

40 NOVELAS DE
LUIGI
PIRANDELLO

9	BAÚ DE MÁSCARAS: O LABORATÓRIO TEATRAL DE LUIGI PIRANDELLO
27	LIMÕES DA SICÍLIA
42	O MEDO
54	O DEVER DO MÉDICO
86	O NINHO
115	PENSE NISSO, GIACOMINO!
127	A MOSCA
139	A SENHORA FROLA E O SENHOR PONZA, SEU GENRO
150	A VERDADE
161	CERTAS OBRIGAÇÕES
172	A TALHA
184	TIROCÍNIO
194	A PATENTE
205	A SENHORA SPERANZA
264	NÃO É UMA COISA SÉRIA
274	QUANDO SE ENTENDE O JOGO
285	XALE NEGRO
320	O OUTRO FILHO
344	APELO À OBRIGAÇÃO
358	TUDO CERTO
381	A VIGÍLIA
403	"VEXILLA REGIS..."
444	A MORTA E A VIVA
456	STEFANO GIOGLI, UM E DOIS
467	PERSONAGENS
476	A TRAGÉDIA DE UM PERSONAGEM
486	CONVERSAS COM PERSONAGENS
503	O IMBECIL
514	COM A MORTE EM CIMA

524	OS APOSENTADOS DA MEMÓRIA
531	O QUARTO À ESPERA
543	O SENHOR DA NAVE
554	A AMIGA DAS ESPOSAS
577	A SOMBRA DO REMORSO
593	OU DE UM OU DE NENHUM
619	"LEONORA, ADEUS!"
630	O FILHO TROCADO
637	NO ABISMO
651	A REALIDADE DO SONHO
662	CINCI
671	O ESTORNINHO E O ANJO CENTO E UM
683	SOBRE O AUTOR E O TRADUTOR

BAÚ DE MÁSCARAS:
O LABORATÓRIO TEATRAL
DE LUIGI PIRANDELLO

MAURÍCIO SANTANA DIAS

A vida, ou se vive ou se escreve.

LUIGI PIRANDELLO

“Toda vez que revejo minha vida fixada e objetivada sou tomado de angústia, sobretudo quando se trata de informações que eu mesmo forneci [...] tornando a dizer as mesmas coisas com outras palavras, espero sempre poder contornar minha relação neurótica com a autobiografia.”

Essa declaração poderia perfeitamente ter sido feita por Luigi Pirandello, que durante toda a vida tratou de reescrever obsessivamente as mesmas histórias — a *sua* história — a fim de desfazer-se de sua máscara e desviar o olhar da Medusa. Mas quem a escreveu foi Italo Calvino, com quem, à primeira vista, Pirandello não teria muitas afinidades.¹ O depoimento está numa carta que Calvino enviou ao crítico Claudio Milanini em 27 de julho de 1985, pouco antes de morrer.

A relação problemática do escritor com sua autobiografia, confessada nessa passagem de Calvino e encenada por Pirandello nas novelas deste volume, diz respeito menos a uma peculiaridade específica a ambos do que a um sintoma de um mal-estar percebido agudamente por todo artista moderno digno desse nome.

A questão central, tanto para Pirandello quanto, mais tarde, para Calvino, é: como representar uma experiência subjetiva — do autor, do leitor, de qualquer um — em um mundo que parece esvaziar-se aceleradamente de sua concretude objetiva? Ou, em outros termos, como fazer a literatura expressar a relação entre esse sujeito, cada vez

1 Os primeiro contos juvenis de Calvino, *Pazzo io o pazzi gli altri* [Louco eu ou loucos os outros], cuja publicação a editora Einaudi recusou em 1942, foram escritos sob o influxo direto das *Novelas para um ano* de Pirandello.

mais isolado e transformado em mônada, e aquilo que supostamente seria exterior a ele, mas que já não lhe garante nenhuma certeza?

Diante desse impasse de ordem histórica e ontológica, Pirandello e Calvino seguiram rumos diferentes. Luigi Pirandello fez a transição do grande realismo do século XIX para a literatura psicológica e labiríntica da contemporaneidade passando por todas as formas tradicionais (o romance de fôlego, a narrativa curta, o teatro, a poesia), num processo contínuo de erosão de seus fundamentos que culminou no antirromance *Um, nenhum e cem mil*, nos contos inclassificáveis de *Uma jornada* e nas “peças míticas” *A nova colônia*, *Lázaro* e *Os gigantes da montanha*. Italo Calvino, por sua vez, trabalhou quase sempre com formas breves, experimentando configurações literárias insólitas, as quais se situam na fronteira entre a ficção, o ensaio e o apólogo moral. Ambos, porém, não abdicaram de um postulado básico: tomar a literatura como campo privilegiado de cognição do tempo presente.

2

Pirandello foi, de fato, um dos primeiros escritores italianos a perceber e elaborar sistematicamente em sua obra aquela “mutação antropológica” que estava se processando no início do século XX e que Pier Paolo Pasolini iria acusar de modo vigoroso e obstinado algumas décadas mais tarde.

As figuras criadas por Pirandello são indivíduos partidos ao meio, como Mattia Pascal, ou pulverizados, como Vitangelo Moscarda. “Heróis da vida intersticial”, diz o crítico Giancarlo Mazzacurati, são todos eles “sobreviventes

de uma catástrofe da ideologia oitocentista cujo estrondo só se ouvirá plenamente durante a Grande Guerra. Eles já pedem para viver não acima nem dentro, mas debaixo da história; e, enquanto os Andrea Sperelli ou os Giorgio Aurispa [personagens de Gabriele D'Annunzio] reclamavam uma identidade mais forte do que o tempo que estavam atravessando [...], estes, ao contrário, buscarão uma ética mais fraca ou flexível, em matrizes intemporais ou nas dobras secretas de uma sociedade já massificada.”²

Os exemplos de anti-heróis pirandellianos, a galeria de tipos e de situações que o leitor encontrará nesta antologia é tão copiosa que nem vale a pena enumerá-la aqui. Mas, observadas de todos os ângulos possíveis, as personagens são como esses sobreviventes de que fala Mazzacurati.

3

Nas novelas aqui recolhidas, todas elas matrizes de peças que Pirandello escreveria mais tarde, já está instalado o célebre dispositivo que por muito tempo funcionou como uma espécie de emblema de toda a obra do escritor: a contraposição entre vida e forma.

Quem primeiro descreveu de forma cabal esse dissídio entre “vida e forma” na obra de Pirandello, mais especificamente no teatro, foi o crítico Adriano Tilgher no início dos anos 1920. O estudo de Tilgher³ foi a tal ponto revelador que o próprio Pirandello, durante alguns anos, costu-

2 MAZZACURATI, Giancarlo. *Le stagioni dell'apocalisse: Verga, Pirandello, Svevo*. Torino: Einaudi, 1998, pp. 117-8.

3 TILGHER, Adriano. *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma: Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

mava dizer: “Quem quiser saber qual é o cerne da minha obra, consulte o estudo de Adriano Tilgher”. Mas, passados alguns anos, o próprio escritor foi se enfadando das constrições tilgherianas e, num movimento paradoxal e tipicamente seu, passou a tergiversar ou mesmo a desdizer a famosa fórmula que opunha “vida *versus* forma”. Como se ele mesmo, o autor, precisasse se desfazer da camisa de força que a crítica lhe impôs e dissociar a teoria de um “pirandellismo” de sua própria ficção.

Na base dos mal-entendidos estava o polêmico ensaio que o escritor siciliano publicou em 1908, *O humorismo*. Nele Pirandello argumentava em favor de uma linhagem ou tradição literária que trabalhava não com o cômico, mas com o cômico interiorizado e filtrado pela autorreflexão. O humor seria, então, produto do “sentimento do contrário”; e o humorista, o artífice da farsa trágica da vida. Mas isso não queria dizer que as teorias expostas no ensaio sobre o humorismo fizessem de seus romances, novelas e teatro mera demonstração daqueles conceitos; ficcionalização de uma má filosofia, como sentenciava Benedetto Croce.

4

Numa das melhores páginas das *Seis propostas para o próximo milênio*, ao discorrer sobre a “leveza”, Italo Calvino diz que o humor é o cômico esvaziado de peso, assim como a melancolia é uma tristeza leve.

Calvino não cita Pirandello nas *Seis propostas*, mas Mazzacurati insiste sobre o dissídio, ou melhor, sobre a autonomia entre o ensaio *O humorismo* e a obra ficcional do autor siciliano. Isso porque, ao escrever suas novelas, romances ou peças teatrais, “Pirandello não irá sugerir teorias específi-

cas e muito menos ingredientes, soluções técnicas ou instruções de montagem e de desmontagem para a fabricação de textos humorísticos; tentará, mais que isso, estabelecer um campo de tensões e de transformações em que o motor primeiro seja a reflexividade moral e sentimental, a autoanálise de um sujeito que faz sua rotação e sua revolução ao longo de eixos e órbitas imprevisíveis, entre planetas distantes. Sua imagem do humorismo (para a qual ele certamente tenta encontrar, mas também negar, precursores, conferindo-lhe uma genealogia, se não uma tradição) é, pois, como um sistema copernicano traduzido em narrativa, uma teoria da relatividade entre ‘energias’ diversas, que se infiltra na fixidez ptolomaica dos ‘gêneros’ e na retórica oficial das paixões fixadas e legitimadas pela literatura”.⁴

5

Como defende o crítico Renato Barilli, Pirandello foi responsável por uma verdadeira “revolução cultural” em seu tempo. No capítulo em que trata precisamente da passagem “das novelas ao teatro”, Barilli diz: “A novela e a comédia [*Ou de um ou de nenhum*] são bastante próximas, quase configurando o caso muito difuso em toda a produção pirandelliana do segundo decênio, de uma mesma ‘história’ oferecida em dois estados distintos: um pouco como um remédio que é comercializado sob forma de comprimidos ou de ampolas para injeção; a composição não muda, mudam no máximo os efeitos, a possibilidade de absorção. No caso, a única diferença sensível entre a administração por via narrativa ou dramática está na diversa temporalidade

4 Idem, p. 132.

referente à destinação do filho: esse fato, na novela, é distribuído em um lapso de tempo dilatado, ao passo que em cena ele ocorre *ipso facto*, recorrendo ao expediente técnico chamado justamente de golpe de cena”.⁵

A repetição, a replicação e as altas doses de fantasia realista ministradas ao seu público são o que faz de Pirandello o “revolucionário” de Barilli.

6

Comparando a personagem pirandelliana aos anti-heróis de Joyce e Proust, que expressam “um modo de ser da condição humana não mais concorde com a ideia tradicional que tínhamos do homem, tornada enigmática porque não conhece mais suas razões de ser em um mundo em processo de transformação em suas estruturas e em sua ideologia”, o crítico Giacomo Debenedetti afirma que a personagem pirandelliana, “para deixar-se ver, deveria abrir sua couraça, deveria ‘explodir’ rumo ao seu narrador. Esta seria a tarefa mais específica da narrativa de Pirandello, que do mesmo modo seria chamada à busca de uma realidade humana no reverso da visível realidade do homem, a qual dolorosamente denuncia esse segredo e convida a buscá-lo, ao mesmo tempo que reluta a deixá-lo descobrir”.⁶

Sem dúvida, lendo as novelas reunidas neste volume, vê-se que Pirandello, assim como Joyce, Proust e outros escritores analisados por Debenedetti, manifesta aquela “ne-

5 BARILLI, Renato. *Pirandello, una rivoluzione culturale*. Milano: Mondadori, 2005, p. 179.

6 DEBENEDETTI, Giacomo. *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti, 1998, p. 305.

cessidade de um conhecimento por epifanias”. “A narrativa de Pirandello”, prossegue o crítico em sua sondagem por camadas, “se revolta muito precocemente contra o naturalismo, justamente na medida em que nela também se sente a urgência de epifanizar, se não as coisas, os fatos ou pelo menos a personagem. Os estranhos desequilíbrios e dissonâncias de sua narrativa dependem de que a imagem, nela, não é total, mas sentida apenas pela metade, somente naquilo que concerne às personagens.” Por isso o “realismo” de Pirandello é um “realismo de ritmos acelerados, de figuras contraídas, resultando em um realismo que faz caretas a si mesmo”.⁷

7

As caretas a que se refere Debenedetti derivam sobretudo do fato de que os indivíduos pirandellianos, em vez de viver, se veem vivendo. Tal é o caso do protagonista da novela “Quando se entende o jogo” e de tantos outros.

A peça mais autobiográfica de Luigi Pirandello, *Quando si è qualcuno* [*Quando se é alguém*], que aliás não deriva de nenhuma novela e cuja estreia nos palcos se deu em Buenos Aires, em 1933 (com o título *Cuando se es alguien*), trata exatamente do desespero do escritor que se vê a si mesmo como um monumento, reconhecido por todos e, por isso mesmo, engessado para sempre numa forma estatutária: “o drama de um homem já muito célebre, embalsamado pela própria fama”, como notam Italo Borzi e Maria Argenziano numa das edições da peça.

7 Idem, pp. 434-5.