



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

“POTEVO E DOVEVO ESSER L’ARTEFICE DEL MIO NUOVO DESTINO”: O
PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA ESTÉTICA HUMORISTA EM *IL FU*
MATTIA PASCAL

Leonardo Vianna da Silva

Rio de Janeiro

2016

LEONARDO VIANNA DA SILVA

“POTEVO E DOVEVO ESSER L’ARTEFICE DEL MIO NUOVO DESTINO”: O
PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA ESTÉTICA HUMORISTA EM *IL FU*
MATTIA PASCAL

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciado em Letras na habilitação Português/
Italiano

Orientador: Prof. Dr. Fabiano Dalla Bona

RIO DE JANEIRO

2016

CIP - Catalogação na Publicação

S586" Silva, Leonardo Vianna da
"Potevo e dovevo esser l'artefice del mio
nuovo destino": o processo de construção de uma
estética humorista em Il fu Mattia Pascal /
Leonardo Vianna da Silva. -- Rio de Janeiro, 2016.
45 f.

Orientador: Fabiano Dalla Bona.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Italiano, 2016.

1. Literatura italiana. 2. Luigi Pirandello.
3. Novecento. 4. Il fu Mattia Pascal. 5.
L'umorismo. I. Bona, Fabiano Dalla, orient. II.
Titulo.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha mãe, Kátia Vianna da Silva, e ao meu irmão (que às vezes fazia o papel de pai), Alessandro Vianna da Silva, minha família. Jamais teria chegado a essa etapa da minha vida sem o amor e carinho incondicionais de vocês; o apoio que tive foi essencial para escrever estas páginas, por isso, a vocês dedico esse agradecimento especial, ontem, hoje e sempre.

Ao Professor Doutor Fabiano Dalla Bona, meu orientador, pelo olhar sempre cuidadoso e crítico a tudo que eu escrevia, e por dividir comigo seus profundos conhecimentos de literatura italiana. Os conselhos, sugestões e conversas sempre foram de grande valor para a escrita destas páginas, mas também serviram de guia na vida acadêmica, sobretudo quando não era mais seu aluno. Além disso, quando comecei a dar aulas de italiano, sempre carreguei e ainda carrego na memória aquelas primeiras aulas de Língua Italiana I. Acadêmica, profissional e pessoalmente, muito obrigado, Fabiano.

Às Professoras Doutoradas Sônia Cristina Reis e Maria Lizete dos Santos, por terem acreditado no meu potencial quando nem eu mesmo acreditava. O amor que hoje tenho por língua, literatura e cultura italianas é, em grande parte, graças a vocês e seu incansável amor à profissão.

À minha segunda família, meus amigos, de ontem e de hoje, especialmente: Daniel Borges (o irmão que a vida me deu), Patrícia Manzione, Alessandra Salles, Aline Ribeiro, Helena de Oliveira e Sergio D'Amico. Obrigado pelas alegrias, risadas e apoio nos momentos difíceis, a amizade de vocês sempre tornou tudo mais leve.

A todos os professores que participaram da minha formação. Se escolhi seguir o mesmo caminho que vocês, foi graças a todos e todas que, dando tudo de si nessa profissão, continuam alimentando o sonho de uma educação libertadora e lutando para torná-lo realidade.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO.....	6
2 – RISO OU SORRISO: <i>L'UMORISMO</i> PIRANDELLIANO COMO UM PRODUTO DE CONTRASTES	8
3 – O <i>UMORISMO</i> ESBOÇADO EM <i>IL FU MATTIA PASCAL</i>	17
4 – MATTIA PASCAL: UM HERÓI DISPONÍVEL	28
5 – CONCLUSÃO.....	42
6 – REFERÊNCIAS	45

1 – INTRODUÇÃO

A virada do século XIX para o XX representa um dos momentos mais interessantes do ponto de vista literário, visto que é nesse período de transição que surgem obras literárias de forte impacto no cenário cultural europeu. Tais obras rompem com a narrativa clássica por tratarem aspectos já conhecidos de uma nova maneira ou de aspectos até então nunca vistos: o tempo psicológico ganha mais espaço dentro da obra, os impulsos do inconsciente, a dúvida sobre a realidade material e a crítica à sociedade são apenas alguns dos exemplos que podem ser citados.

Dentro desse cenário cultural e social efervescente surge o nome de Luigi Pirandello (1867 – 1936). O principal tema de suas obras literárias? O homem diante de um mundo em crise, posto que lhe havia sido prometido uma verdade, um porto seguro onde pudesse repousar com tranquilidade, mas o que lhe salta à vista é totalmente o contrário.

Às suas ideias se contrapõe a realidade multifacetada, um dos temas que possivelmente influenciou Pirandello a desenvolver a sua estética do *umorismo*. Este que será tema central de um ensaio publicado inicialmente em 1908, e republicado em 1920 com algumas modificações, em clara polêmica com Benedetto Croce, o qual havia escrito uma resenha sobre o ensaio, um ano após a publicação deste.

Este trabalho começará analisando o ensaio *L'umorismo* (1908), apresentando e discutindo seus conceitos, antes de partir para uma análise comparativa entre o ensaio e o primeiro romance de sucesso de Luigi Pirandello: *Il fu Mattia Pascal* (1904). O objetivo da presente monografia será demonstrar como alguns dos conceitos presentes no ensaio — *umorismo* e *maschera*, por exemplo — já estavam esboçados com certa solidez no romance.

No capítulo três, será feita uma análise da obra, do ponto de vista da narrativa, dos personagens, sobretudo Mattia Pascal e seu duplo, Adriano Meis. O ensaísta italiano Giacomo Debenedetti defende a tese de que Mattia Pascal é um “eroe disponibile”, visto que “agisce volta a volta per fini altrui” (1980, p. 317). A “filosofia da lanterna” ganhará um relevo maior, não sendo esquecido o que Pirandello dela escreveu no ensaio *L'umorismo*.

A relevância desta monografia está no estudo comparativo das obras literárias de Luigi Pirandello e em como esse estudo rende bons resultados quando se pretende observar e estudar o início da modernidade europeia. A escrita pirandelliana parece

dissolver os limites entre literatura e filosofia ao levantar a discussão filosófica sobre a realidade material e o mundo social e suas regras, por meio de personagens fictícios. Para Argenziano e Borzi, a arte de Pirandello “non è una fuga nelle tenebre nè rappresenta il luogo di scontro diretto con i fantasmi interiori. [...] La sua scrittura non annega mai nella disgregazione ma la trascrive lucidamente.” (ARGENZIANO; BORZI, 1994, p. 17)

As principais fontes de pesquisa foram o próprio ensaio *L'umorismo* e o romance *Il fu Mattia Pascal*. A metodologia aqui empregada se baseia na reflexão crítica e na análise comparada dos textos pirandellianos, tendo por base teórica estudos de críticos literários e especialistas na obra de Luigi Pirandello.

2 – RISO OU SORRISO: *L'UMORISMO* PIRANDELLIANO COMO UM PRODUTO DE CONTRASTES

No seu ensaio *L'umorismo* (1908), Luigi Pirandello sistematiza conceitos interessantes que serão recorrentes em sua obra literária, como a diferença entre *umorismo* e *comico* e o que são as máscaras. Do ponto de vista da estrutura, o ensaio é dividido em duas partes: a primeira apresenta uma análise histórica sobre o termo *umorismo*, iniciando a partir de um estudo feito pelo escritor e crítico literário Alessandro D'Ancona (1835 – 1914) sobre o poeta sienense Cecco Angiolieri (1260 – 1313), enquanto na segunda parte o que predomina é uma análise ontológica do termo em questão.

A primeira tentativa de uma definição do que seria *umorismo* é oferecida pelo próprio D'Ancona, o qual já afirmava que essa palavra não possui sentido certo, visto que varia de acordo com o tempo, o espaço e os escritores que a empregam:

S'io dovessi dare una definizione dell'umorismo sarei davvero molto impacciato, nè so se il lettore mi sarebbe grato dell'affannarmi a spiegargli cosa ch'ei sente certamente meglio di me. E se anche questo che ho detto dovesse prendersi per un complimento, certo è che la definizione non è facile perché l'umorismo ha infinite varietà, secondo le nazioni, i tempi, gli ingegni. (D'ANCONA, 1880, p. 179)

Pirandello, por sua vez, logo introduz que “c'è una babilonica confusione nell'interpretazione della voce *umorismo*” (PIRANDELLO, 1993, p. 17) e que, quando se qualifica um escritor como humorístico, entende-se como alguém que faz rir. A sua definição que será conhecida a seguir difere bastante da supracitada, portanto, uma pergunta surge: quem teria sido o responsável por essa distorção de significado? Para Pirandello, o jornalismo é o grande culpado porque “si è impadronito della parola, l'ha adottata e, [...] l'ha divulgata in questo falso senso.” (PIRANDELLO, 1993, p. 17)

O ensaio pirandelliano apresenta características acadêmicas bastante atuais, introduzindo, desenvolvendo, amarrando e concatenando ideias, além das inúmeras citações para corroborar suas críticas às outras definições de *umorismo*. Porém, antes de apresentar a sua definição, o autor italiano esbarra em questões primordiais como: se o *umorismo* é um fenômeno literário exclusivamente moderno, se é exótico para os italianos e se é especialmente nórdico.

A primeira questão cai por terra quando Pirandello faz uma crítica severa aos demais autores que pressupunham o *umorismo* como um fenômeno moderno. A

arbitrariedade é a arma que muitos deles utilizam ao afirmar que na época dos antigos não havia ou não poderia existir tal fenômeno.

L'umanità passata non c'è bisogno di cercarla lontano: è sempre in noi, tale quale. Possiamo tutt'al più ammettere che oggi, per questa - se vuoi - cresciuta sensibilità e per il progresso (ahimè) della civiltà, siano più comuni quelle disposizioni di spirito, quelle condizioni di vita più favorevoli al fenomeno dell'umorismo, o meglio, di un *certo* umorismo; ma è assolutamente arbitrario il negare che tali disposizioni non esistessero o non potessero esistere in antico. [...] Tutta l'arte umoristica, ripetiamo, è stata sempre ed è tuttavia arte d'eccezione. (PIRANDELLO, 1993, p. 24)

As outras duas hipóteses também são prontamente derrubadas porque não existe apenas um tipo de literatura *umoristica*; cada povo tem a sua força de representar e não há fundamento a ideia de que o *umorismo* tenha nascido em determinado país e, posteriormente, tenha sido levado aos outros. Cada povo terá o seu representante, cedo ou tarde, em relação aos autores de outras nações.

Non c'entra la diversità dell'arte antica dalla moderna, come non c'entrano le speciali prerogative di questa o di quella razza. Si tratta di vedere in che senso si debba considerar l'umorismo, se nel senso largo che comunemente e erroneamente gli si suol dare, e ne troveremo allora in gran copia così presso le letterature antiche come presso le moderne, d'ogni nazione; o se in un senso più ristretto e più proprio, e ne troveremo allora parimenti, ma in molto minor copia, anzi in pochissime espressioni eccezionali, così presso gli antichi come presso i moderni, d'ogni nazione. (PIRANDELLO, 1993, p. 27)

Aos que pensam que *umorismo* seja um estilo, ou uma técnica, Pirandello rebate tal ideia afirmando que isso se chama retórica. Para ele, a retórica é como um guarda-roupa onde os pensamentos dos autores deveriam ir para “vestir”, isto é, entrar numa determinada forma. Tais vestimentas não passam de normas pré-estabelecidas, portanto, não são arte. Ao contrário da retórica, o *umorismo* é algo que tira da ordem, discorda; sobre isso, escreve Pirandello: “L'umorismo ha bisogno del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua, movimento che si può avere sol quando la forma a volta si crea.” (PIRANDELLO, 1993, p. 36) Com isto percebe-se que o problema não é exatamente a forma, mas o fato de *imitá-la*.

A cópia é o contrário do que Pirandello parece reconhecer como faculdade essencial para o poeta: a *fantasia*. É por meio dela que ele cria personagens, histórias e até mesmo intervém no mundo, (re)construindo fatos históricos e identidades de

algumas figuras reais. A *fantasia* é condição básica para o poeta, pois, sem ela, mesmo tendo uma perfeita execução mecânica, ele não consegue sustentar o seu mundo (re)criado. Pirandello, citando Francesco De Sanctis (1817 — 1883), acredita que a ausência de *fantasia* represente “la morte del poeta”. (PIRANDELLO, 1993, p. 50)

A *fantasia* possui tal força inventiva que, quando um personagem vive na fantasia de um poeta, e a sua personalidade é constituída, o poeta não precisa escolher as situações que o seu personagem enfrentará, posto que ela é um ser praticamente autônomo, livre. Ao passar para fora da sua mente, o personagem tem que lidar com as situações que acontecem ao acaso, que não são escolhidas pelo poeta, cujo papel é meramente o de fazer com que o personagem apareça em todas elas com suas determinações interiores. Essa ideia do personagem autônomo é uma citação do crítico, poeta, ensaísta e dramaturgo italiano Giovanni Alfredo Cesareo (1860 — 1937), de quem Pirandello toma emprestado tal pensamento para reforçar a ideia de que, ao se falar de arte, se fala também de liberdade e autonomia, não de cópia de formas pré-estabelecidas para a obra ou para o herói. Qualquer semelhança entre o poeta e o mago não é mera coincidência: ambos operam através de instrumentos (o primeiro, pelas palavras, e o segundo, pela magia) para promover transformações e (re)criações no mundo:

L'artista può *voler creare* uno stato d'animo o un personaggio; non può volere che quello stato d'animo si riveli in un modo anzi che in un altro, che quel suo personaggio compia o non compia un'azione, dica o non dica ciò che conviene all'autore. Nell'ispirazione originaria c'era già in germe tutta la successiva enucleazione degli elementi analitici; la volontà li ritrae in luce, ma non può aggiungerne arbitrariamente degli altri, estranei alla sintesi prima. Ciò sarebbe una violazione della libertà dell'arte, una contaminazione del teoretico con l'estetico, un'inframmettenza della passionalità reale del poeta nel processo ideale della fantasia, la quale invece vuole se stessa. [...] La fantasia non obbedisce alla necessità del pensiero, ma alla legge della sua stessa unità. (CESAREO, 1921, p. 70)

O poeta é um ser descrente no mundo que canta ou que representa. Ambas as realidades, a literária e a não literária, são ilusões; a única diferença entre elas é que chamamos de *verdadeira* aquela dos nossos sentidos e *fictícia*, a da arte. A única diferença, segundo Pirandello, entre ambas é a *vontade*, não uma vontade no sentido de que seja procurada para uma finalidade fora da realidade não-literária, mas desejada por si própria, totalmente desinteressada. Não cabe a nós desejar a realidade dos nossos

sentidos ou não; enquanto que a realidade da arte é criação de forma, a outra é mera criação de imagem ou forma de sensações. Sobre isso, assim se pronuncia Pirandello:

Bisogna bene intendersi sul non credere del poeta al mondo che canta o che, comunque, rappresenta. Ma si potrebbe dire che non solo per l'artista, ma non esiste per nessuno una rappresentazione, sia creata dall'arte o sia comunque quella che tutti ci facciamo di noi stessi e degli altri e della vita, che si possa credere una realtà. Sono, in fondo, una medesima illusione quella dell'arte e quella che comunemente a noi tutti viene dai nostri sensi.

Pur non di meno, noi chiamiamo *vera* quella dei nostri sensi, *finta* quella dell'arte. Tra l'una e l'altra illusione non è però questione di *realtà*, bensì di *volontà*, e solo in quanto la finzione dell'arte è *voluta*, voluta non nel senso che sia procacciata con la volontà per un fine estraneo a sé stessa; ma voluta per sé e per sé amata, disinteressatamente; mentre quella dei sensi non sta a noi volerla o non volerla: si ha, come e in quanto si hanno i sensi. [...] (PIRANDELLO, 1993, p. 52)

Porém, a crença ou não na realidade criada pelo poeta é facultativa: ele pode representá-la como se nela acreditasse. O mundo criado pelo poeta, por mais distante e ilógico que seja em relação a nossa realidade dos sentidos, assume leis próprias as quais são coerentes dentro daquela realidade.

O poeta não está nem um pouco preocupado em representar as coisas de uma maneira que elas não sejam reconhecidas na realidade sensorial, mas é notório que sentimentos e paixões acabam sendo o fio de ligação entre o presente e a realidade criada.

Com o lançamento de *Il fu Mattia Pascal*, Pirandello foi bastante criticado por conta da sua história pouco verossímil. O siciliano, à edição de 1921, acrescenta um apêndice em resposta a tais críticas, “Avvertenza sugli scrupoli della fantasia”. Consciente de que a realidade material e a fictícia estão em uma constante reação dialética, Pirandello rebate as críticas feitas à sua narrativa considerando absurdo comparar os fatos reais com os da ficção, visto que aqueles, por mais absurdos que sejam, não precisam ser verossímeis, enquanto estes, sim.

Perché la vita, per tutte le sfacciate assurdità, piccole e grandi, di cui beatamente è piena, ha l'inestimabile privilegio di poter fare a meno di quella stupidissima verosimiglianza, a cui l'arte crede suo dovere obbedire.

Le assurdità della vita non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere. All'opposto di quelle dell'arte che, per parer vere, hanno bisogno d'esser verosimili. E allora, verosimili, non sono più assurdità.

Un caso della vita può essere assurdo; un'opera d'arte, se è opera d'arte, no.
Ne segue che tacciare d'assurdità e d'inverosimiglianza, in nome della vita, un'opera d'arte è balordaggine. (PIRANDELLO, 1986, p.350)

O autor não nega que a arte tenha suas bases fincadas na vida, todavia não considera ser papel da arte imitá-la ou reproduzi-la fielmente como um espelho, mas representá-la criticamente, questioná-la ou, se preferirmos um termo do universo pirandelliano, desmascará-la. Enquanto Mattia ainda construía a sua *maschera* Adriano Meis, o narrador parece já responder aos questionamentos que viriam com a publicação do romance.

Nulla s'inventa, è vero, che non abbia una qualche radice, più o men profonda, nella realtà; e anche le cose più strane possono esser vere, anzi nessuna fantasia arriva a concepire certe follie, certe inverosimili avventure che si scatenano e scoppiano dal seno tumultuoso della vita; ma pure, come e quanto appare diversa dalle invenzioni che noi possiamo trarne la realtà viva e spirante! Di quante cose sostanziali, minutissime, inimmaginabili ha bisogno la nostra invenzione per ridiventare quella stessa realtà da cui fu tratta, di quante fila che la riallaccino nel complicatissimo intrico della vita, fila che noi abbiamo recise per farla diventare una cosa a sé! (PIRANDELLO, 1986, p. 131)

Após uma longa análise histórica sobre o termo *umorismo*, Pirandello começa a traçar “il vero nodo della questione” que é: se o *umorismo* deve ou não ser entendido num sentido largo, o qual é comumente entendido, ou num sentido mais particular. Pirandello opta pela segunda opção por acreditar ser a mais correta.

O que Pirandello deseja é traçar uma linha que separe o *umorismo* da sátira, do espírito cômico e da ironia. O *umorismo* não tem nada a ver com essas outras categorias, tampouco a ver com o *humour* inglês, ou seja, aquele típico modo de rir ou aquele humor que todos os outros países possuem. Cada povo tem a sua literatura humorística, não tendo sido ela inventada ou criada por um só povo e depois difundida aos outros, e do mesmo jeito que os ingleses começam a sua literatura desse gênero com Geoffrey Chaucer (1343 — 1400), os italianos, para Pirandello, começaram-na com Cecco Angiolieri (1260 c. — 1313).

O autor elenca inúmeros autores italianos que fazem parte dessa seleta lista, porém alguns possuem mais vulto do que outros: Giacomo Leopardi (1798 — 1837), Giosuè Carducci (1835 — 1907), Alessandro Manzoni (1785 — 1873), etc. Este último, por exemplo, tem o seu personagem don Abbondio colocado na lista de personagens

umoristici. O autor humorista, segundo Alfredo Bosi, possui uma dura tarefa, isto é, aquela de deixar às claras a miséria humana:

Cabe ao humorista o duro ofício de encarnar tal consciência, revelando cada contraste, cada dissensão entre o parecer e o ser, cada fissura do comportamento humano, para — numa palavra — desnudar a impotência de nossa condição. E deve fazê-lo súbita, rapidamente, sob pena de atenuar, na importuna demora, o berrante da contradição. Não parar ri, ou fazer rir, ainda que o contraste inesperado seja mola fatal do riso; mas para poder dizer, como Marmeladoff, diante dos frequentadores bêbados da taberna: “... para mim não é ridículo, porque eu sinto tudo isso”. (BOSI, 1988, p. 190-191)

Uma das características mais comuns do que seja *umorismo* é a “contradição” fundamental que acontece por causa do desacordo entre a vida real e o ideal humano, e se somarão a essa característica muitas outras apontadas por Richter como “malinconia d’un animo superiore che giunge a divertirsi finanche di ciò che lo rattrista”, “tranquillo, Giocondo e riflesso sguardo su le cose” e “espansione degli spiriti dall’interno all’esterno incontrata e ritardata dalla corrente contraria d’una specie di benevolenza pensosa.” (PIRANDELLO, 1993, p. 75) Pirandello, porém, relembra que nem todas as características estarão presentes em obras humorísticas, e que a soma delas leva a uma compreensão generalizada do conceito.

Quando falamos de *umorismo*, falamos de um processo de representação artística cujo centro está na reflexão. Na arte *umoristica*, a reflexão não se esconde, não fica invisível; ao contrário, se coloca diante do sentimento, o analisa, o julga. (PIRANDELLO, 1908, p. 149) Dessa atividade decompositiva da reflexão nasce o *sentimento del contrario*, que caracteriza o *umorismo* e o distingue do *avvertimento del contrario*, o que caracteriza o cômico.

O *sentimento del contrario*, para Pirandello,

qualunque esso sia, che spira i tanti modi dalla rappresentazione stessa, costantemente in tutte le rappresentazioni che soglio chiamare umoristiche, perché limitarne eticamente la causa, oppure astrattamente, attribuendola ad esempio, al disaccordo che il sentimento e la meditazione scoprono fra la vita reale e l’ideale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie? Nascerà anche da questo, come da tantissime altre cause indeterminabili *a priori*. A noi preme soltanto accertare che questo sentimento del contrario nasce, e che nasce da una speciale attività che assume nella concezione di siffatte opere d’arte la riflessione. (PIRANDELLO, 1908, p. 154)

Já o *avvertimento del contrario* fica claro no exemplo mais famoso do ensaio, e que esclarece essa diferença de conceitos: é a descrição da velha senhora que se veste e se maquia para se parecer mais jovem.

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è il *contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. E è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico. (PIRANDELLO, 1993, p. 78-79)

Pirandello diz que, à primeira vista, essa imagem cômica nos provoca riso porque representa a imagem oposta daquela que temos em mente sobre o estereótipo de como deve ser uma senhora. Porém, por meio da reflexão, se quem observa essa mesma senhora descobre que na verdade ela se veste assim, não por prazer, mas apenas para manter consigo um marido muito mais jovem que ela, tal imagem não provoca mais o riso, mas sim um sorriso compassivo. A partir daí, não é permitido o riso porque se reconhece, através da reflexão, a verdadeira razão triste e trágica dela se vestir assim, ou seja, passa-se da percepção do contrário, para o sentimento do contrário. Porém, na introdução de *L'umorismo*, Argenziano faz uma ressalva bastante interessante: “Il pericolo è quello di considerare in linea assoluta il comico come origine di ogni umorismo, ed in particolare di quello pirandelliano; ed è un pericolo davvero insidioso.” (ARGENZIANO, 1993, p. 9)

A reflexão é um poderoso instrumento que coloca em dúvida e descontrói qualquer imagem do sentimento, do idealismo, da aparência de realidade e qualquer ilusão. Argenziano explica que “l'umorista, infatti, non procede ad un'armonizzazione dei contrasti, anzi fa radicare la sua arte proprio sulla dissonanza, sulla scissione.” (ARGENZIANO, 1993, p. 7) Bosi, por sua vez, destaca a influência e o peso que o conceito de *umorismo* possui na obra pirandelliana, sobretudo no teatro:

Tomando a dor, gerada pela reflexão do contraditório, como o processo imanente em toda expressão humorística, Pirandello não terá, provavelmente, satisfeito a todos os teóricos da literatura [...], mas lançou as bases de uma concepção de humor que seria, logo depois, o motivo central de seu teatro. (BOSI, 1988, p. 190)

O valor objetivo do mundo e também o valor subjetivo dele são colocados em xeque e, sendo assim, a reflexão chega a desconstruir as formas que se contrapõem à vida, entendida pelo autor como “un flusso continuo che noi cerchiamo d’arrestare, di fissare in forme stabili e determinate [...]” (PIRANDELLO, 1993, p. 93) E aqui, quando Pirandello escreve “forme fissate” quer dizer *maschere*, ou seja, representações sociais que temos de nós mesmos, mas também aquilo que os outros acreditam sermos, a nossa personalidade, a nossa consciência, os papéis sociais, os deveres e os hábitos que servem para canalizarmos o fluxo contínuo que é a vida. Exemplificado, a máscara de Vitangelo Moscarda, personagem de *Uno, nessuno e centomilla*, cai ao descobrir que a imagem que tinha de si não era real, e descobre isso através de um comentário banal: sua esposa lhe diz que possui o nariz ligeiramente torto para a direita.

Outro alvo da reflexão pirandelliana é a vida. Com a crise de objetividade e impossibilidade de descobrir apenas uma verdade, um sentido, uma razão, a vida, portanto, passa a ser entendida como desprovida de um sentido — a influência nietzschiana em Pirandello que será discutida mais à frente. O símbolo do relativismo eleito pelo autor é Nicolau Copérnico (1473 — 1543), o primeiro a provar cientificamente o Sol não gira ao redor da Terra, mas o contrário. Em *Il fu Mattia Pascal*, nós temos Mattia maldizendo o cientista polonês “maledetto sia Copernico!” (PIRANDELLO, 1986, p. 11), justamente por ter sido o primeiro a operar essa mudança de perspectiva.

Como diferentes perspectivas e verdades coexistem, e não mais uma só Verdade, pode-se dizer que é impossível uma conclusão racional na vida, visto que “la vita non conclude”, como nos é dito pelo narrador de *Uno, nessuno e centomilla*. (PIRANDELLO, 2014, p. 97) A razão é usada unicamente como meio para demonstrar que ela mesma não leva a parte alguma, por isso, é empregada a lógica, definida no ensaio como “macchinetta infernale”. (PIRANDELLO, 1993, p. 95)

Como as imagens que possuímos de nós mesmos muitas vezes não correspondem àquelas que os outros nos deram, essa multiplicidade de imagens nos faz chegar à conclusão de que não somos seres passíveis de sermos resumidos em poucas palavras ou algumas etiquetas. Pirandello, como um artista *umoristico*, ao tratar das

questões do subjetivo no romance, não as separa em categorias ou formas, nomeando-as; ao contrário, vai totalmente contra o cientificismo oitocentescos, deixando os termos técnicos à nomenclatura da recente psicanálise.

3 – O UMORISMO ESBOÇADO EM *IL FU MATTIA PASCAL*

Muito mais do que obras literárias, talvez os romances de Pirandello tenham sido grandes lentes de contato através das quais seus contemporâneos olharam o mundo conturbado dos anos iniciais do *Novecento*. Foi justamente através dessas lentes que o autor italiano desejava que enxergassem como os conceitos elaborados por ele — *maschera*, *comico* e *umorismo*, por exemplo — estavam presentes na sociedade.

Politi assevera que

L'elaborazione di tale estetica [l'umorismo] risale agli anni 1904-1908. Possiamo costatare le caratteristiche dell'umorismo pirandelliano già nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* del 1904, e le ritroviamo anche teorizzate in saggi scritti a scopo accademico negli anni che seguono. Diversi di questi saggi sono in sostanza diventati il corpus del volume, pubblicato nel 1908, intitolato per l'appunto, *L'umorismo*. La seconda edizione del 1920 è corretta e aumentata. Prima ancora di riferirci al contenuto del volume, forse ci possiamo permettere una prima riflessione: sembra che Luigi Pirandello abbia passato dalla prassi alla teoria dell'umorismo e non viceversa. (POLITI, 2015, p. 2)

Pode-se inferir, portanto, que Politi confirma a tese desta monografia de que já em *Il fu Mattia Pascal* está presente boa parte dos conceitos — relativismo, a diferença entre *comico* e *umorismo*, *maschera*, sentimento da vida — que Pirandello viria a desenvolver no seu ensaio publicado em 1908.

Antes de discutir o conceito de *maschera*, é importante conhecer o que Pirandello entende por relativismo, e como este conceito se conecta àquele. Em *Il fu Mattia Pascal*, o narrador-personagem Mattia elege um “culpado” por ter arruinado a sociedade: Nicolau Copérnico. A culpa cabe ao astrônomo polonês que desenvolveu a teoria heliocêntrica do sistema solar, ou seja, foi ele quem operou uma mudança de perspectiva que se tinha até então — a teoria vigente na época considerava como centro do sistema solar a Terra.

— [...] Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente. Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità? [...] (PIRANDELLO, 1986, p.12)

A voz de Mattia maldizendo o Copérnico claramente reverbera no ensaio pirandelliano *L'umorismo*, publicado quatro anos após *Il fu Mattia Pascal*: “Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico, che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta.” (PIRANDELLO, 1993, p. 96)

Ao colocar em xeque a centralidade do sistema solar e comprovar o erro da teoria em questão, Copérnico colocou em xeque também todas as outras verdades que se tinham sobre o mundo. Ao maldizer Copérnico, Mattia critica também a crise em que entrava o Positivismo do século XIX. Tal crise se reflete também no homem que, dada a perda de referências nas quais antes se ancorava, agora não consegue ter certezas sobre si. Se ambos estão sofrendo graves abalos, o homem e o seu sistema de verdades, é natural que a representação também reflita essa ausência de pontos fixos, e em relação a esse ponto de vista, Pascal tem uma visão pessimista, pois afirma que não “[...] par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo. In considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: Maledetto sia Copernico!” (PIRANDELLO, 1986, p. 11)

O relativismo se contrapõe ao pensamento filosófico que predominou em meados do século XIX, o Positivismo, cujas palavras-chave eram: verdade, conhecimento, ciência, matéria. Ao se contrapor a tal corrente filosófica, Mattia já admite que a verdade não é única, mas plural. O ceticismo a essa incessante busca sobre a verdade não deixa escapar sequer aquilo que temos por mais certo: o nosso nome, talvez uma das primeiras máscaras que usamos ao longo da nossa existência. Sobre ele, Mattia diz: “Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal.” (PIRANDELLO, 1986, p. 6)

Para além do relativismo científico que teve por pioneiro Copérnico, o relativismo dentro da obra pirandelliana é psicológico. Em seu ensaio *L'umorismo*, o autor retorna à questão do relativismo psicológico. Tanto em uma, quanto na outra, Pirandello usa como exemplo o nariz, órgão frequente na obra pirandelliana, e que será o estopim para interrogações de Vitangelo Moscarda sobre si em *Uno, nessuno e centomilla* (1926), seu último romance:

Forse, se fosse in facoltà dell'uomo la scelta d'un naso adatto alla propria faccia, o se noi, vedendo un pover'uomo oppresso da un naso troppo grosso per il suo viso smunto, potessimo dirgli: “*Questo naso sta bene a me, e me lo piglio*” forse, dico, io avrei cambiato il mio

volentieri, e così anche gli occhi e tante altre parti della mia persona. (PIRANDELLO, 1986, p. 25-26)

Oggi siamo, domani no. Che faccia ci hanno dato per rappresentar la parte del vivo? Un brutto naso? Che pena doversi portare a spasso un brutto naso per tutta la vita... Fortuna che, a lungo andare, non ce n'accorgiamo più. Se ne accorgono gli altri, è vero, quando noi siamo finanche arrivati a credere d'avere un bel naso; e allora non sappiamo più spiegarci perché gli altri ridano, guardandoci. (PIRANDELLO, 1993, p. 94)

O relativismo existe porque nasce justamente do contraste entre vida e forma; o homem nasce completamente livre dentro de uma sociedade já constituída antes deles e que o impõe determinados papéis a serem cumpridos — ou, para dialogar com o Pirandello dramaturgo, representados. Isso não significa que o homem não tem liberdade para fugir a essa forma e assumir outra, pelo contrário, mas em geral essa oportunidade de libertação só vem por intervenção do *Caso*, a sorte, o acaso. Acaso este que brindou Mattia Pascal com a oportunidade de livrar-se de uma forma e de construir para si uma outra *maschera*.

Visto que o homem assume — consciente ou, com mais frequência, inconscientemente — uma ou mais *maschere*, ele não consegue entender a si mesmo e tampouco os outros, pois por trás da *maschera* existem muitas personalidades. Em *Il fu Mattia Pascal*, a *maschera* que Mattia constrói para si é a de um homem que: fora arrastado a um casamento após engravidar Romilda; vive na casa da sogra, a viúva Pescatore, que não gosta dele; pai de duas filhas que cedo vem a óbito; filho que perde a mãe logo após a perda de uma das filhas. Esta é a *maschera* de Mattia Pascal antes dos insólitos acontecimentos que o levaram a tentar assumir uma outra *maschera*. Sobre tais experiências que mudaram a sua vida, Mattia confirma:

In un *Trattato degli Arbori* di Giovan Vittorio Soderini si legge che i frutti maturano “parte per caldezza e parte per freddezza; perciocché il calore, come in tutti è manifesto, ottiene la forza del concuocere, ed è la semplice cagione della maturezza.” Ignorava dunque Giovan Vittorio Soderini che oltre al calore, i fruttivendoli hanno sperimentato un'altra “*cagione della maturezza*”. Per portare la primizia al mercato e venderla più cara, essi colgono i frutti, mele e pesche e pere, prima che sian venuti a quella condizione che li rende sani e piacevoli, e li maturano loro a furia d'ammaccature.

Ora così venne a maturazione l'anima mia, ancora acerba.

In poco tempo, divenni un altro da quel che ero prima. (PIRANDELLO, 1986, p. 70-71)

Assim, como as frutas que são colhidas antes do tempo e amadurecidas à força, Mattia também amadurece por meio das “ammaccature”, das pressões externas.

As suas profissões — bibliotecário e, por diversão, caçador de ratos — logo se tornam enfadonhas e a solidão de uma biblioteca empoeirada e esquecida pela população local assalta Pascal. Aliás, o cansaço e o enfado serão recorrentes ao longo do romance; inclusive ambos têm papel fundamental quando o narrador-personagem decide assumir uma nova identidade, outra *maschera* para si. Às mudanças que Mattia é obrigado a suportar, Pirandello acrescenta no *L'umorismo*, anos depois, que

L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, la fortuna. Ora la logica, astraendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo. E aggrava un male già grave per sé stesso. Perché la prima radice del nostro male è appunto in questo sentimento che noi abbiamo della vita. L'albero vive e non si sente: per lui la terra, il sole, l'aria, la luce, il vento, la pioggia, non sono cose che esso non sia. All'uomo invece, nascendo è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di sé questo suo interno sentimento della vita, mutabile e vario. (PIRANDELLO, 1993, p. 95)

Tal consciência de viver e das constantes mudanças pelas quais o *eu* sofre parecem ser percebidas por Mattia quando, sentado próximo ao mar, interroga a areia que lhe escapa por entre os dedos das mãos “Così, sempre, fino alla morte, senz'alcun mutamento, mai... [...] Ma perché? Ma Perché?” (PIRANDELLO, 1986, p. 72). Questionamento existencial que, segundo Debenedetti, provém da

[...] impossibilità, da parte del personaggio, di intendere ciò che egli vuole realmente dalla vita, ciò che la vita vuole realmente da lui, lo riduce a una passiva, rassegnata obbedienza a ciò che le condiziona esterne di un vivere convenzionale, nelle regole sociali e sentimentali ciecamente e pigramente accettate dai più come un'abitudine, pretendone da lui [...]. (DEBENEDETTI, 1980, p. 322)

Para Pirandello, os grandes problemas da condição humana são o vazio existencial e a consciência de si como ser vivo pensante, a explicação da citação do ensaio logo acima é muito semelhante à empregada no romance:

E il signor Anselmo, seguitando, mi dimostrava che, per nostra disgrazia, noi non siamo come l'albero che vive e non si sente, a cui la terra, il sole, l'aria, la pioggia, il vento, non sembra che sieno cose

ch'esso non sia: cose amiche o nocive. A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di *sentirci* vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna. (PIRANDELLO, 1986, p. 224)

A questão da *maschera* é representada em *Il fu Mattia Pascal* através de Mattia Pascal-Adriano Meis. São os papéis sociais que o homem representa na sociedade; mas também são as representações que esta faz dele. Segundo Giulio Ferroni

per Pirandello la finzione e l'inganno della vita sociale trovano il loro maggiore strumento nella *maschera*: ognuno di noi si presenta allo sguardo degli altri attraverso un'apparenza esterna che non corrisponde alla reale natura e da cui molto difficile, o impossibile, liberarsi. (FERRONI, 2007, p. 120)

Mattia, após ler em um jornal do seu “suicídio” em sua cidade, percebe que, se quisesse aproveitar a nova “chance” de começar a vida que lhe foi dada por acaso, teria que fazer de si uma outra pessoa, teria de construir para si uma nova *maschera*. E antes de tudo, dirige-se ao barbeiro para fazer a barba e o bigode; a primeira mudança é externa, pois se quisesse assumir uma nova *maschera*, deveria começar mudando as características físicas que ainda o ligavam à antiga *maschera*.

Porém, a construção de outro *eu* sem nenhuma base num passado real — memórias, sensações, enfim, significações — está fadada ao fracasso, e esse é o medo do personagem: viver consigo e para si, tendo como única companhia a *maschera* de Mattia Pascal. A liberdade sem limites, porém, ele logo observa, era impossível: sua antiga *maschera* seria a sombra que para sempre carregaria consigo, sendo, portanto, impossível se livrar dela. A mentira e a credibilidade que os outros dessem a ela, então, eram as únicas condições para a sua existência lograr êxito. Debenedetti afirma que, para ter êxito em seu novo eu, a felicidade e a liberdade experimentada por Adriano

Hanno bisogno delle situazioni concrete in cui esercitarsi, esattamente come una forza non è una forza, non può dirsi tale, finché non incontra una resistenza, non smuove un peso, non compie quello che la meccanica chiama un lavoro. La libertà non è libertà se non si afferma vittoriosamente nella dialettica con la soggezion, l'impedimento, la schiavitù: la felicità o la serenità non sono tali se non in un analogo confronto con il male, la pena la sofferenza, il dolore. Ma questi termini antitetici non possono porsi se non mediante una vita di relazione: con la realtà, l'ambiente, gli uomini, la società. L'assurdo di Mattia è precisamente quello di volersi rifabbricare come uomo irrealtivo, senza relazioni [...] mentre poi per fruire di questo

privilegio deve in qualche modo rientrare nel gioco, che invariabilmente lo irretirà. (DEBENEDETTI, 1980, p. 341)

Encarar a vida, não mais com os olhos de Mattia Pascal, mas de Adriano Meis, uma pessoa que institucionalmente não é alguém, um estranho em relação à vida, permitia a Adriano uma visão claríssima sobre ela: “[...] mi pareva ora senza costrutto e senza scopo; mi sentivo sperduto tra quel rimescolio di gente.” (PIRANDELLO, 1986, p. 150-151) Para além das aparências, das *maschere*, há o caos, o *flusso continuo* (fluxo contínuo) que, para Pirandello

noi cerchiamo d’arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo a altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d’arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto. (PIRANDELLO, 1993, p. 93)

Vale lembrar que o próprio escritor siciliano se autodenominava “filho do Caos”:

Io dunque son figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, Càvusu dagli abitanti di Girgenti. Colà la mia famiglia si era rifugiata dal terribile colera del 1867, che infierí fortemente nella Sicilia. Quella campagna, però, porta scritto l'appellativo di Lina, messo da mio padre in ricordo della prima figlia appena nata e che è maggiore di me di un anno; ma nessuno si è adattato al nuovo nome, e quella campagna continua, per i più, a chiamarsi Càvusu, corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco *Xáos*. (PIRANDELLO, 2006, p. 55)

Pirandello, formado em filosofia na Universidade de Bonn (Alemanha), parece rediscutir em suas obras temas associados à filosofia do século XIX e que continuarão a se desenvolver no XX. O referencial teórico de Pirandello é nietzschiano ao tecer

críticas ao cientificismo positivista e ao destacar em sua obra a problemática vida-morte e o aspecto nadificador denominado *niilismo*.

O niilismo é a corrente filosófica que entende a existência como desprovida de lógica, de sentido algum. No aforismo 109 de *A Gaia ciência*, o filósofo alemão conceitua o niilismo em sua obra da seguinte maneira:

A condição geral do mundo é, pelo contrário, desde toda a necessidade, o caos, não pela ausência de uma necessidade, mas no sentido de uma fatal de ordem, de estrutura, de forma, de beleza, de sabedoria e de outras categorias estéticas humanas. Ao juízo da nossa razão, os lances de dados infelizes são a regra geral [...]. Mas como podemos nos permitir censurar ou elogiar o universo? Evitemos de recriminar sua dureza e a falta de razão ou o contrário. Não é perfeito, nem belo, nem nobre e não quer transformar-se em nada disso, não tende em absoluto a imitar o homem! [...] Quando todas essas sombras de Deus não nos perturbarão mais? Quando teremos despojado a natureza de seus atributos divinos? Quando haveremos de reencontrar a natureza pura, inocente? Quando poderemos nós, homens, tornar a ser natureza? (NIETZSCHE, 2013, p. 196-197)

E é através desse pensamento nietzschiano que Pirandello, tanto no romance quanto no ensaio, questiona a falta de lógica nas relações sociais e, sobretudo, dentro de nós mesmos:

Per l'umorista le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate, come nelle nostre comuni opere d'arte, in cui tutto è, in fondo, combinato congegnato, ordinato ai fini che lo scrittore s'è proposto. L'ordine? la coerenza? Ma se noi abbiamo dentro quattro, cinque anime in lotta fra loro[...]. (PIRANDELLO, 1993, p. 97)

O senhor Paleari, dono da pensão onde Adriano se hospeda, é o personagem que traz esse questionamento nietzschiano a Adriano no romance:

C'è logica? Materia, sissignore. Segua il mio ragionamento, e veda un po' dove arrivo, concedendo tutto. Veniamo alla Natura. Noi consideriamo adesso l'uomo come l'erede di una serie innumerevole di generazioni, è vero? come il prodotto di una elaborazione ben lenta della Natura. [...] L'uomo rappresenta nella scala degli esseri un gradino non molto elevato; dal verme all'uomo poniamo otto, poniamo sette, poniamo cinque gradini. Ma, perdiana!, la Natura ha faticato migliaia, migliaia e migliaia di secoli per salire questi cinque gradini, dal verme all'uomo; s'è dovuta evolvere, è vero? questa materia per raggiungere come forma e come sostanza questo quinto gradino, per diventare questa bestia che ruba, questa bestia che uccide, questa bestia bugiarda, ma che pure è capace di scrivere la *Divina Commedia*, signor Meis, e di sacrificarsi come ha fatto sua madre e

mia madre; e tutt'a un tratto, pàffete, torna zero? C'è logica?
(PIRANDELLO, 1986, p. 166)

Contudo, o engano de Mattia está no fato de acreditar que apenas mudando a aparência física se tornaria um outro. Ele percebe logo cedo que não basta mudar apenas a aparência, mas o próprio ser também deveria que mudar, e essa mudança é muito mais difícil, senão impossível. Ao definir-se como “artífice” da nova vida e do novo destino, o narrador-personagem deixa clara a nossa condição de construtores de nós mesmos, tanto do ponto de vista das transformações que operamos no mundo biossocial, quanto da construção de uma nova subjetividade.

Il sentimento che le passate vicende mi avevano dato della vita non doveva aver più per me, ormai, ragion d'essere. Io dovevo acquistare un nuovo sentimento della vita, senza avvalermi ne ppur minimamente della sciagurata esperienza del fu Mattia Pascal.
Stava a me: potevo e dovevo esser l'artefice del mio nuovo destino, nella misura che la Fortuna aveva voluto concedermi.
(PIRANDELLO, 1986, p. 119-120)

No entanto, o acaso, ou como o narrador diz, a “Fortuna”, foi pré-condição para que esta nova vida, ainda em formação, começasse a se construir, ou segundo suas palavras, lhe fosse concedida tal oportunidade de construção.

Ao partir de trem para Turim, graças a uma discussão entre dois senhores, o primeiro nome da sua nova *maschera* é escolhido: Adriano, em referência ao imperador romano representado por uma estátua que era o objeto da discussão. O sobrenome que será usado ironicamente — Meis — também é ouvido na mesma conversa entre os eruditos, porém, é uma referência a Angelo Camillo De Meis (1817 — 1891), filósofo e político italiano do século XIX, o qual teve relações com a corrente filosófica do Positivismo.

Além do conceito de *maschera*, outro conceito é esboçado no romance, conceito este que Pirandello definirá melhor em 1908 e que dará título ao seu ensaio: o *umorismo*. Pirandello explica esse conceito através do exemplo, já citado anteriormente, da velha que se maquia e se embeleza para se parecer mais jovem. Para o siciliano, a visão dessa mulher provocaria o riso, o que ele conceitua como *comico*; o *umorismo* resulta, após uma reflexão sobre essa mulher, na ideia resultante de que talvez ela não sinta nenhum prazer em maquiar-se e vestir-se para enganar a idade, mas o faz unicamente para manter consigo um marido muito mais jovem. Ou seja, em um

primeiro momento, percebe-se uma discrepância entre a velha e a imagem que geralmente se tem de uma velha senhora, depois de submeter essa pobre senhora a um exercício de reflexão, surge o *sentimento del contrario*, que não permite mais rir da sua triste condição, mas apiedar-se dela.

À reflexão é conferido um papel fundamental: é através desse instrumento que o riso inicial dá lugar à compaixão, à empatia pela dor e pelo sofrimento alheios. Segundo Alfredo Bosi o

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

Ao longo do romance, dois personagens representam esse conceito: Batta Malagna e o próprio Mattia Pascal. No primeiro caso, o *umorismo* se apresenta da seguinte maneira: Batta rouba, ao longo dos anos, o dinheiro que o pai de Mattia havia deixado para a sua família antes de morrer, porém Batta não possui as características físicas esperadas de um ladrão: “Ora come, con una faccia e con un corpo così fatti, Malagna potesse esser tanto ladro, io non so.” (PIRANDELLO, 1986, p. 29) Através de uma reflexão mais atenta do narrador sobre o personagem, o roubo passa a ser compreendido. O riso provocado pela figura do Malagna ladrão passa, então, a um sorriso compassivo.

Em outros trechos do romance, a imagem de Malagna como um personagem *umoristico* se reforça quando, por exemplo, se irrita com a sua esposa, Oliva, que não lhe dá os filhos tão desejados, para não admitir que talvez a esterilidade seja sua.

Passa intanto un anno dalle nozze; ne passano due; e niente figliuoli. Malagna, entrato da tanto tempo nella convinzione che non ne aveva avuti dalla prima moglie solo per la sterilità o per la infermità continua di questa, non concepiva ora neppur lontanamente il sospetto che potesse dipender da lui. E cominciò a mostrare il broncio a Oliva. [...] Aspettò ancora un anno, il terzo: invano. Allora prese a rimbrottarla apertamente; e in fine, dopo un altro anno, ormai disperando per sempre, al colmo dell'exasperazione, si mise a malmenarla senza alcun ritegno; gridandole in faccia che con quella apparente floridezza ella lo aveva ingannato, ingannato, ingannato; che soltanto per aver da lei un figliuolo egli l'aveva innalzata fino a quel posto, già tenuto da una signora, da una vera signora, alla cui memoria, se non fosse stato per

questo, non avrebbe fatto mai un tale affronto. (PIRANDELLO, 1986, p. 35)

Sendo o *umorismo* o resultado da reflexão sobre algo que à primeira vista é cômico, mas que em um segundo momento não o é mais, pode-se afirmar que Mattia Pascal é o personagem *umoristico* por excelência do romance. O riso e a felicidade são provocados quando Mattia descobre estar morto em Miragno, enquanto lia uma nota de falecimento no jornal. Pouco antes, a Fortuna o havia feito rico ao ter ganhado uma grande soma no cassino de Montecarlo e agora, como foi dado por morto, não possui mais dívidas e esposa e sogra megera. Capítulos depois, a risada inicial dessa situação cômica dá lugar a um sorriso amargo quando ele percebe de que sua liberdade não era tão ilimitada, como esperava que fosse.

Após viajar pela Europa, agora como Adriano Meis, fixa-se em Roma e acaba se apaixonado pela bela Adriana Paleari, filha do dono da casa onde se hospeda. Novamente, parece que será presenteado com uma grande felicidade, tendo em vista que Adriana também tem sentimentos por ele, mas algo de improvisto frustra as intenções de casamento de Adriano: a constatação de que não tem um documento oficial que comprove a sua existência.

Outro momento-chave da narrativa que comprova a presença do *umorismo*: Adriano Meis guarda toda sua fortuna no quarto alugado porque, como não possui um documento, não pode abrir conta bancária. Parte dessa fortuna é roubada e ele não pode sequer prestar queixa porque oficialmente Adriano Meis não existe. Burocraticamente, Adriano é uma sombra, ou pouco menos que uma; para Pirandello, dessas constatações advém uma reflexão *umoristica*, pois a necessidade de um pedaço de papel destrói qualquer possibilidade que ele tenha de ser feliz.

Mattia Pascal é *umoristico* porque representa a condição existencial tragicômica do homem, distanciando-se completamente da figura do herói clássico — aquele fiel aos seus ideais, virtuoso, que age para atingir uma finalidade e desprovido de questionamentos psicológicos típicos do ser.

Mattia, ao contrário,

È un personaggio in disponibilità: il che vuol dire che non ha fini propri, e non li ha perché ignora il quid più profondo, originale, originario di se stesso, quella che potremmo chiamare la specifica vocazione della propria energia vitale. [...] Non conoscendo i propri fini, agisce volta a volta per fini altrui, di altra persona [...]. Si parla tanto di alienazione; alienazione vuole dire vivere, agire, lavorare per

fini che non ci appartengono. Mattia è alienato ai fini altrui. Ma lo è per una coazione, per una costrizione che non gli viene dal di fuori, bensì dalla sua impossibilità di coincidere con un se stesso che non conosce, che gli pesa addosso solo perché gli dà il senso di una insufficienza ad adeguarsi a se stesso, che lo comanda solo negativamente, imponendogli appunto quello stato di disponibilità che lo rende preda di tutte le alienazioni. (DEBENEDETTI, 1980, p. 317-318)

Essa situação de disponibilidade de Mattia, que o faz agir como intermediário entre seu tímido amigo, Pomino, e a mulher amada por ele, Romilda, segundo Giacomo Debenedetti, reflete a situação do homem das primeiras décadas do *Novecento* que “comincia a tastarsi, ad accorgersi di un proprio mutamento all’indomani della crisi della borghesia: che si è risvegliata da quella crisi, ma non capisce ancora chi è”. (DEBENEDETTI, 1980, p. 318)

Outra situação que poderíamos citar sobre o estado de disponibilidade de Mattia, diz respeito ao fato de ter engravidado Oliva, esposa de Batta Malagna, quando este pensava em abandonar por não lhe dar filhos. Batta, aviltado e iludido, é obrigado a desistir dos planos de casar com a própria sobrinha, Romilda, volta com a esposa e exige que Mattia se case com Romilda, em reparação, o que, de fato, acontece.

Assim como os outros conceitos apresentados anteriormente — *maschera* e relativismo —, também o *umorismo* é esboçado no romance, anos antes da publicação do ensaio *L’umorismo*, sendo Mattia Pascal o personagem-símbolo dessa estética pirandelliana.

4 – MATTIA PASCAL: UM HERÓI DISPONÍVEL

Pirandello soube retratar de maneira bastante crítica o momento de crise que foi a passagem do século XIX para o XX. O *Novecento* foi o período onde as certezas e esperanças, outrora colocadas na ciência, no avanço técnico-científico e na busca por uma verdade caíram por terra. O projeto burguês de uma sociedade racionalista, tão sonhado no século XIX, não gerara os frutos esperados, muito pelo contrário; a recém-criada psicanálise vem refletir que, assim como a realidade material não é possível de ser conhecida na sua totalidade, a subjetividade humana também está repleta de incertezas e incompreensões. Sobre esse período histórico-cultural singular, Argenziano e Borzi afirmam:

L'analisi e l'arte pirandelliane si inscrivono in un clima di profonda delusione storica e culturale; la ferita del Risorgimento tradito non si rimarginò mai definitivamente nell'animo dello scrittore, che al senso di disillusione diffuso verso la fine dell'800, aggiunse lo sdegno meridionale per la politica dell'Italia unitaria nei confronti del Sud. Alla delusione storica fanno da contrappunto il fallimento della prospettiva positivista e la conseguente accusa che gli spiriti più avvertiti, e Pirandello è sicuramente tra questi, lanciano contro il trionfalismo scienziato. (ARGENZIANO; BORZI, 1994, p. 15)

Isto é, à problemática histórico-cultural da Europa ainda se acrescentaram fatores da ordem de um autor italiano meridional, cujos ideais foram traídos com a unificação italiana. Argenziano e Borzi defendem a tese de que esse “clima di disillusione abbia inculcato nel giovane Luigi il senso della sproporzione tra ideali e realtà riconoscibile nel saggio *L'umorismo*.” (ARGENZIANO; BORZI, 1994, p.7) Ideais traídos, loucura, fragmentação do eu, subjetividade e choques ideológicos: esses são os temas recorrentes na literatura desse período.

Publicado inicialmente em capítulos na revista *Nuova Antologia*, em 1904, a história extraordinária de *Il fu Mattia Pascal* não é contada por um narrador estranho e distante de tudo, pelo contrário, é o próprio Mattia Pascal quem reconta seu estranho caso, em primeira pessoa.

La singolare storia di Mattia Pascal è narrata in prima persona in uno stile sobrio, terso, incisivo. Mattia racconta semplicemente, senza rivivere, scrivendo, le vicissitudini della sua straordinaria esistenza. È uno che ormai non si stupisce più di nulla, e pur commentando fatti

eccezionali, resta noncurante e sereno, persuaso che il mondo è cosifatto. (LO VECCHIO-MUSTI, 1939, p. 86)

A ideia de escrever sua singular história vem do amigo don Eligio Pellegrinotto e é a ele que Mattia confiará seu manuscrito para que o publique depois de sua “*terza, ultima e definitiva* morte.” (PIRANDELLO, 1986, p. 8) Esses fatos em si são os primeiros de muitos exemplos que podemos citar da relação entre narrador-leitor e narrador-personagens que virá a se estabelecer ao longo da narrativa dos fatos.

Ao narrar sua história, Mattia reconstrói o que aconteceu consigo, reavaliando tais fatos, ora hesitando ora explicando as circunstâncias que motivaram seus atos, interrogando a si mesmo, seu amigo don Eligio ou o leitor, fazendo-o repensar a realidade, tirando-o da sua aparente passividade. O tom duvidoso presente no plano da narrativa e os questionamentos por parte do narrador a seu amigo traduzem os questionamentos que o ser se propõe:

Egli [Batta Malagna] ebbe l'arte di non farci mancare mai nulla, finché visse mia madre. Ma quell'agiatezza, quella libertà fino al capriccio, di cui ci lasciava godere, serviva a nascondere l'abisso che poi, morta mia madre, ingojò me solo; giacché mio fratello ebbe la ventura di contrarre a tempo un matrimonio vantaggioso.
Il mio matrimonio, invece...
— Bisognerà pure che ne parli, eh, don Eligio, del mio matrimonio?
(PIRANDELLO, 1986, p. 27)

A hesitação também serve como um convite ao leitor para participar da construção da narrativa, um conceito caro a Umberto Eco, que defende a tese de que todo texto

pede ao leitor que preencha uma série de lacunas. Afinal [...], todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender — não terminaria nunca. (ECO, 2009, p. 9)

Ou seja, a narração de suas angústias, suas ideias e ações tira o leitor de sua passividade, no interior da narrativa, e o coloca em uma posição ativa, como construtor de significados. Ao contar o que aconteceu e sob quais circunstâncias, o narrador deseja estabelecer uma relação que receba em troca a compreensão do leitor, ao mesmo tempo em que este é levado a refletir sobre a sua própria vida e sobre que decisões tomaria se

estivesse na mesma condição de Mattia. É o antigo expediente da *captatio benevolentiae* da retórica clássica.

Consciente da dificuldade em narrar o seu caso “strano e diverso” (estranho e diferente), o narrador cria nas duas *premesse* um ambiente que cultiva a curiosidade do leitor: “per il momento (e Dio sa quanto me ne duole), io sono morto, sì, già due volte, ma la prima per errore, e la seconda... sentirete.” (PIRANDELLO, 1986, p. 8) Apesar de apontarmos essas características iniciais da narrativa de *Il fu Mattia Pascal*, que convidam o leitor a continuar com a leitura, não é tarefa fácil traçar um esquema simples da narrativa pirandelliana, pois, segundo Argenziano e Borzi,

tracciare, comunque, in maniera netta i confini di un Pirandello narratore è un'operazione che può diventare forzata e innaturale. Nella miniera sorprendentemente varia di situazioni e di personaggi si disegna, infatti, una “comedia umana” sostanzialmente unitaria. Pirandello è un autore la cui opera é collegata al suo interno da una serie di ricordi [...]. Molte novelle diventano drammi, altre offrono lo spunto ai romanzi; al contrario personaggi immaginati per un romanzo si presentano sul palcoscenico. Insomma l'arte di Pirandello appare come un mobilissimo mosaico le cui tessere sono continuamente sottoposte a un instancabile gioco di innesti e di incastri. (ARGENZIANO; BORZI, 1994, p. 14)

Rompendo com o romance realista do *Ottocento*, Pirandello é o principal nome dessa nova forma de fazer literatura na chamada *modernidade*, pondo em prática a tese de que literatura não deve ser um mero espelho e refletir a sociedade. Ao contrário, através desse romance, o primeiro sucesso internacional de Pirandello, o autor perfura o véu que cobre a aparente naturalidade das relações sociais e deixa entrever o que elas escondem por baixo.

O surgimento da psicanálise no final do século XIX só vem a reforçar o que as artes já vinham denunciando a partir da segunda metade do século: a objetividade, tão prescrita pelo positivismo, e o realismo não condiziam mais com as perspectivas que o homem observava o mundo. Pois,

come ha sostenuto Giacomo Debenedetti, quando agli inizi del Novecento entrò in crisi la scienza positivista, cadendo la fiducia nella possibilità di fondare una fisiognomica scientifica, la letteratura d'avanguardia, e segnatamente Pirandello, si orientano verso l'esasperazione delle anomalie, con l'intento di “mostrare ai lettori come la deformazione investisse molte più figure che in passato, forse in seguito a quella tensione psichica che si stava impadornando della civiltà del nuovo secolo”. (RODLER, 2000, p. 140) Pirandello, infatti,

conosceva forse anche già negli anni Novanta, ma certamente nel 1900, quanto lo cita nel saggio *Scienza e critica estetica*, l'importante studio di Alfred Binet sulle alterazioni della personalità (*Les altérations de la personnalité*, uscito nel 1892), nel quale si sostiene il principio della scomposizione della coscienza individuale in stadi temporali separati e finanche scindibili. L'interesse per gli studi tecnici e scientifici sulla coscienza accompagna tutta l'elaborazione saggistica degli anni Novanta. Sullo scorcio di fine secolo, a questi si aggiunge uno specifico interesse per le psicopatologie, dovuto forse anche al manifestarsi della malattia mentale della moglie. (GANERI, 2001, p. 48)

Ou seja, surge uma visão bastante diferente do que se acreditava até então sobre a consciência humana, antes considerada única, agora, muitas a depender do tempo. Essa constatação é base fundamental para a obra de Pirandello, mas não só para ele, bem como para os maiores escritores que viveram e escreveram sobre essa passagem do século XIX para o XX, como Marcel Proust, James Joyce e Franz Kafka. Autores que criaram obras literárias de grande peso na história da literatura ocidental cujos temas giravam em torno do tempo, das múltiplas consciências e da memória. Pirandello, em *Il fu Mattia Pascal*, alia a esses muitos estados de consciência a crítica a uma sociedade que impõe a todos os seus indivíduos o peso dos comportamentos sociais aceitáveis e inaceitáveis, agravando ainda mais a nossa frágil condição humana desprovida de sentido. Pois como afirma Debenedetti

la psicoanalisi arriva a individuare una scissione nell'unità della persona, a identificare e, fino a un certo punto, addirittura a descrivere i due elementi, così come si comportano e si manifestano nelle crisi del loro conflitto, a battezzare quei due elementi ciascuno con un suo nome: nomi diversi che attestano la dualità, il fatto che sono due, anche se convivono stretti in quella compagine unitaria che è l'individuo. [...] Il binomio dà atto che è entrato in scena, a recitarvi una parte in proprio assai impegnativa ed esigente, l'*oltre* della persona (se vogliamo servirci di un linguaggio pirandelliano), quel non-Io che è nell'Io, quell'altro da sé che è nel sé. (DEBENEDETTI, 1980, p. 464)

Esse “*oltre la persona*” foi batizado pela psicanálise como o *inconsciente*, local onde residem os nossos desejos e pulsões mais profundos e que escapam ao nosso conhecimento. Descobriu-se, portanto, que dentro do homem vive um estranho, um outro de quem não se tinha conhecimento, e que a então recente psicanálise analisará para tentar buscar respostas.

Baseado num estudo do austríaco Otto Rank, Freud escreve em seu ensaio *Das Unheimlich* (O estranho) sobre o sentimento de estranheza, que por vezes experimentamos, e o tema do duplo que, na modernidade, é representado como uma consciência cindida em duas. O duplo é pensado a partir de um efeito de perturbação que é produzido no leitor justamente por causa da incapacidade de diferenciação entre o eu e o outro, durante a infância.

Já o *unheimlich* (estranho, perturbador) é provocado de duas maneiras: algo que inicialmente era familiar ao sujeito em um estágio infantil, mas que posteriormente, sob recalque, torna-se não-familiar, e a crença no sobrenatural, no caráter animista do mundo, na onipotência da mente, isto é, a crença em espíritos que circulam livremente pela nossa realidade material, a dúvida que nos desperta se objetos inanimados realmente não se movem ou nos olham — Freud usa como exemplo as bonecas — e a crença de que a mente é poderosa o suficiente de maneira que basta desejar algo para que essa coisa apareça ou aconteça.

A partir de uma análise filológica do termo *heimlich* (familiar, agradável), Freud demonstra como o termo é ambivalente e que começa significando algo familiar e que está oculto, mas a depender dos contextos de uso, o seu primeiro significado vai se diluindo até atingir o seu oposto, o não-familiar (*unheimlich*). O seu segundo significado, “algo que está oculto”, porém, não é usado em oposição a *unheimlich*.

[...] A palavra “*heimlich*” não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. “*Unheimlich*” é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de “*heimlich*”, e não do segundo. (FREUD, 1976, p. 142)

Sendo assim, é através dessa coincidência de significados entre *heimlich* e *unheimlich* que Freud propõe e explicita o seu conceito de duplo. O tema do duplo se relaciona com a literatura do *Novecento* na medida em que se observa com muito mais frequência um estranhamento do eu de si mesmo e uma maior representação da fragmentação da consciência em duas ou mais partes.

Mattia Pascal, por exemplo, após tentar viver como Adriano Meis, não tem paz em relação a sua nova condição, e é justamente daí que provém as suas comparações com a sua sombra, retornando ao conceito freudiano do duplo:

[...] O sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa — a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem. (FREUD, 1976, p. 148)

Adriano Meis reconhece que havia se tornado pouco menos que um espectro, e é ao olhar para a sua sombra no chão de Roma que se dá conta de que ela está lá, como um fantasma a lembrar-lhe que ainda era Mattia Pascal, um fantasma do qual não conseguiria se livrar apesar de ter assumido uma outra identidade.

Mi guardai attorno; poi gli occhi mi s'affisarono su l'ombra del mio corpo, e rimasi un tratto a contemplarla; infine alzai un piede rabbiosamente su essa. Ma io no, io non potevo calpestarla, l'ombra mia.
Chi era più ombra di noi due? io o lei?
Due ombre!
Là, là per terra; e ciascuno poteva passarci sopra: schiacciarmi la testa, schiacciarmi il cuore: e io, zitto; l'ombra, zitta.
L'ombra d'un morto: ecco la mia vita... (PIRANDELLO, 1986, p. 275)

Na sua nova condição, Adriano corta os cabelos, passa a usar óculos e chapéu, e mais adiante, na narrativa, faz uma pequena cirurgia para corrigir o estrabismo, mas a sombra é a única coisa da qual não pode se livrar.

Freud explica em seu ensaio que, em sua origem, o duplo “era uma segurança contra a destruição do ego” e que “a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo”, mas que posteriormente “transforma-se em um estranho anunciador da morte.” (FREUD, 1976, p. 148) Morte essa que fatalmente retornará a Adriano na forma de um suicídio forjado novamente. No ensaio *L'umorismo*, Pirandello retoma a ideia de sombra, porém aplicada ao personagem *umoristico* o que, não por coincidência, nos remete à passagem mencionada onde Adriano se preocupa com a sua própria sombra no chão:

Riassumendo: l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, com'essa ora s'allarghi e ora

s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura. (PIRANDELLO, 1993, p. 98)

Confirmando a tese psicanalítica da divisão do eu, após ter assumido a *maschera* de Adriano Meis, Mattia deixa claro que a identidade nunca é única, mas plural; a felicidade inicial de “ser” uma outra pessoa parece não existir mais. Pelo contrário, aquela felicidade inicial deu lugar a problemas de um falso convívio social, de uma vida repleta de mentiras sobre sua origem que constantemente é posta em xeque por ações de terceiros (como nos episódios em que Adriana e a senhora Caporale o interpelam para que conte suas histórias de viagens ou quando o cunhado de Adriana, Terenzio Papiano, diz ter encontrado um parente de Adriano e o traz em sua presença). Sobre essa dificuldade de adaptação à nova condição de Adriano, Giacomo Debenedetti afirma que ele

era un inadatto e un inadattabile, si transforma in un'altra incarnazione del suo vecchio se stesso, al quale il mondo e la società non permetteranno di vivere a suo modo, nel mondo che ha scelto. In altri termini, il mondo, la società non si adattano a lui, alla sua figura estrinsecamente mutata, ma non sostanzialmente rinnovata. Ma che lui sia inadattabile al mondo o che il mondo sia inadattabile a lui sono due situazinio che in pratica danno lo stesso risultato. (DEBENEDETTI, 1980, p. 340)

Ou seja, as dificuldades que Adriano experimenta de certa forma se repetem, as mesmas dificuldades que levaram Mattia ao “suicídio”, pois o essencial a ser mudado para viver uma nova vida como Adriano seria a sua subjetividade. Para Debenedetti,

il suo vero problema ormai sarebbe un problema morale; rendere vero il fittizio Adriano, o troanre ad essere Mattia. [...] Il protagonista non fa che replicare, in situazioni che variano solo di aspetto e di colore, sempre il medesimo contegno. Più ancora: non ci sarà difficile dimostrare che Adriano Meis rivive la storia del primo Mattia lungo la vicenda che lo costringeva a tornare, per la seconda volta, e definitivamente, ad essere Mattia. Fingendo di assecondarlo nella vita senz'obblighi che egli crede di essersi creata, Pirandello lo perseguita coi colpi successivi, con gli imbrogli sempre più contundenti di una farsa dolorosa che gli si abbatte addosso da tutte le parti come una vendetta. (DEBENEDETTI, 1980, p. 360-361)

As duas identidades, Mattia e Adriano, são a prova de que o ser humano é, ao longo da vida, muitos. Sobre essa diversidade dentro de um ser, Pirandello recorre em seu ensaio a Blaise Pascal, filósofo e matemático francês, ao afirmar não ter dúvidas de

que não existe homem “che differisca più da un altro che da sé stesso nella successione del tempo.” (PIRANDELLO, 1993, p. 93) Rompendo com a tradição do ser humano como sendo uno, neste romance, o personagem principal é um ser fragmentário, em cujo interior há um campo de batalha sem trégua entre as identidades presente e passada.

A questão da identidade em Pirandello reside justamente nessa reflexão: como considerar-se *um* se assumimos inúmeras máscaras perante a sociedade em que estamos inseridos? Ao assumi-las, somos muitos, mas ao mesmo tempo não somos ninguém. Ao invés do termo “identidade”, Pirandello usa *anima*, para explicar que a vida

è equilibrio mobile; un risorgere e un assopirsi continuo di affetti, di tendenze, di idee; un fluttuare incessante fra termini contraddittori, e un oscillare fra poli opposti, come la speranza e la paura, il vero e il falso, il bello e il brutto, il giusto e l'ingiusto e via dicendo. Se d'un tratto si disegna nell'immagine oscura dell'avvenire un luminoso disegno d'azione, o vagamente brilla il fiore del godimento, non tarda a apparire, vindice dei diritti dell'esperienza, il pensiero del passato, non di rado cupo e triste; o interviene a infrenare la briosa fantasia il senso riottoso del presente. Questa lotta di ricordi, di speranze, di presentimenti, di percezioni, d'idealtà, può raffigurarsi come una lotta d'anime fra loro, che si contrastino il dominio definitivo e pieno della personalità. (PIRANDELLO, 1993, p. 93)

A partir do momento em que Mattia “torna-se” Adriano, o que observamos é exatamente uma luta entre duas identidades que se contrastam — a primeira representa o passado, o qual o personagem tenta apagar a qualquer custo, e a outra, o presente —, onde ora uma assume o domínio da personalidade, ora a outra é quem a assume.

Todavia, esse constante confronto entre Adriano e Mattia representam a busca de um homem pela sua liberdade e pela sua felicidade, busca esta constantemente bloqueada por duas frentes, uma interna e outra externa. A primeira é representada pelas estruturas sociais que o impedem de seguir nesse caminho e a segunda seriam os próprios impedimentos que o ser se coloca. Esta última diz respeito às mentiras que Adriano é obrigado a contar para manter a sua condição:

Comincia a pesargli come un torto, una infrazione, una deroga alla morale. Ma a qualle morale? Evidentemente a quella del Mattia di prima, cresciuto e vissuto nell'idea che non si truffano gli uomini sul capitolo della propria identità personale, che non si commette né coi propri simili né con se stessi quel falso in atto pubblico che è lo spacciarsi per altri da quelli che si è. Tutto questo vuol dire che la mentalità di Mattia non è mutata, che il vecchio Mattia vuole scroccare quella che gli sembra la felicità a spese di un doppione di se

stesso, di quell'Adriano Meis a cui non ha saputo dare il coraggio, la capacità di una vita nuova e finalmente autonoma. (DEBENEDETTI, 1980, p. 358)

A infelicidade de Mattia reside no fato de não saber quem de fato é ou o que deseja ser. Novamente, segundo o crítico italiano, nem mesmo Pirandello sabe

qual è l'uomo nuovo che Mattia dovrebbe trovare in se stesso, per usciro da quel meschino inferno che è stata finora la sua vita, preda di tutti gli squilibri e sconfitte derivanti da un suo inadattamento e inadattabilità al mondo incui è immerso. Per meglio dire, lo sa solo negativamente; sa che il vero uomo che si agita nel guscio sbilenco, contratto, sgradevole dietro la faccia strabica di Mattia è un altro, è un essere diverto, ma come debba essere fatto per andare d'accordo col mono, o come egli debba modificare il mondo affinché questo vada d'accordo con lui, è qualcosa che lui ignora. (DEBENEDETTI, 1980, p. 334-335)

No momento em que descobre que o deram por morto no moinho e percebe que lhe fora dada, pelo acaso, a oportunidade de fazer de si um outro: é a partir daí, então, que Pirandello começará a “inventare il romanzo di questo nuovo ‘mostro’, diverso nell'apparenza, ma identico nella sostanza al precedente.” (DEBENEDETTI, 1980, p. 335)

Debenedetti coloca o problema desse *segundo* romance (que começaria a partir da “morte” de Mattia Pascal no canal do moinho) na assimilação do *outro* que vivia por trás da máscara de Mattia. Um problema que tampouco Pirandello conseguiu resolver, pois “non era storicamente maturo a formularlo”, mas o crítico elabora uma possível resposta à questão do descompasso entre a máscara e o seu interior:

Mattia sarebbe dovuto rimanere tra parentesi, non rientrando in una società, rimasta fundamentalmente, strutturalmente uguale a quella donde egli si era esiliato. Non avendo soppresso se medesimo, dovrebbe sopprimere la società. [...] Pare a noi che la storia più adatta alla situazione raggiunta da Mattia, libero oramai da tutte le costrizioni che lo obbligavano a deformarsi, a vivere da trágico buffone e da vittima di una sorte che non lo lascia mai volere quel che vuole né essere chi è, sarebbe di prolungare sine die, forse per sempre, il suo esilio, chiudendosi in una trappa o facendosi eremita. (DEBENEDETTI, 1980, p. 339)

Além de Mattia, o senhor Paleari, dono da casa onde Adriano se hospeda, é outro personagem que chama bastante a atenção no romance, sobretudo por causa da sua consciência com relação a época de crise em que vive. E é justamente em um dos

capítulos mais emblemáticos do romance que ele, tido como excêntrico por Adriano por causa dos seus pensamentos filosóficos e sua crença no espiritismo, lhe explica o que seria a sua *lanterninosofia*.

O problema, segundo Paleari, começa com o fato de que percebemos que vivemos diferentemente de todos os outros seres vivos, e dentro de nós carregamos esse sentimento como uma lanterna que projeta a nossa volta um círculo de luz, que para além do qual só existem sombras. Interiormente, caminhamos perdidos atrás de outras lanternas de cores diferentes que representam os nossos mais variados ideais: beleza, verdade virtude, justiça etc. Cada uma dessas lanternas é alimentada pelo sentimento de uma coletividade em um determinado recorte histórico, que fará com que uma ou demais cores predominem; sendo assim, infere-se que há épocas onde um determinado ideal predomina mais que os outros, como por exemplo, o ideal de justiça social, e que esse mesmo ideal pode variar a depender do seu povo e de suas condições sociais, políticas, econômicas, e histórico-culturais. (PIRANDELLO, 1986, p. 224-226)

O senhor Paleari continua a explicação afirmando que, em determinados períodos de transição, é normal que as luzes de algumas lanternas se enfraqueçam, podendo até se apagar. A partir de então, instaura-se uma enorme confusão entre as lanternas, não se sabendo mais do seu paradeiro. Ele, novamente, as equipara a formigas em uma fúria angustiante por não encontrarem mais a entrada do formigueiro. Por fim, Anselmo pergunta a Adriano quais seriam então os pontos de referência a serem tomados, já que as lanternas estariam todas apagadas.

[...] Non sono poi rare nella storia certe fiere ventate che spengono d'un tratto tutti quei lanternoni. Che piacere! Nell'improvviso bujo, allora è indescrivibile lo scompiglio delle singole lanternine: chi va di qua, chi di là, chi torna indietro, chi si raggira; nessuna più trova la via: si urtano, s'aggregano per un momento in dieci, in venti; ma non possono mettersi d'accordo, e tornano a sparpagliarsi in gran confusione, in furia angosciosa: come le formiche che non trovino più la bocca del formicajo, otturata per ispasso da un bambino crudele. Mi pare, signor Meis, che noi ci troviamo adesso in uno di questi momenti. Gran bujo e gran confusione! Tutti i lanternoni, spenti. A chi dobbiamo rivolgerci? Indietro, forse? Alle lucernette superstiti, a quelle che i grandi morti lasciarono accese su le loro tombe? (PIRANDELLO, 1986, p. 225-226)

A metáfora utilizada é bela, não apenas porque traduz exatamente o sentimento do italiano do *Novecento*, endossando o sentimento de angústia do homem europeu de então, mas também porque ainda consegue ser atual. Quais referências tomar para

seguir a vida em uma época onde as lanternas se apagaram? “Alle lucernette superstiti, a quelle che i grandi morti lasciarono accese su le loro tombe?” (PIRANDELLO, 1986, p. 226) Parece nos indagar filosoficamente, ainda hoje, o senhor Paleari. É uma questão problemática tomar os grandes artistas do passado como referência por duas razões: os sentimentos que alimentavam as lanternas dos poetas do passado eram diferentes dos de então e seria paradoxal conceber uma modernidade que ainda se ancora na tradição com quem tanto tenta romper.

A lanterna que projeta um círculo de luz à nossa volta nos limita, nos separa da escuridão para além do círculo, porém, até que ponto esse limite de fato existe, nos questiona Luigi Pirandello. Essa questão é retomada por ele em *L'umorismo*:

Gli antichi favoleggiarono che Prometeo rapì una favilla al sole per farne dono agli uomini. Orbene, il sentimento che noi abbiamo della vita è appunto questa favilla prometèa favoleggiata. Essa ci fa vedere sperduti sulla terra; essa proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se la favilla non fosse accesa in noi; ombra che noi però dobbiamo purtroppo credere vera, fintanto che quella ci si mantiene viva in petto. [...] Non è anche qui illusorio il limite, e relativo al poco lume nostro, della nostra individualità? (PIRANDELLO, 1993, p. 95-96)

Por que não entender esse limite como algo ilusório? O autor arrisca em uma resposta: embora não percebamos, que talvez nós sejamos partes de um todo e para ele retornaremos após o apagar da nossa lanterna:

Spenta alla fine dal soffio della morte, ci accoglierà davvero quell'ombra fittizia, ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione o non rimarremo noi piuttosto alla mercé dell'Essere, che avrà rotto soltanto le vane forme della ragione umana? Tutta quell'ombra, l'enorme mistero, che tanti e tanti filosofi hanno invano speculato e che ora la scienza, pur rinunciando all'indagine di esso, non esclude, non sarà forse in fondo un inganno come un altro, un inganno della nostra mente, una fantasia che non si colora? Se tutto questo mistero, insomma, non esistesse fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che noi abbiamo della vita? Se la morte fosse soltanto il soffio che spegne in noi questo sentimento penoso, pauroso, perché limitato, definito da questo cerchio d'ombra fittizia oltre il breve âmbito dello scarso lume che ci proiettiamo attorno, e in cui la vita nostra rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo dalla vita universale, eterna, nella quale ci sembra che dovremo un giorno rientrare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento di esilio che ci angoscia? (PIRANDELLO, 1993, p. 95-96)

Sendo assim, o autor entende a vida como o intervalo entre duas sombras, um breve momento onde o *flusso continuo* é delimitado pelo corpo; porém, o pouco da vida que enxergamos e podemos compreender é muito pequeno justamente por causa da pequena chama roubada dos deuses por Prometeu:

Forse abbiamo sempre vissuto, sempre vivremo con l'universo; anche ora, in questa forma nostra, partecipiamo a tutte le manifestazioni dell'universo; non lo sappiamo, non lo vediamo, perché purtroppo quella favilla che Prometeo ci volle donare ci fa vedere soltanto quel poco a cui essa arriva. (PIRANDELLO, 1993, p. 96)

Em um dos muitos diálogos entre o senhor Paleari e Adriano Meis, o dono da pensão recorre ao mito para revelar a condição do herói do *Novecento*. Ao convidar Adriano para assistir a tragédia de Orestes representada por um teatrinho de marionetes, ele lhe revela um pensamento curioso: e se no momento de vingar a morte do seu pai, pouco antes de matar a própria mãe e seu amante, o céu de papel do teatrinho se rasgasse? Certamente todas as suas certezas desabariam sob o peso dos *mali influssi* (o inconsciente, o caos, a falta de Deus, a quebra de confiança nas leis sociais, morais, religiosas e a insensatez da História). (MICARI, 2000, p. 6)

— La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette! — venne ad annunziarmi il signor Anselmo Paleari. — Marionette automatiche, di nuova invenzione. Stasera, alle ore otto e mezzo, in via dei Prefetti, numero cinquantaquattro. Sarebbe da andarci, signor Meis.

— La tragedia d'Oreste?

— Già! D'après Sophocle, dice il manifestino. Sarà l'Elettra. Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei.

— Non saprei, — risposi, stringendomi ne le spalle.

— Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo.

— E perché?

— Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.

E se ne andò, ciabattando. (PIRANDELLO, 1986, p. 201)

O buraco no céu de papel denuncia como nossas certezas são ilusórias e construídas socialmente, além de deslocar completamente a atenção de Orestes de seu ato. O rasgo no céu de papel tira o homem de sua posição de centralidade, de grandiosidade, e o faz perceber quão pequeno é diante da imensidão do universo. Despojado de suas certezas, ao homem restaria encarar os *abissi del mistero*, mencionados no *L'umorismo*, mas encarar o abismo teria um preço bastante alto: a loucura ou a morte.

Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo, e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire. (PIRANDELLO, 1993, p. 94)

Para isso que servem as convenções sociais e as máscaras: para que não nos aproximemos demais da loucura ou da morte. Tais convenções alienam o homem de sua real condição: um ser mergulhado em um total vazio existencial de clara referência nietzschiana. Filosofia e literatura às vezes apresentam pontos de contato, como se observa no trecho supracitado no qual Pirandello alia o pensamento do nada à uma vertigem poética. *Il fu Mattia Pascal* é o romance por excelência onde se relacionam essa alienação humana e o contraste entre aparência e essência, isto é, entre forma e vida.

A sociedade moderna interpõe muros — burocracia, regras de convívio social, por exemplo — entre os homens e os seus ideais, impedindo-o de ser feliz. No romance, Adriano Meis se apaixona pela doce Adriana, filha do senhor Paleari, porém não pode casar-se com ela. Da pior forma, ele “comprende a sue spese che la società non consente all'individuo di infrangere le leggi poste alla base dell'ordine civile.” (LO VECCHIO-MUSTI, 1939, p. 85) A que se referem esses impedimentos? Toda a burocracia que

cataloga um cidadão dentro dos registros oficiais: certidões de nascimento, identificação pessoal, registro de casamento etc.

Um terceiro ponto interessante levantado no romance é a reflexão sobre o espelhamento dentro da narrativa. O espelhamento, bastante comum nas obras realistas, reflete mecanicamente a sociedade e os seus componentes; o espelhamento empregado por Pirandello em suas obras é crítico, pois não reproduz apenas a sociedade dos primeiros anos do *Novecento* e os seus comportamentos, mas o expõe de maneira que o leitor reflita sobre os seus absurdos. Uma sociedade em crise, privada de suas lanternas, guiada unicamente pelo oposto do que se prometia no século XIX: ao invés de razão e ordem, desrazão e caos:

L'imprevisto, l'illogico, lo strambo sconvolgono le azioni umane. Non siamo mai gli stessi; cambiamo, facciamo quello che vogliono gli altri, o il caso o l'inconscio ci inducono a fare. E l'uomo più ragiona e più sragiona; ognuno ha la sua croce, la sua piaga, e tutta l'umanità è una dolorosa e ridicola bruttura. Il destino è una continua beffa, un eterno tranello teso agli uomini, che senza posa rullano in completa balia del suo mare tempestoso. (LO VECCHIO-MUSTI, 1939, p. 70)

A única lei que parece guiar esses tempos é a lei do caos, do acaso; Mattia é o personagem que é levado às situações mais casuais e sem sentido aparente: por exemplo, o seu “suicídio” na sua cidade natal, Miragno, e a ida ao cassino de Monte Carlo, lugar onde ele ganha uma fortuna no jogo da roleta — existe um lugar que mais simbolize o acaso do que um cassino?

O homem do século XX não possui mais uma papel determinado por Deus, visto que este está morto, sendo um ser que se assemelha ao herói trágico: ao tentar fugir do destino terrível que o aguarda, ele foge, indo de encontro exatamente a tragédia que fora vaticinada. O mito clássico, em Pirandello, parece ganhar novos contornos; não à toa o autor faz referência a alguns deles — Orestes e Prometeu — para denunciar em sua narrativa o relativismo, o peso das leis sociais sobre o sujeito e as armadilhas — as *maschere*, a família, o trabalho, a religião — aos quais o homem moderno está preso.

5 – CONCLUSÃO

Il fu Mattia Pascal (1904) foi o primeiro romance de sucesso de Luigi Pirandello, o que logo lhe rendeu uma tradução para o alemão no mesmo ano de sua publicação na Itália. Porém, é importante notar que antes desse romance, o *umorismo* já havia se mostrado de maneira discreta no ensaio *Arte e coscienza d'oggi* (1893) e em outros dois romances menos conhecidos de Pirandello: *L'esclusa* (publicado em capítulos em 1901, no jornal *La Tribuna*, e em volume em 1908) e *Il turno* (1902). Em ambos já se entrevia, por exemplo, o relativismo pirandelliano, todavia, é com o lançamento de *Il fu Mattia Pascal* que a reflexão estético-filosófica *umoristica* ganha corpo, tanto que Pirandello dedica o seu ensaio *L'umorismo* “alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario”. (PIRANDELLO, 1908, p. 9)

Com relação ao *Arte e coscienza d'oggi*, assumindo um tom totalmente profético com relação ao vindouro século XX, Pirandello afirma que

nessun ideale oggi arriva a concretarsi dinanzi a noi in un desiderio intenso veramente, o in un bisogno forte. E come si crede alla vanità della vita, si crede all'inutilità della lotta. Né l'ideale si raggiunge, né il bisogno s'uccide. Si lotta, si vince, si fa un passo innazi. [...] Il possesso non risponderà giammai al desiderio, l'uomo non si libererà giammai dalle sua catene. (PIRANDELLO, 1994, p. 243)

Ou seja, diferente de todas as épocas anteriores, a modernidade será marcada por ser uma época onde todas as referências serão postas em questionamento, sobrando pouquíssimas ou nenhuma que o homem usará como apoio. Segundo a opinião pessimista do autor, o homem, não obstante suas certezas postas em questão, ainda sofre por viver acorrentado socialmente e nunca gozará de uma liberdade plena. Sobre essa uma liberdade plena, o personagem Mattia Pascal veio a descobrir que é um projeto falho, posto que a vida em sociedade impõe limites aos desejos da felicidade humana.

Através das argumentações desenvolvidas nesta monografia, conclui-se que ao longo do romance são muitas as evidências comprovando que a estética do *umorismo* já estava esboçada através dos conceitos de *maschera*, *umorismo* e relativismo, muito antes do nascimento do ensaio *L'umorismo*, que acabaria por desenvolvê-los e teorizá-los. Observa-se também o surgimento daquilo que o personagem Paleari chamará *lanterninosofia* ou “filosofia da lanterna”, uma lente através da qual o personagem

reflete sobre o seu tempo de crise e sobre uma sociedade totalmente desprovida de seus ideais usados outrora como referências.

Mattia Pascal, ao conseguir fugir da gaiola que o aprisionava no início do romance, por mero acaso, tenta criar para si uma outra *maschera*, mas acaba cometendo os mesmos “erros” e não encontra saída senão forjar um suicídio como Adriano Meis. O crítico italiano Giacomo Debenedetti afirma que o romance nasce como uma “beffarda tragicommedia di un personaggio divenuto burattino, e dannato perciò a ripetersi, proprio perché gli era fallito un troppo spericolato disegno di un mutarsi in un uomo più autentico e padrone di se stesso.” (DEBENEDETTI, 1980, p.379)

Foi discutido, sobretudo, o quanto Mattia Pascal é um personagem *umoristico*, pois dos estranhos acontecimentos em sua vida não se pode rir, muito embora alguns deles tenham uma veia cômica:

[...] Zia Scolastica, preso a due mani dalla madia il grosso batuffolo della pasta, gliel'appiastrò sul capo, glielo tirò giù su la faccia e, a pugni chiusi, là, là, là, sul naso, sugli occhi, in bocca, dove coglieva coglieva. Quindi afferrò per un braccio mia madre e se la trascinò via. [...] La vedova Pescatore, ruggendo dalla rabbia, si strappò la pasta dalla faccia, dai capelli tutti appiastricciati, e venne a buttarla in faccia a me, che ridevo, ridevo in una specie di convulsione; m'afferrò la barba, mi sgraffiò tutto [...]. (PIRANDELLO, 1986, p. 61)

Mas sequer em um momento cômico como esse, Mattia deixava de refletir sobre a sua condição: “Dal dispetto rabbioso che sentivo in quel momento per la sventatezza mia di tanti anni, argomentavo però facilmente che la mia sciagura non poteva ispirare a nessuno, non che compatimento, ma neppur considerazione.” (PIRANDELLO, 1986, p. 62)

Muito embora o romance e o ensaio que foram o centro desta monografia tenham sido escritos em momentos diferentes, as semelhanças de algumas passagens são perceptíveis: como por exemplo a da *lanterninosofia*, que no *L'umorismo* não aparece com esse nome, mas apenas como uma metáfora da cintila do sol que Prometeu roubou para presentear os homens (PIRANDELLO, 1908, p. 180) que seria o sentimento da vida humana perdida dobre a terra e cuja luz projeta à nossa volta um círculo de luz no meio da escuridão: “E domani un umorista potrebbe raffigurar Prometeo sul Caucaso in atto di considerar ela sua fiaccola accesa e di scorgere in essa alla fine la causa fatale del suo supplizio falito”. (PIRANDELLO, 1908, p. 181)

Debenedetti desenvolveu o conceito de Mattia Pascal como um herói disponível, ou seja, um herói desprovido de fins, objetivos e que age sempre segundo fins que não são os seus. Os acontecimentos que o levaram a fugir de sua vida em Miragno são completamente externos à sua vontade.

Primeiramente, Mattia se relaciona com Romilda e a engravida, enquanto tentava intermediar uma possível aproximação entre ela e seu melhor amigo, Pomino. Oliva, a esposa de Batta, não conseguia engravidar, então Mattia se relaciona com ela para se vingar de Malagna, que administrava sua herança e lhe roubava continuamente, e para provar a Oliva que o seu marido era estéril, não ela. O que acontece, no entanto, é exatamente o contrário das intenções de Mattia: Batta passa por fecundo ao saber que sua mulher espera um filho e Mattia é obrigado a casar com Romilda, a quem não ama. Toda essa confusão conduz a uma só conclusão: Mattia sempre sairá derrotado dos seus intentos e, por isso, aceita se colocar à disposição da vontade alheia.

Realidade relativa, diferença entre ser e parecer e forma e vida, destituição da crença do eu como um bloco de único, golpes do destino e relações sociais. São esses os ingredientes que Pirandello utiliza para criar uma obra literária recheada de reflexões filosóficas que servirá como referência ao ensaio que publicará em 1908, o qual se manterá fiel à sua própria estética da decomposição. A história do falecido Mattia Pascal ou do “tristo fantoccio odioso”, narrada por ele mesmo em um “anti-romance”, é a história de um personagem em busca de liberdade e felicidade ilimitadas, mas, como herói da modernidade, ao final sempre acabará derrotado.

6 – REFERÊNCIAS

ARGENZIANO, Maria; BORZI, Italo. Introduzione. In: PIRANDELLO, Luigi. *Tutti i Romanzi*. Roma: Newton & Compton, 1994, p. 7-22.

ARGENZIANO, Maria. Introduzione. In: PIRANDELLO, Luigi. *L'umorismo*. Roma: Newton & Compton, 1993, p. 7-14.

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

CESAREO, Giovanni Alfredo. *Saggio sull'arte creatrice*. 2ª edizione. Bologna: Nicola Zanichelli, 1921.

D'ANCONA, Alessandro. *Studi di critica e storia letteraria*. Bologna: Nicola Zanichelli, 1880.

DEBENEDETTI, Giacomo. *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti Libri, 1980.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FERRONI, Giulio. *Letteratura italiana contemporanea. 1900-1945*. Milano: Mondadori, 2007.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Trad. Jayme Salomão. Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 137-162.

GANERI, Margherita. *Pirandello romanziere*. Soveria Mannelli: Il Rubettino, 2001.

LO VECCHIO-MUSTI, Manlio. *L'opera di Luigi Pirandello*. Torino: G.B. Paravia, 1939.

MICALI, Simona. *Pirandello e il mito come archetipo*. Disponível em: http://www.piufacileweb.com/modello7/news/1/Pirandello_simona_micali_pirandello_e_il_mito_come_archetipo.pdf. Acesso em: 09 out. 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia ciência*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Scala, 2013

PIRANDELLO, Luigi. *Saggi e interventi*. Milano: Mondadori, 2006

_____. *L'umorismo e altri saggi*. A cura di Enrico Ghidetti. Florença: Giunti, 1994.

_____. *L'umorismo*. A cura di Maria Argenziano. Roma: Newton & Compton, 1993.

_____. *Il fu Mattia Pascal*. Milano: Mondadori, 1986. Disponível em: <http://www.liberliber.it/online/autori/autori-p/luigi-pirandello/il-fu-mattia-pascal/>.

Acesso em 18 de jul. de 2016.

_____. *L'umorismo*. Lanciano: R. Carabba, 1908.

POLITI, Iosifina. Uморismo: l'ottica pirandelliana della condizione umana. *Studying Humour – International Journal*. Vol. 2, 2015, on-line. Disponível em: <https://ejournals.lib.auth.gr/humour/article/view/4827/4865>. Acesso em: 15 out. 2016.