nella caratterizzazione dei personaggi: *Il fu Mattia Pascal*, che viene pubblicato nei fascicoli di aprile, maggio e giugno del 1904 e poi in volume, è il suo primo vero successo non solo in Italia ma anche all'estero, caso singolare per un autore italiano.” (Disponível em: http://www.classicitaliani.it/bonghiG/bonghi_bio_Pirandello.htm. Acesso em: 07/07/2016).

Il fu Mattia Pascal impõe-se à crítica e aos leitores por seu recorte antinaturalista e assinala, definitivamente, a existência de Pirandello como escritor reconhecido na Itália e também fora dela. Em 1908, são publicados *Arte e scienza* e *L'umorismo*, ensaios críticos que fundamentam e sistematizam sua produção artística, seu sentimento em relação à realidade e à existência humana, para ele sempre um mistério.

Pirandello conviveu com a loucura da esposa, com o amor platônico pela jovem atriz Marta Abba, sua musa, com o ciúme e a tentativa de suicídio da filha Lietta e com uma tristeza que o acompanhou até o fim pela vida que não viveu. Esses elementos conferem a *Mattia Pascalo* caráter de *alter-ego* de Pirandello, ou, usando outros termos, é reconhecível em *Mattia* a voz monologante do autor que deseja fugir da própria realidade. Assinalar, todavia, a presença de um esquema narrativo autobiográfico em *O falecido Mattia Pascals* significa depreender o peso da subjetividade como estrutura que fundamenta todo o romance. Nesse sentido, a história de *Mattia* rompe com a tradição verista (ou naturalista) na qual Pirandello iniciou sua produção artística, tendo em vista que as bases do Verismo, cujo fundador foi o siciliano Giovanni Verga, estavam na intencionalidade dos escritores em retratar fielmente a realidade social de sua época, com forte apelo realista.

L'Esclusa (1901) e *Il turno* (1902), os primeiros romances de Pirandello, apresentam ambientes e personagens com derivação claramente verista, mas já apresentam indícios da crise da causalidade (um dos pontos centrais nas narrativas dos oitocentos) que se fará presente em muitos textos do siciliano.

Para exemplificar, em *L'Escusa* temos um “efeito sem causa” e uma “causa sem efeito” (PATRIZI, 1996, p. 39), a propósito de uma expulsão por um adultério que não ocorrera e uma reintegração à família, tempos depois, apesar da culpa. Marta Ajala, a protagonista do romance, foi expulsa de casa porque o marido, ao encontrar com ela cartas de um admirador, não teve dúvidas de que

ela o traía. Entretanto, apesar das aparências, Marta era inocente. Trocava cartas com o advogado Gregório Alvignani pelo desafio intelectual que isso significava, agradava-lhe o exagero filosófico daqueles textos. No entanto, sentindo-se sozinha e desamparada após a exclusão, incorre no erro do qual havia sido acusada e, paradoxalmente, volta para casa grávida do amante. As leis de causa e efeito, portanto, são quebradas em *L'Esclusa* para ceder espaço ao *perspectivismo* pirandelliano: sua maneira sempre duvidosa em relação aos fatos e àquilo que se vê. Nesse sentido, o primeiro romance de Pirandello, apesar de estar inserido no contexto verista, difere das narrativas romanescas dos 1800 por não oferecer ao leitor qualquer segurança em relação aos fatos e às personagens. Pelo contrário, *L'Esclusa* pode ser interpretado como um romance de visões distorcidas, baseadas em fatos “superficialmente” inquestionáveis.

De acordo com Leone de Castris (1976, p. 10-20), ao analisar os romances de Pirandello encontramos elementos fundamentais que definem toda a sua poética. O crítico italiano cita, como exemplos, a impossibilidade do tempo objetivo, da ação histórica e da dinâmica psicológica tradicionais; a relativização do mundo; a dúvida em relação ao real e a completa descrença no poder do ser humano de deliberar sobre a própria vida. Se pensarmos em Mattia Pascal, veremos que, ao contrário dos perfeitos e altruístas heróis clássicos, o bibliotecário de Miragno é uma personagem cuja identidade está no “não ser”, no “não viver”, no “não estar”. Tudo é transitório, inclusive sua(s) identidade(s): 1) Mattia Pascal, o bibliotecário; 2) Adriano Meis e 3) Mattia Pascal, o falecido.

Contrariando a estrutura narrativa do romance de formação (comum no século XVIII), segundo a qual a evolução moral e cognitiva da personagem se configurava como a base do enredo, as transformações de Mattia Pascal não o levam a lugar algum, tampouco o engrandecem como personagem. Se antes o protagonista romanescos obtinha sucesso frente às adversidades da vida e do

ambiente social, levando, destarte, conforto ao leitor burguês ansioso por um final feliz que alimentasse sua fé em uma ordem racional do universo, em um romance como *O falecido Mattia Pascal* não é dada nenhuma relevância ao engrandecimento da raça humana ou qualquer espécie de atitude altruísta, tendo em vista que o bibliotecário de Miragno está empenhado exclusivamente com o seu bem-estar.

Além disso, o distanciamento do romance realista ocorre por intermédio de um protagonista que (re) cria, em si mesmo, outra personagem: Adriano Meis, a sombra de Mattia Pascal, é a única possibilidade subjetiva encontrada pelo bibliotecário (absorvido pela própria identidade, da qual ele não conseguiria jamais fugir) para interagir com o mundo. Usando outros termos, a criação da personagem/sombrase configuraou como uma fuga do universo/prisão de Mattia, ou um mecanismo de proteção,ou, ainda, como possibilidade de interação. Esse processo distancia a personagem pirandelliana dos centrados protagonistas do romance realista ou verista, os quais deveriam, em sua grande maioria, “representar” o homem, seus sentimentos, como vivia, como reagia frente às situações às quais era submetido, comumente de acordo comos esquemas coerentes e condizentes com a realidade do mundo exterior ao texto narrativo. Lembremos que o romance experimental de Zola, mestre de Verga (o fundador do Verismo), tinha como base a experimentação (nos moldes positivistas) e a crença nas leis de causa e efeito para movimentar o enredo. No caso de *Il fu Mattia Pascal*, os fatos são paradoxais e as personagens se configuram mais como sombras do que sujeitos.

Segundo o professor Angelo Pupino (2000, p. 15), a personagem, enquanto criatura imaginária, encontra na sombra sua mais perfeita imagem. No caso do plano formal de *Il fu Mattia Pascal*, temos duas modalidades de sombras exploradas: a primeira, mais metafórica, é Adriano Meis; a segunda é a sombra mesmo de Mattia, sua imagem sem rosto projetada no chão. Ambas, em

determinados momentos, atormentam o protagonista, cada uma a seu modo. Levando-se em conta que “a sombra evoca uma memória” (PUPINO, 2000, p. 15), conclui-se que a imagem de Mattia Pascal projetada no chão não o deixa esquecer, impiedosamente, que dela ele jamais poderá se desvencilhar. Mais ainda, leva-o ao seguinte questionamento: quem é mais sombra? Ele, um sujeito morto para a vida e vivo para a morte, ou aquele espectro projetado nas calçadas de Roma?

Olhei em redor; depois, os olhos fixaram-se na sombra do meu corpo e fiquei, durante algum tempo, a contemplá-la; por fim, levantei, raivosamente, um pé em cima dela. Mas não, não podia espezinhá-la, à minha sombra. Quem, de nós dois, era mais sombra? Ela ou eu? Duas sombras! Ali, ali, no chão; e cada qual podia passar-lhe por cima: esmagar minha cabeça, esmagar meu coração; e eu, calado; a sombra calada. A sombra de um morto: essa, a minha vida... [...] O símbolo, o espectro da minha vida era aquela sombra: era eu, esse aí, no chão, exposto à mercê dos pés alheios. Eis o que sobrava de Mattia Pascal, o falecido na Stia: a sua sombra pelas ruas de Roma (PIRANDELLO, 1981, p. 248-249).

O falecido Mattia Pascal está dividido em três blocos internos distintos: o primeiro, constituído pelos capítulos do I ao VII, pode ser considerado campestre, pois é todo ambientado na pequena Miragno, com exceção do sétimo capítulo, situado em um entre-lugar, um espaço de transição geográfica e pessoal que compreende a narração do retorno de Mattia para casa, de trem, após ter passado dias jogando em Montecarlo. O segundo bloco narrativo inicia no capítulo VIII e termina no XVI, sendo que, neste ponto do trecho, temos um romance dentro do romance, onde é narrada a vida de Adriano Meis, estratégia que isola, de certa forma, a existência de Mattia Pascal e confere à sombra o *status* de personagem principal. Essa dualidade ou fragmentação (Adriano/Mattia) da personagem reforça a ideia de desestruturação que

perpassa todo o romance. No terceiro e último bloco, o qual compreende os capítulos XVII e XVIII, ocorre o retorno de Mattia Pascal a Miragno.

Ao perceber que jamais conseguirá negar o passado e construir outra identidade, Mattia se revolta contra Adriano Meis, aquele sujeito/sombra que, limitado, não conseguira matar o antigo Mattia Pascal, apesar de sua posição de protagonista em boa parte da narrativa. Esse jogo de sombras, em alguns momentos obscurece o fato de que, em princípio, Adriano Meis é um ser fictício criado a partir de outro ser imaginário: Mattia Pascal. No entanto, a força expressiva dessa “sombra”, em alguns momentos, se sobrepõe ao seu rival. O próprio Mattia reconhece em Adriano Meis um inimigo que deve ser morto para que ele possa retornar para Miragno:

Volto a estar vivo; vou vingar-me! [...] Sim, claro! Eu não devia matar a mim, um morto, mas devia a essa insana, absurda ficção que me torturara, que me martirizara durante dois anos, esse Adriano Meis, condenado a ser um covarde, um mentiroso, um miserável; esse Adriano Meis é que eu devia matar, [...]. Vamos, portanto, atira-te lá embaixo, no rio, malvado e odioso fantoche! Afogado, lá embaixo, como, na Stia, Mattia Pascal! Cada um por sua vez! (PIRANDELLO, 1981, p. 275).

Além da revolta de Mattia contra Adriano Meis, a sombra dele mesmo, está subentendida, no excerto, a indignação de Pirandello contra as “personagens fantoche”, aquelas criaturas que, durante séculos, pretendiam ser cópias de seres humanos.

Adriano Meis, um ser metaficcional e metarreferencial perfeito, tem com seu criador, Mattia Pascal, um envolvimento semelhante ao do escritor e suas criações. Se analisarmos a relação entre o autor e suas criaturas em *Personagens*, publicada em 1906, veremos que os procedimentos são análogos. A referida novela propõe uma audiência com data e hora marcadas entre autor e

personagens (uma multidão de sombras) que insistem em contar as suas histórias.

Com que propósito? – [interroga o autor]. – Já somos muitos aqui, neste mundaréu real, a reclamar o direito à vida, [...] uma vida que talvez pudesse ser fácil (inútil como é, e bem estúpida), em que nós [...] não a tornássemos cada vez mais difícil a cada dia. [...] Meus senhores, vocês têm a sorte de serem sombras vãs. Por que querem tanto assumir uma vida, e ainda às minhas custas? (PIRANDELLO, 2008, p. 346-347)

Indiferente às tentativas de desencorajamento do autor, Doutor Leandro Scoto, uma dessas distintas personagens, insiste em ter uma existência imortalizada, em “assumir uma vida”. Interessante no diálogo entre Doutor Scoto e o autor é a constatação de que, para tornar-se imortal, a personagem, por mais completa e independente que seja, necessita vincular-se a uma história, sendo que esse elo só é possível por intermédio de um autor. Este, caso tenha competência suficiente, poderá imortalizá-la para que, assim, ela tenha uma vida eterna. Compreende-se, dessa forma, que por mais autônoma que seja uma personagem pirandelliana, ela estará sempre ligada a um autor, da mesma forma que Adriano Meis, uma criação de Mattia Pascal, mantém com ele uma relação intrínseca e indissolúvel, apesar do desejo de autonomia.

A tragédia de um personagem, de 1910, é outro exemplo pertinente. Nessa novela, Doutor Fileno se dirige desta forma ao autor que o recebe:

Mas veja só... Fileno... [o autor] deu-me o nome de Fileno... O senhor acha seriamente que posso me chamar Fileno? Imbecil, imbecil! Nem o nome soube me dar! Eu, Fileno! De resto, logo eu, o autor da Filosofia da distância, justo eu deveria acabar daquele modo indigno, só para desatar aquele estúpido imbróglio de casos! Logo eu deveria esposá-la em segundas núpcias, aquela vaca da Graziella, e não o notário Negroni! Mas me faça o favor! Isso é um crime, caro senhor, um crime que deveria ser pago com lágrimas de sangue! Mas agora o que vai acontecer? Nada! [...] Talvez algum resenhista reclame: “Pobre doutor Fileno, que pena! Este, sim, era um bom personagem”! E tudo ficará assim. Condenado à morte, eu, o autor da Filosofia do contrário. [...] Oh, não me faça pensar muito! Vamos, mãos à obra, meu caro senhor! Resgate-me logo, depressa! Faça-me

viver o senhor, que compreendeu tão bem a vida que há em mim!
(PIRANDELLO, 2008, p. 358).

Indignado com o desrespeito do primeiro autor em relação a ele, Fileno reivindica uma nova história que dê conta de mostrar todo o seu valor como personagem. Da mesma forma que o protagonista de *Tragédia de um personagem* ataca seu criador, Adriano Meis estabelece uma relação de rivalidade estranhamente incômoda, não obstante indelével, com Mattia Pascal. Observa-se, destarte, que a conexão entre criador e criaturas não é harmônica, pois os elementos envolvidos no processo criativo se tornam rivais.

A personagem, acompanhando o raciocínio de Pirandello, pode ser compreendida como um ser espectral que brota do imaginário do autor. Todavia, após criada, ela luta para adquirir autonomia. Usando outros termos, o romancista constrói imagens mentais de seus heróis, delimita seus campos de atuação, define os enredos, coloca-os em ação, sem que isso impeça que essas criaturas mudem de direção, tomando, às vezes, rumos opostos ao de seu criador e até mesmo rivalizando com eles. A circularidade das personagens pirandellianas comprova esse argumento: não são incomuns os casos de criaturas que aparecem e reaparecem em outras histórias, mantendo, inclusive, algumas de suas características. Isso ocorre porque, segundo Fileno,

Quem nasce personagem, quem tem a ventura de nascer personagem vivo, pode até mesmo esnobar a morte. Não morre mais! Morrerá o homem, o escritor, instrumento natural da criação; a criatura não morre mais! E, para viver eternamente, não necessita de dons extraordinários ou de feitos prodigiosos. Diga-me quem era Sancho Pança! Diga-me quem era D. Abbondio! Entretanto eles vivem para sempre porque, germes vivos, tiveram a sorte de encontrar uma matriz fecunda, uma fantasia que os soube criar e nutrir para a eternidade (PIRANDELLO, 2008, p. 357).

A personagem pode ser entendida, portanto, como um espírito imortal que tem o poder de reencarnar, viver outras vidas. Em *Il fu Mattia Pascal*, aliás,

Pirandello faz consideráveis referências ao plano astral, sendo que o senhor Anselmo, dono da pensão em Roma, é quem introduz o tema. Em sua casa são realizadas sessões para receber espíritos, evento inicialmente ironizado por Adriano Meis. Crente de que tudo não passava de encenação, a sombra de Mattia Pascal se assusta, todavia, ao ouvir um forte murro que fez estremecer a mesa e todos os que estavam em volta dela durante uma sessão. Uma série de coisas lidas nos livros do senhor Anselmo veio à mente de Adriano: e se fosse o espírito do morto afogado na Stia que tivesse vindo se vingar, revelando tudo a todos? Do inicial tom de brincadeira e curiosidade, o protagonista passa a um desconfortável sentimento de insegurança em função da possibilidade de um espectro revelar sua verdadeira identidade, fato que confere força a esses seres (em princípio) imaginários.

É interessante pensar na relação existente entre essa passagem de *O falecido Mattia Pascal* e a trama de *Personagens*. Na referida novela, o autor afirma ser seu hábito dar audiência, aos domingos pela manhã, às personagens de suas futuras novelas, criaturas sempre desagradáveis. A posição do escritor, destarte, se assemelha à do *médium* que recebe os espíritos que anseiam por comunicação. A operação realizada por Pirandello em seus textos, portanto, é a substituição da força psíquica ou mediúnica pela fantasia, conferindo às personagens uma força autônoma que as coloca no mesmo plano do espírito, um ser invisível, eterno e carregado de significados. Da mesma forma que o espectro necessita de um *médium* para relacionar-se com o mundo dos vivos, a personagem precisa de um autor que, em um determinado momento, faça brotar esse germe, dando-lhe a vida por intermédio de um texto.

Seis personagens à procura de um autor, a mais conhecida peça metateatral de Pirandello, encenada pela primeira vez em 1921, em Roma, é um exemplo perfeito da forma como as personagens surgem, segundo Pirandello, na mente do autor. Durante o ensaio de uma companhia teatral, adentram o palco seis

“pessoas” (o pai, a mãe enlutada, dois filhos pequenos, uma jovem também vestida de negro, mas com ar desafiador, e um rapazinho de mais ou menos vinte anos alheio aos demais) que pedem para falar com o diretor.

O DIRETOR

Os senhores querem fazer graça?...

O PAI

Não, em absoluto! Que está dizendo, senhor? Ao contrário, trazemo-lhes um drama doloroso.

A ENTEADA

E podemos fazer a sua fortuna!

O DIRETOR

Façam-me o favor de ir embora! Não temos tempo a perder com loucos.

O PAI

Ora, senhor, sabe muito bem que a vida é cheia de infinitos absurdos, os quais, descaradamente, nem ao menos têm necessidade de parecer verossímeis. E sabe por que, senhor? Porque esses absurdos são verdadeiros.

[...]

O DIRETOR (*espanto fingido e irônico*)

E o senhor, com essas outras pessoas em volta, nasceu personagem?...

O PAI

Exatamente. E vivos, como nos vê (PIRANDELLO, 1981, p. 363-364)

Em *Come e perché ho scritto i “Sei personaggi”*, ensaio publicado pela primeira vez em 1925 e depois em *Maschere nude*, assim escreve Pirandello:

Essa minha serva fantasia teve, há vários anos, a malvada inspiração ou o agourento capricho de conduzir à minha casa toda uma família, não saberia dizer de onde nem como encontrada, mas a partir dos quais, acreditava ela, eu poderia obter assunto para um romance magnífico. Encontrei-me diante de um homem na casa dos cinquenta, de casaco preto e calças claras, com ar franzido e olhos amuados, uma pobre mulher enlutada que segurava uma menina de quatro anos de um lado e um menino com pouco mais de dez no outro; uma jovenzinha ousada e provocante, também vestida de negro, mas com uma pompa equivocada e atrevida, toda trêmula de desdenho contra aquele velho mortificado e um jovem de cerca de vinte anos que se mantinha distante e fechado em si, como se desprezasse a

todos. Em suma, aqueles seis personagens, como agora os vemos chegando no palco no início da peça.⁴

É sabido que não se pode classificar Pirandello como romancista, contista ou dramaturgo exclusivamente, da mesma forma como é impossível negar o fato de que o teatro sempre fora sua paixão. Foi nos palcos que o escritor siciliano conseguiu formalizar, de maneira mais precisa, sua visão acerca da relação entre a arte e a vida. Se em *Il fu Mattia Pascal* personagem autorreflexiva Adriano Meis colocava em xeque a superioridade do protagonista Mattia Pascal, um sujeito que ainda trazia resquícios do ser humano representável, *Seis personagens à procura de um autor* se fundamenta na recusa definitiva da representação como cópia da vida.

A metáfora das personagens/sombra, em *O falecido Mattia Pascal*, nada mais era do que o prenúncio do que aconteceria após a publicação de *Uno, nessuno e centomila*, o último romance de Pirandello: o abandono da narrativa e o mergulho pirandelliano na cena.

A teatralização da vida apresentada no romance de Mattia Pascal, especialmente por intermédio de Adriano Meis, é deixada de lado em nome das peças metateatrais que desvelam o processo criativo diante dos olhos do espectador, não mais enganado por falsas personagens, as quais, em *Tragédia de um personagem*, *Personagens* e *Seis personagens à procura de um autor* surgem vivas e acabadas na mente do autor e diante do público/leitor.

⁴Orbene questa mia servetta Fantasia ebbe, parecchi anni or sono, la cattiva ispirazione o il malaugurato capriccio di condurmi in casa tutta una famiglia, non saprei dire dove né come ripescata, ma da cui, a suo credere, avrei potuto cavare il soggetto per un magnifico romanzo. Mi trovai davanti un uomo sulla cinquantina, in giacca nera e calzoni chiari, dall'aria aggrottata e dagli occhi scontroso per mortificazione; una povera donna in gramaglie vedovili, che aveva per mano una bimbeta di quattr'anni da un lato e con un ragazzo di poco più di dieci dall'altro; una giovinetta ardita e procace, vestita anch'essa di nero ma con uno sfarzo equivoco e sfrontato, tutta un fremito di gajo sdegno mordente contro quel vecchio mortificato e contro un giovane sui vent'anni che si teneva discosto e chiuso in sé, come se avesse in dispetto tutti quanti. Insomma quei sei personaggi come ora si vedono apparire sul palcoscenico, al principio della commedia (Disponível em http://www.classicitaliani.it/pirandel/pira19_prefazione.htm. Acesso em 10/07/2016, tradução nossa).

Enquanto o Naturalismo concebia a personagem como cópia fiel da pessoa de carne e osso, Pirandello a apresenta como um espectro que não deseja nada além de ser aquilo que é: fruto de uma projeção mental do autor. A experimentação literária de Luigi Pirandello é ampla e variada, compreendendo novelas, romances, poesias, ensaios críticos e peças teatrais. O que se observa, em todas essas categorias, é um profundo sentimento de reflexão em torno dos mecanismos da arte, acompanhado de uma insistente ânsia por libertação formal e temática. Os romances e as peças, mais pontualmente que os demais gêneros narrativos explorados por Pirandello, negam os ideais harmônicos até a completa dissolução dos modelos.

Esse foi um longo processo iniciado com as personagens confusas, o enredo irregular e o perspectivismo de *L'Esclusa*, a duplicação do protagonista transformado em sombra em *Il fu Mattia Pascale* as personagens autônomas das peças metateatrais. Além disso, o romance dentro do romance, a ausência da causalidade, a personagem autorreferencial e fragmentada, a subjetividade, a referência autobiográfica e a autonomia da personagem enquanto ser fictício conferem a Pirandello uma posição de destaque na galeria dos autores modernos que tentaram, por intermédio de suas penas e tinteiros, mergulhar no abismo da ficção para desprender-se da realidade.

REFERÊNCIAS

- BONGHI, Giuseppe. *Biografia di Luigi Pirandello*. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/bonghiG/bonghi_bio_Pirandello.htm. Acesso em 07/07/2016.
- LEONE DE CASTRIS, Arcangelo. *Il decadentismo italiano: Svevo, Pirandello, D'Annunzio*. Roma: Laterza Editori, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Traduzido por José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

-
- PATRIZI, Giorgio. *Prose contro il romanzo. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*. Napoli: Liguore Editore, 1996.
- PIRANDELLO, Luigi. *Come e perché ho scritto i "Sei personaggi"*. In *Maschere nude*. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 2004. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/pira19_prefazione.htm. Acesso em 10/07/2016.
- PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal/ Seis personagens à procura de um autor*. Traduzido por Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- PIRANDELLO, Luigi. *40 novelas de Luigi Pirandello*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PUPINO, Angelo. *Pirandello: maschere e fantasmi*. Roma: Salerno Editrice, 2000.
- PUPINO, Angelo. *Pirandello o l'arte dessa dissonanza*. Roma: Salerno Editrice, 2008.