

- LITERATURA

MATTIA PASCAL E SERAFINO GUBBIO: OS HOMENS DEGENERADOS DE LUIGI PIRANDELLO

Andrea Quilian de Vargas*
Rosani Ketzer Umbach**

Resumo: A impossibilidade do romance realista é uma das mais interessantes chaves de leitura para a produção de Luigi Pirandello, escritor siciliano que documentou a alienação do homem moderno, retirando-o do centro das narrativas. Os meios utilizados para formalizar o “giro antropocêntrico ao contrário” proposto em seus textos incluem a utilização das ações inconclusas, das temporalidades indeterminadas e, principalmente, das personagens problemáticas e moralmente deterioradas. Por intermédio dos protagonistas de *Il fu Mattia Pascal* e *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, pretendemos mostrar de que maneira Pirandello representou a degeneração da raça humana, entendida por ele como um inevitável reflexo da era moderna.

Palavras-chave: Pirandello. Degeneração. Modernidade.

■ **P**ara entender a influência de Luigi Pirandello (1867-1936) na cultura ocidental do século XX, é aconselhável retomar as conhecidas concepções interpretativas do conjunto de sua obra: uma relacionada à precisão e à profundidade com que o escritor siciliano dissertou sobre a crise do homem moderno; outra que diz respeito às inovações estilísticas criadas por ele para retratar tal crise. Sua interpretação ou visão do mundo moderno foi assaz aguda e pessimista, sendo Pirandello um dos grandes escritores que, com especial clareza, traduziu em seus textos as vicissitudes que golpearam a cultura burguesa no século XIX. Pirandello compreendeu muito bem que o sentimento de estabilidade e de segurança gozado pelo mundo

* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) – Santa Maria – RS – Brasil. E-mail: andrea.quilian@hotmail.com

** Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) – Santa Maria – RS – Brasil. E-mail: rosani.umbach@ufsm.br

burguês havia desaparecido, uma vez que as novas gerações seriam arrebatadas pela incerteza em relação à ordem social estabelecida, à vida, às relações e à própria identidade.

O escritor siciliano dramatizou a desordem produzida pela descoberta da pobreza dos ideais pequeno-burgueses, assim como a impossibilidade da manutenção da crença na velha visão unitária da realidade. Movido por essa interpretação do mundo, Pirandello documentou a solidão, o conformismo e a alienação do homem moderno. Leone de Castris (1989, p. 155) denomina a “revolução copernicana do romance” como o método utilizado pelo siciliano para formalizar a impossibilidade do tempo objetivo e contínuo, da ação histórica e da dinâmica psicológica tradicionais. Pirandello utilizou, em vez disso, espaços abstratos, ações inconclusas, temporalidades indeterminadas e personagens problemáticas, fisicamente deformadas e moralmente degeneradas.

A impossibilidade do romance tradicional é assinalada, nesse sentido, como uma das mais contundentes chaves de leitura para praticamente toda a produção de Pirandello. Até mesmo em uma obra como *Os velhos e os moços*, publicada em 1913 e considerada, por alguns, um retrocesso em relação a *O falecido Mattia Pascal* por se tratar de um romance social e histórico,¹ a conclusão a qual se chega não difere totalmente da ideia do giro antropocêntrico ao contrário explorado por Pirandello. Segundo Giovanni Macchia (1992), o conjunto de fatores sociais e políticos abordados em *Os velhos e os moços* leva a uma única constatação: a total insatisfação de uma juventude traída e uma amarga tomada de consciência da falência de uma série de sonhos coletivos e individuais. Dentre os sonhos coletivos estariam a crença no *Risorgimento*² como renovação do país; a unidade da Itália como instrumento de desenvolvimento das regiões mais atrasadas, especialmente a Sicília e a Itália meridional; e o socialismo que poderia ter representado a retomada do movimento *risorgimentale*. Entre os sonhos individuais destruídos em *Os velhos e os moços*, estão os dos velhos que não conseguiram avançar dos ideais à realidade, sendo responsabilizados pelos escândalos, pela corrupção e pelo governo incompetente; e dos moços sufocados em uma sociedade ainda cristalizada que não permitia ações transformadoras, tampouco a livre expressão da individualidade.

Mesmo em um romance realista, Pirandello infiltra aspectos subjetivos que ratificam, de certa forma, a noção de desestruturação e decomposição presente em seus textos, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo. Inseridos no contexto da modernidade do final do século XIX e início do XX, os escritos de Pirandello traduzem sua percepção do desajuste existencial, assim como a consciência da perda de equilíbrio vivenciada pelo sujeito. No esclarecedor ensaio “Arte e Coscienza d’oggi”, Pirandello define o homem moderno como “um doente arrependido que clama a Deus”. “Quem não é um degenerado, nos dias de hoje?”, questiona Pirandello. “Quem pode considerar-se são? Em todos nós, em uns mais, outros menos, é possível encontrar sinais ou estigmas (como chamam os

1 *Os velhos e os moços* é um romance com ambientação siciliana em que é narrado o drama das gerações que vivenciaram o período do *Risorgimento*, marcado pelas lutas de classes, disputas pelo poder e um forte sentimento de frustração daqueles que acreditaram no crescimento unitário da Itália com base nos ideais *risorgimentali*.

2 Movimento compreendido entre os anos 1815 e 1870 que objetivava a unificação da Itália, dividida em pequenos estados submetidos a potências estrangeiras.

cientistas) físicos e intelectuais da degeneração!” (PIRANDELLO, 1993, p. 891-911, tradução nossa).

Para o crítico italiano Giancarlo Mazzacurati, a ideia de degeneração

Representa [...] aquilo que ainda podemos definir um neodarwinismo “negativo”, que é uma aceitação da fatalidade biológica do progresso, mas também uma projeção da técnica e da competição econômica para um final apocalíptico. Naquele seu ensaio,³ não somente o trabalho industrial e a vida nas metrópoles (que é uma consequência direta), mas também a arte nova, do impressionismo ao simbolismo, aparecem contaminadas na raiz pela neurose produzida pelo barulho, pela velocidade, pela eletricidade que corta o ar, agora cheio de invisíveis venenos; e o fim de siècle se colore com as tintas de uma fim de race, antecipando aquilo que será a Bíblia novecentista do apocalipse. (MAZZACURATI, 1998, p. 9-10, tradução nossa).

A fatalidade biológica do progresso, a qual podemos contrapor a espiritualidade, lançou o ser humano no abismo do mistério sem Deus, na orfandade proveniente de uma existência sem uma guia. Declarada sua impotência, decreta-se também o “fim da raça”. É sob essa a perspectiva que interpretamos Pirandello: um escritor que dissertou em seus textos a degeneração da raça humana.

Desde *O falecido Mattia Pasca* (1904) e *Cadernos de Serafino Gubbio operador* (1915) até chegar a *Um, nenhum e cem mil* (1926), os processos de “desumanização da arte”,⁴ segundo os termos utilizados por Ortega y Gasset, foram ficando mais evidentes em Pirandello. A exemplo dessa espécie de giro antropocêntrico ao contrário, o protagonista, em *O falecido Mattia Pascal*, resume a precária situação do ser humano atribuindo a culpa a Copérnico:

Maldito seja Copérnico! [...]. Digo que, quando a terra não girava e o homem, vestido de grego ou de romano, nela fazia boa figura, formando tão elevado conceito de si e comprazendo-se tanto de sua própria dignidade, acredito perfeitamente que pudesse ter acolhida favorável uma narração minuciosa e repleta de inúteis pormenores. [...]. Agora, todos nos adaptamos, aos poucos, à nova concepção de nossa infinita pequenez e a nos considerarmos menos do que nada, no Universo, com todas as nossas lindas descobertas e invenções. Que valor quer, então, que tenham as notícias, já não digo das misérias privadas, mas das nossas calamidades gerais? Histórias de minhocas, as nossas, [...] vários milhões de minhocas torradas. E toca para frente. Quem se lembra mais disso? (PIRANDELLO, 1981, p. 16).

Adiante, Pirandello esclarece, por intermédio de Mattia Pascal, sua posição acerca da impossibilidade do romance tradicional em tempos pós-copernicanos:

– *Está bem: o senhor conde levantou-se cedo, às oito horas e meia em ponto... A senhora condessa pôs um vestido lilás, ricamente guarnecido de rendas no pescoço... Teresinha estava morrendo de fome... Lucrecia consumia-se de amor...*

3 Mazzacurati se refere a “Arte e coscienza d’oggi”.

4 Ortega y Gasset denomina “desumanização da arte” o processo que, a partir das últimas décadas do século XIX, retirou o homem do centro gravitacional das narrativas. A desumanização, para o crítico espanhol, significa desrealização ou descompromisso com o real.

Oh, meu Deus do céu! Que importância isso pode ter para mim? Estamos ou não estamos num invisível piãozinho, para o qual um fio de sol serve de chicote, num grãozinho de areia enlouquecido, que gira e continua a girar, sem saber por quê, sem chegar nunca à destinação? (PIRANDELLO, 1981, p. 15-16, grifo nosso).

A desconstrução articulada no romance (ou antirromance), que narra a história do bibliotecário da pequena Miragno que leva flores à própria sepultura, era somente o início da demolição dos padrões elaborada por Pirandello. A crítica aos valores burgueses e à falsa harmonização da consciência coletiva promovida pela literatura, que ocultava as contradições da existência e embalsamava o leitor em macios e perfumados lençóis de seda, é fortemente efetuada em nome de uma arte que enfatiza a desilusão moderna.

Considerado uma crítica à narrativa tradicional, *O falecido Mattia Pascal* tem como protagonista um herói/vítima da descoberta de Copérnico, sendo que o objeto maior de sua censura, na verdade, é a literatura como representação da realidade: “Não me parece mais, o atual, tempo de escrever livros, nem por brincadeira. No que diz respeito à literatura, como a tudo o mais, devo repetir meu costumeiro estribilho: ‘Maldito seja Copérnico!’” (PIRANDELLO, 1981, p. 15). Incentivado pelo padre Eligio a contar a sua história, Mattia refletia sobre a completa inutilidade de escrever livros.

É interessante observar que, desde as primeiras páginas, Mattia Pascal jamais esconde a imagem depreciativa que possuía dele mesmo: “Nós fomos, na verdade, vagabundos, e gastávamos sem medida” (PIRANDELLO, 1981, p. 30), afirma sobre ele mesmo e o irmão. Para explicar a implicância da tia Escolástica, conclui: “Devia ser por causa da minha cara plácida e provocante e dos grossos óculos redondos que me haviam obrigado a usar, para endireitar um dos meus olhos, o qual, não sei por quê, tendia para olhar, por sua conta, alhures” (PIRANDELLO, 1981, p. 28). Aquele olho maldito e desobediente era um verdadeiro suplício para Mattia. Para completar, Pirandello ainda deu a ele um nariz estranhamente pequeno que, com o crescimento da espessa barba ruiva e crespa, desapareceu entre ela e a testa.

No início do século XX, assistimos a uma considerável transformação da personagem romanesca e teatral, a chamada “crise da personagem”. Para entender o significado dessa expressão, é interessante partir das considerações de Giacomo Debenedetti:

Assim que iniciamos a ler romances modernos, somos golpeados por um fato bastante desconcertante. Do retrato das personagens desaparece, quase sem exceção, qualquer resquício de beleza física, especialmente no rosto, que é a parte mais expressiva da pessoa. [...] Depois, com o final da narrativa naturalista, [...] começa, no romance e nos contos, a vitoriosa invasão do feio, que ocupará todo o território. [...] No âmbito italiano, observemos as personagens de Pirandello e de Federico Tozzi, os dois verdadeiros iniciadores do romance moderno da Itália. Colocados juntos, os rostos e as figuras daquela gente ficam um pouco aquém da moderna Corte dos Milagres:⁵ um repertório de representação do esqualido, do hostil, do mal-humorado, do repulsivo. [...] Pirandello

5 Na Idade Média, era um local onde se reuniam mendigos, marginais e pessoas com doenças contagiosas.

então percebeu [...] a etiologia da doença deformante que afeta em primeiro lugar os traços faciais, dá ao rosto uma aparência que desestabiliza e dá-lhe uma expressão de sofrimento. [...]. No entanto, o patógeno é o Outro,⁶ o que faz sentir a sua presença no eu, se quisermos utilizar a terminologia de Rimbaud. (DEBENEDETTI, 1988, tradução nossa).

Em um primeiro momento, a consideração de Debenedetti parece limitar-se a um nível exclusivamente estético: a beleza física da personagem. Todavia, o conceito pode ser ampliado para um plano menos material, atingindo as esferas ética, estética e moral. É fato que, especialmente a partir dos anos 1900, já não é mais possível tratar o personagem se não como um ser fraturado e problemático, contrário ao equilibrado, sereno e belo sujeito da arte antiga. Nesse sentido, o que mais desconcerta em Mattia Pascal independe de sua aparência defeituosa: é sua completa apatia diante da vida e a completa ausência de aptidão ou vontade para realizar qualquer coisa. Em outras palavras, Mattia é um homem completamente sem qualidades, um sujeito que foi absorvido pela “vidinha miúda” e sem perspectiva do interior. De maneira irônica, o fato de ter sido declarado morto desperta nele o desejo de estar vivo, de se tornar um ser diverso. Empenhado no dramático processo de mutação e, ao mesmo tempo, na constante busca de si mesmo, Mattia Pascal inaugura a galeria de personagens pirandellianos devastados pela tomada de consciência da inutilidade da própria existência. Incapaz de grandes atos, ao contrário do herói clássico, o bibliotecário é o protótipo do personagem preso na angústia da própria existência sem sentido.

O fato de aquele cadáver ter sido encontrado nas suas terras e reconhecido pela esposa como sendo dele, foi para Mattia Pascal um presente: “livre, novo, dono absoluto do meu nariz, sem mais o fardo do passado. [...]. Ah, era um par de asas! Como me sentia leve! (PIRANDELLO, 1981, p. 109). Essa foi a impressão inicial. Resolvido, então, a aceitar sua condição de morto e com uma quantia considerável no bolso após ter passado dias jogando em Montecarlo, Mattia Pascal abandona a família e ganha o mundo. Estava livre.

Contudo, com o passar dos dias, a percepção se altera e os sentimentos oscilam, como podemos observar nas seguintes passagens:

Ora, o que era eu, senão um homem inventado? [...] Adriano Meis, homem feliz! [...] Eu não era mais nada, não estava inscrito em nenhum registro civil, a não ser no de Miragno, mas como falecido [...] No fundo, já estava um pouco cansado daquele girar mundo, sempre sozinho e mudo [...] Agora estava inteiramente livre. Não era suficiente? [...] Tu, [...] se queres saber a verdade, serás sempre e em toda parte um estrangeiro: essa, a diferença. Estrangeiro na vida, Adriano Meis. (PIRANDELLO, 1981, p. 120-130).

Ao tentar se transformar em Adriano Meis, até mesmo aquelas características aparentemente negativas que, no entanto, o diferenciavam entre os demais, teriam que desaparecer: o olho estrábico, o nariz muito pequeno, a barba

6 Segundo Rimbaud, aquilo que provoca tal deformidade é a parte obscura da própria personalidade: “O eu é um outro”, afirma o poeta francês.

desproporcional, o fato de ser o filho da falecida viúva Pascal, casado com Romilda, genro da odiosa viúva Pescatore, irmão de Alberto, bibliotecário. No entanto, como Adriano Meis, Mattia Pascal limitava-se a ser uma sombra de homem, um estrangeiro perpétuo; como Mattia, estava oficialmente excluído da vida. Usando outros termos, o protagonista de *O falecido Mattia Pascal* não era ninguém. Porém, de forma paradoxal, a única possibilidade de amor correspondido vivenciada por Mattia foi na pele de Adriano Meis. Ama e é amado por Adriana, a filha do senhor Paleari, dono da pensão onde o forasteiro estava hospedado, única mulher com quem desejou viver. A loucura dessa passagem está na iminência e, ao mesmo tempo, na impossibilidade de felicidade para Mattia Pascal. Não poderia casar-se com a doce Adriana, pois não possuía outro registro civil além de um atestado de óbito.

Contrariando a racionalidade do naturalismo e para antecipar a teoria *umorística* de Pirandello, *O falecido Mattia Pascal* surge para desconcertar e problematizar a existência, sendo que a atitude reflexiva de Mattia é o resultado do mal-estar oriundo do encontro violento com a realidade que alguns críticos afirmavam estar ausente na obra de Pirandello. Realidade que confirma ininterruptamente que o ser humano é incapaz de desprender-se das convenções sociais e dos registros civis, sendo que a atitude constante de Pirandello é ridicularizá-lo. Nem mesmo os grandes heróis clássicos escapam da crítica de Pirandello em *O falecido Mattia Pascal*. Sobre a obra de arte canônica, um interessante diálogo entre Mattia/Adriano e o senhor Paleari, proprietário da pensão onde vivia o protagonista, de certa forma, esclarece o pensamento de Pirandello:

- *A tragédia de Orestes num teatrinho de títeres! – veio anunciar-me o Senhor Paleari. Títeres automáticos, de nova invenção. Hoje à noite, às oito horas e meia.*
- *A tragédia de Orestes?*
- *Sim! [...]. Deve tratar-se de Eletra. Mas ouça só a ideia mais esquisita que me veio à cabeça! Se, no momento culminante, exatamente quando o títere que representa Orestes está por vingar a morte do pai em Egisto e na mãe, se fizesse um rasgão no céu de papel do teatrinho, o que aconteceria? Diga lá.*
- *Não sei – respondi, encolhendo os ombros.*
- *Mas é fácilimo, Senhor Meis! Orestes ficaria terrivelmente desconcertado por aquele buraco no céu.*
- *E por quê?*
- *Deixe-me dizer. Orestes sentiria ainda o impulso da vingança [...]; mas seus olhos, nesse momento, correriam para lá, para o rasgão, de onde toda sorte de más influências penetrariam na cena; e ele sentiria cair-lhe os braços.* (PIRANDELLO, 1981, p. 184).

Na mente de Mattia Pascal, permaneceu por algum tempo a imagem de Orestes em um teatro de marionetes, impedido de recitar por conta de algo inesperado: um desconcertante buraco no céu de papel, fato que desviou o pensamento do protagonista do centro para as bordas. Enxergar os buracos, os vazios indesejados ou inesperados é o que sempre motivou Luigi Pirandello. Além disso, a metáfora do buraco no céu desestabiliza o ideário de que o homem é o centro do universo, pois revela uma imensidão inimaginável, de uma grandeza incomparável à pequenez do homem, um ser reduzido, rebaixado e

paralisado, exatamente como ocorreu com Orestes, o herói clássico que, na fértil imaginação de Paleari, se torna mais uma criatura atônita diante da própria impossibilidade e da grandeza do universo.

Nas últimas décadas do século XIX, o gênero romance sofreu transformações consideráveis. Ainda no século XVIII, o romance burguês de Balzac, por exemplo, traduzia a confiança do escritor no conhecimento da realidade, sendo que o autor mantinha uma relação de domínio sobre aquilo de que falava. Dessa forma, o protagonista por excelência era o próprio escritor, que entendia o mundo como uma estrutura lógica e representável. O romance, nessa linha, deveria exprimir algum ideal, um valor ou um significado, por intermédio de uma narrativa linear que partia de um determinado ponto em direção a outro, totalmente decodificável para o leitor. No final do século XVIII e início do XIX, especialmente, os artistas faziam da obra de arte uma ficção de realidades humanas, perfeitamente compreensíveis para o grande público. Em outros termos, a arte agradava quando promovia a identificação do espectador com os amores, os ódios, as alegrias das personagens, as quais deveriam “representar” seres humanos. Caso contrário, o pacto de leitura não acontecia.

Todavia, já na segunda metade do século XVIII, essa serena relação entre escritor e romance começa a se transformar, e a obra de arte se rebela contra seu criador. Foi o russo Fiódor Dostoiévski quem, talvez, tenha sido um dos primeiros escritores a experimentar a autonomia da obra em relação ao escritor, entendido por ele como um sujeito que muito reflete, mas pouco ou nada sabe do mundo. No que se refere à forma, o russo estruturou seu romance de maneira tradicional: *Crime e castigo* narra a história de um jovem que comete um crime e que paga por isso. No entanto, não está no enredo a novidade de Dostoiévski, mas no fato de que o protagonista não se alinha às características das personagens dos romances da época, compreensíveis e, às vezes, previsíveis. As criaturas, pelo contrário, tornam-se misteriosas até mesmo para seus autores. Da mesma forma, a vida, o universo e o ser humano são misteriosos para o escritor russo:

Porque, de fato, bem, se algum dia encontrarem mesmo a fórmula de todos os nossos desejos e caprichos, ou seja, aquilo de que eles dependem, as leis segundo as quais eles se produzem, como precisamente se espalham, que objetivos eles buscam num caso ou noutro, etc., ou seja, se encontrarem uma verdadeira fórmula matemática – aí talvez o homem imediatamente deixe de ter vontade[...]. Quem vai querer ter vontade de acordo com uma tabela? E ainda: no mesmo instante o homem se transformará num pedal de órgão ou em algo no gênero; porque o que é esse homem sem desejos, sem vontade, sem seu próprio querer, senão um pedal de órgão? [...] Pois, se a vontade um dia coincidir completamente com a razão, nós iremos raciocinar e não querer, propriamente, porque é impossível, por exemplo, conservando a razão, desejar coisas sem sentido, indo, desse modo, conscientemente contra a razão e desejando algo que nos prejudique... E, como todos os desejos e raciocínios poderão ser realmente calculados, pois algum dia serão descobertas as leis do nosso assim chamado livre-arbítrio, então, conseqüentemente, além de anedotas, também será possível estabelecer-se algo como uma tabela, de tal modo que nós realmente teremos desejos de acordo com essa tabela. [...] Pois nesse caso eu vou poder calcular

antecipadamente toda a minha vida futura por um período de trinta anos; em síntese, se isso for implantado, não nos restará nada a fazer; de todo modo, teremos de aceitar. [...] Vejamos senhores: a razão é uma coisa boa, sem dúvida, mas razão é apenas razão e satisfaz apenas a capacidade racional do homem; já a vontade, esta é a manifestação da vida como um todo, ou melhor, de toda a vida humana, aí incluindo-se a razão e todas as formas de se coçar. E, mesmo que a nossa vida pareça às vezes bem ruinzinha do ponto de vista actma, ela é vida, apesar de tudo, e não apenas a extração de uma raiz quadrada. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 15-16).

Segundo Dostoiévski, o propósito esquematizador do romance naturalista ou realista é definitivamente impossível. No instante em que a sociedade se dá conta de que o homem é um ser defeituoso e dotado de vontades, não existe mais possibilidade de enquadramento ou obediência às delimitações formais dos romances. Alinhado a essa maneira de entender a relação do escritor com o texto, Pirandello cria personagens que fogem a qualquer tipificação, nos termos de Lukács, configurando-se como perfeitas representantes da moderna e degenerada raça humana.

Segundo Wladimir Kryszinski (1998), a evolução da arte moderna é demarcada por uma implacável condenação à morte dos sistemas de sentidos que, na arte tradicional ou antiga, se constituíam como suporte de uma mimesis ou representação que jamais ousava refletir sobre seus meios. Contudo, as relações entre autores, obras e sistemas foram abaladas, tornando-se um dos grandes problemas da modernidade. Na medida em que a temática era repetitiva e formalizável, o sistema acabou por se tornar autossuficiente, sem interesse em alguma pesquisa formal ou temática. Todavia, no momento em que o artista se dá conta de que o sistema, antes fechado e coeso, se transforma, torna-se necessário refletir sobre a arte e, sobretudo, sua compreensão interna. Nesse sentido, o discurso autorreflexivo e fragmentado, o surgimento das personagens perturbadas, os enredos sem nexos, tudo está relacionado ao fato de a produção artística ser vista como um sistema entre outros sistemas, todos incompletos e confusos.

Além de Mattia Pascal, Serafino Gubbio é outra personagem pirandelliana que assinala com agudeza a dramática turbulência dos tempos modernos, ao mesmo tempo que enfatiza o longo processo de reificação que assolou o homem após a era das máquinas. *Cadernos de Serafino Gubbio operador*, publicado em 1915, conta a história de Serafino Gubbio, um operador de câmera cinematográfica que vê o mundo através da lente, com a intenção de tentar descobrir nos outros aquilo que lhe falta: a certeza de que entendem o que estão fazendo. A forma do romance é um suceder de notas em um diário que tem o intuito de mostrar o que o protagonista captava por intermédio do olhar voraz de sua máquina.

Para Leone de Castris, importante crítico italiano, “depois de ‘O falecido Mattia Pascal’, será Serafino Gubbio aquele que traduzirá em termos mais imediatamente operacionais a perspectiva copernicana presente nas obras anteriores de Pirandello” (LEONE DE CASTRIS, 1989, p. 160-161, tradução nossa). O desaparecimento do autor como possuidor de valores universais e como portador de uma verdade ou perspectiva única da realidade, aliado ao herói sem valor algum, são fatores que evidenciam ainda mais a destruição do romance tradicional em Pirandello.

Outro aspecto que deve ser levado em conta ao analisarmos obras como *O falecido Mattia Pascal* e *Cadernos de Serafino Gubbio operador* é a desconstrução da literatura e do cinema como atividades fundadas na ideia presunçosa da possibilidade de retratar a realidade e disseminar valores, utilizando-se, para isso, de descrições banais que, se comparadas à descoberta de Copérnico, são completamente insignificantes. Pirandello investe na ridicularização dos fatos miúdos e do próprio ser humano: Mattia é estrábico, esquisito e preguiçoso; Serafino é escravo de uma câmera cinematográfica que só assiste, impassível, à vida acontecer diante de seus olhos.

Cadernos de Serafino Gubbio operador é o sexto romance de Pirandello, publicado originalmente com o título *Si gira*. Articulado em sete capítulos que correspondem aos sete cadernos, os escritos obedecem a uma estrutura diarística, no qual cada parte é independente. Em um diálogo direto com o leitor, Serafino resume sua atividade na primeira página de seus escritos:

Observo as pessoas nas suas mais banais atividades, para ver se consigo descobrir nos outros aquilo que me falta em todas as coisas que faço: a certeza de que compreendem aquilo que estão fazendo. Num primeiro momento, sim, parece-me que muitos a tenham, pelo modo como se encaram e cumprimentam [...]. Mas depois, se paro um pouco para fitá-las dentro dos olhos, com estes meus olhos fixos e silenciosos, eis que logo se escondem. Alguns, aliás, perdem-se numa perplexidade tão inquieta, que se eu continuasse a perscrutá-los, poderiam injuriar-me ou agredir-me. (PIRANDELLO, 1990, p. 17).

Há duas questões bastante interessantes nesse trecho: a dúvida das pessoas em relação àquilo que estão fazendo; o receio de Serafino em fazer vacilarem, com um simples olhar mais demorado, as certezas que essas mesmas pessoas construíram para si. Impossível não relacionarmos a passagem que inicia o romance de Serafino Gubbio ao contexto da modernidade, tão profundamente explorado por Luigi Pirandello. A agitação da era moderna acabou por deturpar as relações e a percepção do ser humano sobre a vida e sobre ele mesmo. A respeito disso, Serafino afirma: “Eu também conheço o dispositivo externo, quero dizer, mecânico da vida que fragorosa e vertiginosamente nos envolve sem tréguas [...] Hoje, desse ou daquele jeito, isto e aquilo para fazer, correr para cá, com o relógio na mão, para chegar em tempo lá.” (PIRANDELLO, 1990, p. 17). A ausência de certezas sobre as coisas, confessada pelo protagonista, se estende à dúvida em relação à própria realidade, a qual precisa ser vista através da lente de sua câmera.

Assim como Mattia Pascal, Serafino Gubbio é uma personagem pirandelliana que exacerba os aspectos negativos do ser humano. O diálogo abaixo entre Serafino e um senhor esclarece a questão:

Sou operador. Mas realmente, ser operador, no mundo em que vivo e do qual vivo, não quer dizer operar. Eu nada opero [...] eu nada mais faço que emprestar meus olhos à maquininha para que possa indicar até onde chega a alcançar. [...] ‘O senhor é mesmo necessário? O que é o senhor? Uma mão que gira a manivela. Não poderiam dispensar esta mão? O senhor não poderia ser dispensado, substituído por algum mecanismo?’ [...] Talvez com o tempo, meu senhor. Para

falar a verdade, a qualidade principal que se requer numa pessoa que tem a minha profissão é a impassibilidade diante da ação que se desenrola em frente à máquina. (PIRANDELLO, 1990, p. 18-20).

Na época em que Pirandello escreveu esse romance, já havia passado pelos períodos mais turbulentos em relação à crítica e à afirmação de sua obra. Isso significa que o siciliano já havia superado a fase inicial, quando pretendia representar subjetivamente o homem moderno, ainda com resquícios de uma narrativa romântica e realista. Em *Cadernos de Serafino Gubbio operador*, vemos um Pirandello que submerge na descrição de um mundo em que já não há mais possibilidade de saída na subjetividade e onde a objetividade nos é apresentada em perspectiva.

Comparando o romance de Serafino ao de Mattia Pascal, Carmelo Distante escreve na introdução à edição de 1990 de *Cadernos de Serafino Gubbio operador* (PIRANDELLO, 1990, p. 6): se no primeiro, *O falecido Mattia Pascal*, era mostrado o quanto era ilusório pensar que se pode fugir de uma triste realidade, gerada por uma sociedade mesquinha e sem ideias, em *Cadernos de Serafino Gubbio operador* está clara a falência dessa sociedade, sendo que somente no teatro ou no metateatro é que se pode encontrar uma imagem representativa que vá além da ilusão romântica, com o intuito de se tornar cena e denúncia, sem compaixão ou piedade.

Giancarlo Mazzacurati, em um ensaio intitulado “*Il doppio mondo di Serafino Gubbio*”,⁷ caracteriza o romance de Pirandello como *romanzo delle anamorfosi*, ou seja, romance de imagens deformadas, produtos de um enorme aparato “digestivo” (o mercado), que se alimenta de uma realidade natural (os sentimentos, a consciência, os valores, as sensações) e a transforma em mercadoria por intermédio das máquinas vorazes que caracterizam a era moderna.

A substituição da realidade operada pela máquina sugere uma visão reificada de Serafino Gubbio, que tem como sua maior qualidade a “impassibilidade diante da ação”; Serafino é simplesmente uma mão que gira a manivela para que a máquina faça seu trabalho. Antes as “coisas” do que o homem, confirma Serafino Gubbio: “Eu perambulava à procura de um modesto alojamento, não tanto para mim, acostumado a passar a noite ao ar livre, amigo dos morcegos e das estrelas, e sim para minha malinha, deixada no depósito da estação.” (PIRANDELLO, 1990, p. 22).

O dispositivo central de *Cadernos de Serafino Gubbio operador* é a consciência de que se vive em um mundo feroz, governado por máquinas famintas. O que restou ao homem, então? A degeneração da espécie que, no caso do romance de Serafino, ocorre por intermédio de alguns fatores essenciais: a passividade diante das circunstâncias da vida, a superficialidade das relações, a inutilidade do ser humano frente às máquinas e sua incapacidade de ver com clareza. Vemos, ao acompanhar partes da narrativa, como as personagens servem de exemplo desse processo degenerativo ao qual se refere.

Em *Cadernos de Serafino Gubbio operador*, a narração dos fatos inicia na terceira parte do primeiro caderno, que se desenvolve a partir da chegada do protagonista em Roma após ter conseguido emprego na Kosmograph, uma gran-

7 Disponível em http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Mazzacurati_doppio_mondo_Serafino_Gubbio.htm. Acesso em: 25 out. 2015.

de casa de cinematografia. Na primeira linha, isolada do parágrafo seguinte, Serafino revela: “Não posso tirar da cabeça o homem que encontrei há um ano, na mesma noite em que cheguei a Roma.” (PIRANDELLO, 1990, p. 22). Tal afirmação não era, como se poderia esperar, sobre a personagem que surge logo depois, mas sobre uma outra, que aparecerá na quinta parte do primeiro caderno. A aparente incoerência dessa narrativa desordenada é fator importante para a compreensão da obra, caracterizada, em sua totalidade, pelas frequentes digressões do protagonista.

A personagem que surge em seguida é Simone Pau, um velho amigo de Serafino, sujeito “despreocupado e de costumes singularíssimos” (PIRANDELLO, 1990, p. 22). A boca sempre aberta não era para rir do amigo recém-chegado, como suspeitou Serafino inicialmente, mas pelo fato de que Simone sofria da mesma doença do protagonista: espantar-se com os mais triviais gestos do ser humano ou eventos da natureza. Era comum, para Simone, a qualquer momento, se desligar do mundo e mergulhar nos próprios pensamentos, como podemos perceber na seguinte passagem:

Desculpe, mas como eu conheço o monte, a árvore, o mar? O monte é monte, porque eu digo: Aquilo é um monte. O que significa: eu sou o monte? O que somos nós? Somos aquilo que percebemos vez por vez. Eu sou o monte, eu a árvore, eu o mar. Eu sou também a estrela que ignora a si mesma! (PIRANDELLO, 1990, p. 23).

A elucubração de Simone leva Serafino a uma longa reflexão, uma das mais importantes do romance: a Terra não é feita para os homens, mas para os animais. Estes têm para si somente aquilo que lhes é necessário, enquanto o homem é atormentado pelo desejo do supérfluo, o que faz dele um eterno insatisfeito. “Tanto pior o homem fica na Terra, quanto mais quer usar o seu supérfluo, sobre a própria Terra, em inquietas construções e complicações.” (PIRANDELLO, 1990, p. 24), conclui Serafino. Para poder viver melhor, o homem cria

um mundo fictício, que tem sentido e valor somente para ele, mas que ele mesmo não conhece e com o qual nunca fica contente, tanto que, incessante e ansiosamente, muda-o várias vezes, para poder explicar e facilitar uma atividade da qual não se vê nem a finalidade, nem a razão, aumentando e complicando sempre mais o seu tormento [...]. (PIRANDELLO, 1990, p. 23).

As palavras de Serafino ratificam a impressão de Mattia Pascal sobre o ser humano: insatisfeito, inadaptado, instável, desequilibrado e, além disso, ganancioso. Todavia, Simone Pau é uma personagem que destoa desse quadro. A vida do amigo de Serafino transcorre entre a biblioteca, os cafés de Roma e o abrigo para mendigos onde dorme. Ocasionalmente, publica algum ensaio de filosofia que espanta os leitores pela inovação interpretativa, pela estranheza da argumentação ou pela cópia de alguma conhecida doutrina. Ao renunciar a qualquer bem material, Simone Pau acreditava estar purificado dos males do mundo. No entanto, a forma de se livrar do mundo era outra: o professor de filosofia havia criado, exatamente como Serafino afirmara, um mundo ilusório, no qual somente ele acreditava.

Ao aceitar o convite para dormir na mesma estalagem de Simone, Serafino não imaginava que o ambiente se trataria de um fétido asilo para mendigos. Na cabeça do amigo, o tubo de latão enferrujado era uma ducha quentinha e o fosso bolorento, uma bela piscina. É dessa maneira que ele enxergava a sua realidade. A adoção dessa perspectiva, mais do que loucura, se configura como uma possível e única saída para um homem derrotado, uma personagem humorística, em sentido pleno, pois é necessário ver por detrás da aparente comicidade de Simone Pau para perceber sua verdadeira tragédia. Usando outros termos, o professor de filosofia era um prisioneiro da própria loucura.

Serafino passou a noite no asilo e, na manhã seguinte, foi recompensado por todo o asco e mal-estar que experimentara naquele horrendo lugar: conheceu o homem que, para ele, “ficou como o símbolo do miserável destino ao qual o contínuo progresso condena a humanidade” (PIRANDELLO, 1990, p. 29). Tratava-se do homem citado no início da terceira parte do primeiro caderno, aquele jamais esquecido pelo operador de câmera. Para surpresa de Serafino, o sujeito era amigo de Simone Pau: “Serafino, – disse, – apresento-lhe um grande artista. [...] Admire-o: aqui, com o seu Deus debaixo do braço! Poderia ser uma vassoura: é um violino” (PIRANDELLO, 1990, p. 29-30). O ex-instrumentista era também o ex-proprietário de uma tipografia que acabara nas ruas, bêbado, sujo e com a razão um pouco alterada. Segundo Simone Pau, um fato específico havia provocado tal alteração. Assim, ele explica o caso a Serafino, ao pedir emprego em uma tipografia, seu amigo

[...] é introduzido numa seção especial, silenciosa; e ali o mestre-impressor lhe mostra uma máquina nova: um paquiderme achatado, negro, baixo; uma horrível máquina monstruosa que come chumbo e defeca livros. É uma monotype aperfeiçoada, sem complicação de eixos, de rodas, de roldanas, sem a dança estrepitosa da matriz. Vou lhe contar, um verdadeiro animal, um paquiderme que ruma quietinho a sua comprida fita de papel perfurado. – Faz tudo sozinha, diz o mestre ao meu amigo. [...] Meu amigo começa a sentir falta de ar e fraqueza nos braços. Sujeitar-se a tal serviço, um homem, um artista! Pior que um criado de estrebria! Ficar vigiando aquela desprezível besta negra, que faz tudo sozinha, e que dele não quer outro serviço que colocar na sua boca, de vez em quando, o seu alimento, aqueles pães de chumbo! (PIRANDELLO, 1990, p. 31).

Adiante, ao procurar outro emprego como violinista, o amigo de Simone é apresentado a outra novidade, um piano automático, uma máquina que também funcionava sozinha. Simone Pau resume perfeitamente o sentimento provocado pelo contato entre o homem (o ex-violinista) e a máquina: “A alma, que movimenta e guia as mãos deste homem, e que ora se entrega aos sons do arquite, ora estremece nos dedos que pressionam as cordas, forçada a seguir o registro daquele instrumento automático!” (PIRANDELLO, 1990, p. 32). O violinista teve um acesso de cólera, foi preso e não tocou nunca mais. As máquinas, símbolos dos tempos modernos, engoliram os resquícios da hombridade e da arte que ainda existia no derrotado instrumentista.

O último caderno de *Cadernos de Serafino Gubbio operador* apresenta o ápice da supremacia da máquina de Serafino em relação a todas as outras coisas,

incluindo a moral, a ética e o sentimentalismo, em um surpreendente trecho que ratifica e exacerba a degeneração do ser humano. Nesse capítulo, o operador deveria filmar uma cena em que Aldo Nuti, um ator da Kosmograph, enfrenta e mata um tigre. Serafino deveria estar dentro da cela para conseguir captar o ângulo perfeito e a imagem mais precisa daquilo que seria um verdadeiro espetáculo de horrores: o real abate de um tigre em frente à câmera. Todavia, o espetáculo mais grotesco não foi a morte do tigre, mas a inesperada atitude do senhor Nuti: no momento em que ele deveria atirar na fera, muda a direção da arma e acerta a bela Varia Nestoroff, atriz com quem tivera problemas amorosos. Em seguida, se deixa ser devorado pelo tigre. Serafino Gubbio, impassível e mecanicamente, girou o tempo todo a sua manivela e documentou todo aquele terrível e absurdo espetáculo:

Girar, eu girei. Mantive a palavra: até o fim. Mas a vingança que eu quis ter da obrigação que tenho, como servo de uma máquina, de dar de comer a vida a esta máquina, na melhor parte a vida quis voltá-la contra mim. Tudo bem. Ninguém poderá negar, no entanto, que eu também agora consegui alcançar a minha perfeição. Como operador, eu sou agora, realmente, perfeito. [...]. Pronto. Prestei à casa um serviço que renderá milhões. [...] aquela máquina tinha no corpo a vida de um homem; dei-lhe de comer até o final, até o ponto em que aquele braço tinha-se esticado para matar o tigre. Lucrariam milhões com aquele filme, com o enorme barulho e a doentia curiosidade que a atrocidade vulgar do drama daqueles dois mortos teria provocado por toda a parte. (PIRANDELLO, 1990, p. 193-196).

Perguntamo-nos, ao ler a passagem: que espécie de ser humano seria capaz de manter-se impassível diante de uma cena tão exageradamente grotesca? A metáfora utilizada por Pirandello para representar a dessublimação definitiva de Serafino, após o incidente narrado, foi a opção por não mais falar: “Agora chega. Quero ficar assim. O tempo é este; a vida é esta; e no sentido que dou à minha profissão quero continuar assim – sozinho, mudo, impassível – a ser operador.” (PIRANDELLO, 1990, p. 197). A vitória absoluta da câmera cinematográfica que emudeceu definitivamente Serafino, em detrimento de qualquer valor, ideologia ou sentimento humano, confirma o poder avassalador e retificador da modernidade, tão claramente abordado por Pirandello em *O falecido Mattia Pascal* e em *Cadernos de Serafino Gubbio operador*.

Tomando emprestadas as palavras de Serafino, entendemos as personagens pirandellianas como símbolos do miserável destino ao qual o contínuo progresso sentencia a humanidade: a condenação à apatia, à degeneração, à insensatez, à incoerência, ao fracasso e à loucura. A descoberta do nariz torto, a insanidade do suicídio de Aldo Nuti, assim como o buraco no céu de papel que atordoou o grande Orestes, desmistificado na imaginação do senhor Anselmo Paleari em *O falecido Mattia Pascal* são formas encontradas por Pirandello para mostrar que o homem, real ou fictício, nada mais pode fazer em relação ao mundo além de olhar em volta, abismado e com a boca aberta, girando sua manivela e deixando a vida, fluxo incontrollável, seguir seu curso. “E toca para a frente! Quem fala mais nisso?” (PIRANDELLO, 1981, p. 16).

MATTIA PASCAL AND SERAFINO GUBBIO: LUIGI PIRANDELLO'S DEGENERATE MEN

Abstract: The impossibility of realistic novels in modern times is one of the most interesting keys for reading any work by Luigi Pirandello. The Sicilian writer emphasizes the deconstruction of subjects as coherent beings by documenting the alienation of the modern man. The resources employed by the Sicilian writer to formalize the “reverse turning anthropocentric” proposed in his texts comprehends the use of unconcluded actions, undefined temporalities, and mainly, troublesome and morally degraded characters. Through the protagonists of *Il fu Mattia Pascal* and *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* we intend to present the way Pirandello portrayed the degradation of the human race that it is in his understanding an inexorable consequence of modern times.

Keywords: Pirandello. Degeneration. Modernity.

REFERÊNCIAS

- DEBENEDETTI, G. *Il personaggio uomo*. Milano: Garzanti, 1988.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Notas do subsolo*. São Paulo: L&PM Pocket, 2008.
- KRYSINSKI, V. *Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*. Napoli: Edizione Scientifiche Italiane, 1988.
- LEONE DE CASTRIS, A. *Il decadentismo italiano: Svevo, Pirandello, D'Annunzio*. Bari: Laterza, 1989.
- MACCHIA, G. *Pirandello o la stanza dela tortura*. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1992.
- MAZZACURATI, G. *Le stagioni dell'apocalisse: Verga, Pirandello, Svevo*. Torino: Einaudi, 1998. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Mazzacurati_doppio_mondo_Serafino_Gubbio.htm>. Acesso em: 25 out. 2015.
- PIRANDELLO, L. Arte e coscienza d'oggi. In: *Saggi, poesie e scritti vari*, Vol. 6, 2. ed. Milano: Mondadori, 1993.
- PIRANDELLO, L. *Cadernos de Serafino Gubbio operador*. São Paulo: Editora Vozes, 1990.
- PIRANDELLO, L. *O falecido Mattia Pascal*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

Recebido em 30-04-2016.

Aprovado em 06-07-2016.