

# O riso desconcertante em *Il fu Mattia Pascal*:

## Lições de umorismo

Andrea Quilian de Vargas<sup>1</sup>

Rosani Úrsula Ketzner Umbach<sup>2</sup>

**Resumo:** O escritor siciliano Luigi Pirandello foi um hábil administrador de sua obra. Por intermédio de personagens que migram de uma tipologia textual para outra, romances, poesias, contos, peças e ensaios críticos se conectam perfeitamente. Um dos exemplos dessa sincronia é a relação entre o romance *Il fu Mattia Pascal* e o ensaio *L'Umorismo*. O primeiro se configura como um experimento artístico que, nos primórdios do século XX, contrariou o objetivismo do Naturalismo; o segundo é o texto teórico que explica o *umorismo* (estética que norteou toda a produção de Pirandello), o qual consiste em uma atividade reflexiva que propõe uma desestabilização dos ideais de arte como um esquema logicamente ordenado. Neste trabalho, buscamos apontar características do protagonista de *O falecido Mattia Pascal* que o aproximam da ideia de arte *umorística* de Pirandello.

Palavras-chave: Pirandello. Mattia Pascal. *Umorismo*.

Giovanni Macchia, conhecido crítico literário italiano, afirma que, para nos aproximarmos de Pirandello, podemos utilizar um instrumento criado pelo protagonista de *A tragédia de um personagem*, novela de 1911: o telescópio ao contrário. Concentrado na elaboração de uma obra que tinha como título “Filosofia da distância”, doutor Fileno submetia todos os acontecimentos mais recentes às poderosas lentes da história. Sua perspectiva era temporal, logicamente, enquanto a nós interessa o aspecto espacial de sua invenção.

Não é difícil contemplar de longe, na geografia literária contemporânea, a extensão e a riqueza do conjunto da obra de Pirandello, mesmo que tal operação apresente incontáveis imprevistos e certa obscuridade. Nenhum escritor italiano moderno trabalhou com tanta extensão quanto Pirandello; nenhum outro experimentou, em terras tão solitárias, culturas tão diversas, sendo que nada em sua obra aconteceu ao acaso, mas sim como parte de um conjunto de fatores que foram se desenvolvendo do início ao fim de sua produção. Segundo Marguerita Ganeri (2001, p. 7), a fortuna crítica de Pirandello narrador começou somente no final dos anos 50. Até então, seus romances eram praticamente ignorados. Alguns, como *Il turno*, *L'esclusa* e *I vecchi e i giovani* foram vistos como imitações tardias do Verismo

---

<sup>1</sup>Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

<sup>2</sup>Profa do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), coordenadora da linha de pesquisa Literatura, Comparatismo e Crítica Social.

siciliano. Até mesmo *Il fu Mattia Pascal*, que houvera alcançado algum sucesso entre o público, fora considerado, pela crítica, um romance de consumo e entretenimento, unicamente. Benedetto Croce sempre declarou não reconhecer nenhuma grandeza em Pirandello e contestou duramente sua teoria *umoristica*. As pesquisas sucessivas, não obstante, revelaram o teor revolucionário de Pirandello, sendo que a onda de críticas mais consistentes se exauriu por volta de 1970, quando o escritor siciliano já era conhecido internacionalmente. Aliás, era o único escritor italiano, naquela época, a ser lido e representado no mundo todo.

Pirandello foi um homem infeliz, atormentado, mas um felicíssimo criador e administrador de sua criação, sendo que cada obra se apoiava e interferia em outra, sucessivamente. Foi um dos mais brilhantes escritores a afirmar a impossibilidade do romance realista nos tempos modernos e que construiu, passo a passo, sua personalidade de escritor. Há quem diga que, na verdade, o responsável pela definição de Pirandello foi Adriano Tilgher, crítico que denominou *Pirandellismo* a filosofia artística do siciliano: o conflito entre vida e forma.

Segundo Giovanni Macchia (1992, p. 13-33), Luigi Pirandello também foi acusado de adentrar zonas extraliterárias sobre as quais não tinha conhecimento ou competência, mas seu interesse em sondar os mistérios da existência não eram somente caprichos. Nasceram da exigência de experimentar a capacidade de resistência de um narrador a um número substancial de formas de expressão, sem excluir as mais técnicas e científicas, em um momento em que a poesia, o teatro e o romance buscavam suas razões de ser em si mesmos. Tudo aquilo que foi escrito além de sua atividade de narrador e dramaturgo esteve sempre ligado a um modo de narrar, de se expressar e de fazer teatro, a uma tomada de consciência que o levou a novas técnicas e novas linguagens. Nesse sentido, é possível dizer que o “novo” Pirandello, aquele mais dedicado ao teatro, não surgiu no improviso, mas foi sendo construído desde muito tempo.

Tentou a filologia, para exemplificar. Mas aquela parte da linguística que interessaria ao futuro Pirandello agrigentano, escritor em dialeto. Se sua personagem, o doutor Fileno, tivesse lido sua tese de láurea, dedicada ao estudo de algumas formas dialetais de Girgenti, poderia vir a falar não de uma “Filosofia da distância”, mas de uma “Filologia da distância”. A citada tese não foi escrita na Sicília, nem mesmo na Itália, mas em Bonn, sob a orientação de professores alemães e em língua alemã. Assim sendo, sua Sicília fora observada e estudada à distância, em outro clima, cruel e nostálgico, por intermédio do binóculo ao contrário de Fileno, o qual acreditava que era necessário “ver de longe para ver melhor”.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o conhecido “relativismo pirandelliano” tenha se originado no momento em que o escritor experimentou a sensação de ver com outros olhos aquelas coisas tão simples e que lhe eram tão caras: tudo que envolvia a vida na Sicília. Desse olhar “de fora” nasce a ideia de que a realidade se altera de acordo com a perspectiva de quem a contempla. Distanciando-se de seu objeto (a linguagem dialetal) para estudá-lo mais friamente, Pirandello filólogo estava preparando Pirandello filósofo, aquele que buscou incessantemente um sentido para a vida. Os estudos em Bonn o levaram a modificar, corrigir, repensar a visão naturalística do mundo, a qual havia herdado do ambiente literário verista onde viveu. Mas era realmente um linguista aquele Pirandello que afrontava o problema da língua culta italiana X os dialetos?, questiona Macchia. Ou seria mais um artista em busca de uma base sólida, um solo conhecido e cientificamente estudado onde pudesse lançar suas sementes? Dessa forma, o Pirandello filólogo preparava o Pirandello escritor, aquele que intentaria reconectar arte e ciência, enfatizando o fim da unidade do ser humano e a exacerbação de sua fragmentação.

Vale notar que, apesar da crença na total desarticulação do mundo, da literatura e do ser humano, Pirandello conseguiu realizar uma obra em que a intercomunicabilidade entre os textos é uma característica marcante. Poesia, tradução, novela, romance, comédia e drama, ensaio e crítica, em língua italiana ou em dialeto, são como um vasto terreno por onde escorrem contínuos canais de irrigação: a terra da fantasia também se alimenta de equações filosóficas, pensamentos polêmicos e conceitos linguísticos. Processo semelhante ocorre com as personagens que migram, sem qualquer cerimônia, de uma obra para outra: se morrem em um determinado texto, renascem em outro, tornando visível o processo de composição e decomposição sempre presente na produção de Pirandello. Stefano Giogli, o protagonista da novela *Stefano Giogli, uno e due*, de 1909, ressurgiu como Vitangelo Moscarda em *Uno, nessuno e centomila*, romance de 1926. Mattia Pascal, protagonista de *O falecido Mattia Pascal*, publicado em 1904, aparece em alguns conceitos importantes do último capítulo de *L'umorismo*, de 1908. Doutor Fileno bate à mesma porta por onde desejam adentrar as personagens de *Seis personagens à procura de um autor*, a mais importante peça de Pirandello, publicada em 1921.

Essa ação em círculo representa uma garantia de continuidade e de abertura, sendo que cada obra se configura como um campo fecundo para a futura criação. Todavia, ao mesmo tempo em que o moto contínuo circular das obras de Pirandello representa continuidade, também aprisiona as personagens, os temas e as circunstâncias na ilha criada pelo escritor siciliano, lugar onde ele conseguiu construir uma imensa diversidade, mesmo

utilizando-se da repetição. Os mesmos títulos vêm anunciados e retomados. A ordem do dia para os atores de *Seis personagens à procura de um autor*, para exemplificar, era ensaiar *O jogo das partes*:

O MAQUINISTA

Mas eu também preciso de um tempo para trabalhar.

O ASSISTENTE

Você vai ter, mas não agora.

O MAQUINISTA

Quando?

O ASSISTENTE

Quando não for mais hora de ensaio. Vamos, vamos, leve embora tudo isso e deixe-me arrumar a cena para o segundo ato de *O jogo das partes* (PIRANDELLO, 1981, p. 350).

A companhia da Condessa de *Giganti della Montagna* (1933) recitava *La favola del figlio cambiato* (1932):

COTRONE: Signori miei, a proposito della colpa che lui ora dà alle parole della sua parte, ecco: l'alba è vicina, e io vi promisi jersera che vi avrei comunicato l'ideache m'è venuta per voi: dove potreste andare a rappresentare la vostra «Favola del figlio cambiato»; se proprio non volete rimanere qua con noi. Dunque sappiate che si celebra oggi, con una festa di nozze colossale, l'unione delle due famiglie dette dei giganti della Montagna (PIRANDELLO, 1993).<sup>3</sup>

Os exemplos mostram que, após criarem vida, as personagens de Pirandello não morrem mais. Pelo contrário, tornam-se independentes até mesmo de seus autores, como afirma o Pai, personagem da peça *Seis personagens à procura de um autor* (1921).

Quando os personagens são vivos, realmente vivos, diante de seu autor, este não faz outra coisa senão segui-los, nas palavras, nos gestos que, precisamente, eles lhe propõem. E é preciso que ele os queira como eles querem ser; e ai dele se não fizer isso! Quando uma personagem nasce, adquire logo tal independência que, mesmo em relação ao seu autor, que pode ser imaginado por todos, em outras várias situações, nas quais o autor nem pensou colocá-las, e adquirir também, às vezes, um significado que o autor nunca sonhou dar-lhe! (PIRANDELLO, 1981, p. 447)

Algumas dessas personagens perambulam por outros espaços, outros tipos de texto e ocupando papéis distintos. A senhora Frola e o senhor Ponza são exemplos perfeitos: de uma singela novela, *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* (1917), a uma peça, *Così è – se vi pare* (1918), as personagens reaparecem e se engrandecem diante do leitor. Essa circularidade é, ao mesmo tempo, sinônimo de movimento e de estagnação, pois o andar em círculos certamente promove um deslocamento, mas o retorno é, quase sempre, para o mesmo

<sup>3</sup>Disponível em: [http://www.classicitaliani.it/pirandel/drammi/44\\_giganti\\_della\\_montagna.htm](http://www.classicitaliani.it/pirandel/drammi/44_giganti_della_montagna.htm). Acesso em: 19 out 2015.

ponto de partida. Basta pensarmos em Mattia Pascal, um sujeito que tem a oportunidade de se distanciar da própria vida e que, após fazê-lo, retorna ao mesmo ponto de onde havia partido. O “falecido” Mattia Pascal é uma personagem que dialoga de forma contumaz com a teoria do *Umorismo* desenvolvida por Pirandello, relação essa que comprova a conexão sempre existente entre as tipologias textuais elaboradas pelo escritor e dramaturgo siciliano, sendo que, em se tratando de *L’umorismo* e *O falecido Mattia Pascal*, o romance se configuraria como o experimento, usando os termos dos naturalistas, que daria origem à teoria.

### **Mattia Pascal e *L’umorismo***

Mattia Pascal, o protagonista de *O falecido Mattia Pascal*, romance publicado em 1904, é um pacato e endividado bibliotecário em uma pequena cidade no interior da Itália, Miragno, que tenta a sorte na roleta. Com uma quantia considerável no bolso e tendo sido reconhecido, erroneamente, como morto, inicia uma nova vida em Roma como Adriano Meis, instalado na pensão do senhor Paleari. Lá se enamora de Adriana, a filha do dono do estabelecimento, e se dá conta, pouco a pouco, da impossibilidade de viver plenamente sem um estado civil, um nome verdadeiro, sem documentos, sem um passado que possa ser contado. Simula, então, o suicídio de sua criação, Adriano Meis, e retorna para casa, lugar onde vive sua esposa com outro marido e uma filha desse segundo casamento. Ciente de que não fazia mais parte daquele universo, Mattia renuncia a seu posto de marido e também de revogar sua condição de morto, reduzindo-se a viver fora da vida. Só restava contar suas memórias e visitar o próprio túmulo.

Inicialmente, a história de Mattia Pascal parece engraçada. Rimos, nas primeiras páginas do romance, quando imaginamos um sujeito vivo visitando a própria sepultura. No entanto, passamos a duvidar do riso à medida que vamos mergulhando mais profundamente na leitura. No ensaio *Arte e Scienza*, em 1905, Pirandello já traçava as linhas fundamentais de sua própria poética, a qual seria desenvolvida, posteriormente, em seu mais conhecido texto: *L’umorismo*. Nesse ensaio, o siciliano polemizava veementemente a estética de Benedetto Croce, que excluía a arte da atividade intelectual, confinando-a entre aquelas formas expressivas puramente emotivas, sem distinguir uma emoção empírica de uma emoção estética. Esta, segundo Pirandello, advém de um laborioso processo reflexivo que tem como objetivo uma tomada de consciência de si mesma para, somente depois, encontrar a pureza da emoção verdadeira. Para Croce, no entanto, a arte seria uma forma inferior de conhecimento,

pois não alcança o conceito puro e absoluto das coisas, já que está submetida à intuição, não ao raciocínio lógico reflexivo.

A opinião de Croce, interessado somente na poesia pura, era de que o *umorismo* se configuraria como um estado psicológico indefinido ou um pseudoconceito, e nunca uma categoria de arte, um gênero literário, chegando a refutá-lo como “não poesia”. Em uma nota anexada à edição dos 20 anos de *L’umorismo*, Pirandello replica afirmando que Croce fez confusão entre a denominação “gênero literário” como entendia a retórica: “O *umorismo* não é um gênero literário, como o poema, a comédia, o romance, a novela: tanto é verdade que nenhum desses componentes literários pode ou não ser *umorístico*. O *umorismo* é qualidade de expressão, que não é possível negar”(PATRIZI, 1997, p. 51-52, tradução nossa).

Na realidade, Croce havia analisado o *umorismo* sob o plano de um pseudoconceito de fundo empírico, realizável com fins práticos, mas não definível no plano filosófico. Aliás, de acordo com Umberto Eco (1989, p. 250), Croce era mestre em definir como pseudoconceito ou pseudoproblema tudo aquilo que ele não conseguia explicar. Pirandello, ao contrário, gostava de expor problemas justamente quando não encontrava a solução. Ele também reconhecia a dificuldade em definir a noção de *umorismo* e via nisso uma grande vantagem. Dessa forma, assim questiona Pirandello acerca da arte *umorística*:

Renunciaremos nós a vê-la com precisão e a explicá-la aceitando a opinião de Benedetto Croce que, no *Journal of Comparative Literature* declarou indefinível o *umorismo* como todos os outros estados psicológicos [...]? Antes de tudo, por que são indefiníveis os estados psicológicos? Talvez sejam indefiníveis para um filósofo, mas o artista, no fundo, não faz outra coisa que definir e representar estados psicológicos. E depois, se o *umorismo* é um processo que dá lugar a conceitos complexos, a saber, complexos de fato, como se torna um conceito? Conceito terá aquilo que interessa ao *umorista*, não o *umorismo* em si. O *umorismo* não existe; existem escritores *umoristi*. O cômico não existe; existem escritores cômicos. Muito bem! E se alguém, equivocando-se, afirma que um tal escritor *umorista* é um cômico, como farei eu para esclarecer-lhe o erro, mostrar-lhe que é um *umorista*, não um cômico? [...] Croce considera antes a prejudicial metodologia acerca da possibilidade de definir um conceito. Eu, invés, proponho este caso, e lhe pergunto como poderia ele demonstrar, por exemplo, a Arcoleo, o qual afirma que o personagem de Don Abbondio é cômico, que não, que se trata de um personagem *umorístico*, se não tiver bem claro na mente o que se deve entender por *umorismo*? (PIRANDELLO, 2004, tradução nossa).

O sentido atribuído ao *umorismo*, acompanhando o pensamento de Pirandello, relaciona-se à atitude do escritor diante da própria obra. Se para um filósofo é difícil definir, conceitualizar os estados da alma, o artista não faz outra coisa além de representá-los. Mas é necessário alcançar uma definição do *umorismo* através da individuação das características comuns das obras consideradas *umorísticas*. Segundo Pirandello, em qualquer ato criativo intervém o sentimento, de modo espontâneo e criativo, mas também a reflexão. A obra

*umoristica*, não obstante, se distingue por uma especial atividade reflexiva que gera o “sentimento do contrário”, o qual descompõe a imagem harmoniosa criada pela primeira percepção da realidade. O que faz o *umorismo*? Viola os códigos, olha as coisas de modo inesperado, retira as máscaras dos “tipos” para mostrar, por debaixo delas, a contrariedade da vida. O desconforto de Croce, ao que parece, se dá em função de sua recusa à atividade reflexiva na criação artística. Sobre a afirmação de Pirandello de que o *umorismo* é um “olhar diferenciado” sobre a composição artística, e não a obra em si, Croce assevera:

Pirandello pretende, desse modo, distinguir e contrapor arte e *umorismo*. Quer dizer, talvez, que *umorismo* não seja arte, ou que seja mais do que arte. Nesse caso, que coisa é? Reflexão sobre a vida, isto é, filosofia da vida? Ou uma forma *sui generis* do espírito, que os filósofos, até agora, desconhecem? Pirandello, se a conhece, deveria demonstrá-la [...], fazer-me entender suas conexões com outras formas do espírito, coisa que não o fez, limitando-se a afirmar que *umorismo* é o oposto da arte (PIRANDELLO, 2004, tradução nossa).

Pirandello devolve, no mesmo *L'umorismo*, o questionamento a Croce: “Mas onde, quando afirmei isso? Há duas possibilidades: ou eu não sei escrever, ou Croce não sabe ler”. Adiante, Pirandello explica: quando um artista está compondo, a reflexão assume um papel determinante na obra denominada *umoristica*. É arte, mas com esse caráter especial. Pirandello, assombrado, questiona-se: “Por que o *umorismo* não é arte? Quem o disse? Ele disse, Croce, porque quer dizer, não porque eu não me tenha expressado claramente, demonstrando que é arte com esse caráter particular “ (PIRANDELLO, 2009, p. 155). Ou seja, é uma obra que advém de um processo de reflexão, que decompõe a aparência para fazer surgir um contrário. Pirandello ainda assevera que, talvez para Croce, a obra de arte deva se configurar como uma receita de bolo, com todos os ingredientes na sua ordem certa, sem qualquer alteração ou adição de outro elemento.

Para Croce, enfim, não há como conceituar o *umorismo*, a não ser como um pseudoconceito empírico que se refere a um estado de ânimo que penetra na obra de arte como matéria ou conteúdo, e que corresponde mais ao aspecto psicológico do que estético. Para Pirandello, todas as categorias crocianas são inadequadas para explicar o *umorismo*: não é forma do espírito, não é um conceito, muito menos um pseudoconceito. A distinção entre teoria e prática, entre plano estético e plano empírico, não auxiliam na descrição do processo de formação da obra de arte *umoristica*. Na crítica de Pirandello, o conceito é definido de forma diversa: como consciência autêntica, como visão de mundo, como plurivocidade. O escritor *umorista*

Não é unicamente um poeta, é também um crítico, mas um crítico *sui generis*, um crítico fantástico: e digo fantástico não somente no sentido de bizarro ou de caprichoso, mas também no sentido estético da palavra, mesmo que isso possa parecer, à primeira vista, uma contradição de termos. Mas é exatamente assim; e, contudo, tenho sempre falado de uma especial atividade de reflexão. Isso aparecerá claramente quando se pensar que se, sem dúvida, uma inata melancolia, um triste acontecimento, uma amarga experiência de vida, ou ainda um pessimismo ou um ceticismo adquirido com o estudo e com as considerações sobre a sorte da existência humana, sobre o destino do homem, etc, possam determinar uma particular disposição de ânimo, que se costuma chamar humorística, essa disposição, sozinha, não basta para criar uma obra de arte. Ela não é mais do que o terreno preparado: a obra de arte é o embrião que cairá neste terreno e se desenvolverá nutrindo-se de seu humor, retirando dele condições e qualidade. Mas o nascimento e o desenvolvimento dessa planta devem ser espontâneos (PIRANDELLO, 1994, p. 123).

Se para Croce a obra de Pirandello era uma pseudofilosofia, sendo essa uma particularidade negativa, para Adriano Tilgher o teor filosófico era positivo e decisivo para que se pudesse compreender a poética pirandelliana. Em *Studi sul teatro contemporâneo*, de 1922, Tilgher analisa a dramaturgia de Pirandello com base no esquema Vida X Forma, o qual ele denominou *pirandellismo*.

Pirandello, contrariando a posição de Croce, acredita que a arte contribui para a experiência do ser humano justamente por ser individual, por possibilitar uma visão mais ampla e subjetiva do mundo, e se opõe ao pensamento de Croce por acreditar que

Conhecer intuitivamente, no modo como Croce entende, fora de qualquer referência intelectual, é como conhecer unicamente de vista alguém. [...]. Se eu tiver que fazer um retrato de alguém, é necessário que eu pense, também, e o veja como um retrato (não como um retrato abstrato, mas como o retrato daquele indivíduo), é necessário que eu tenha uma ideia. [...] A ideia não pode estar ausente da obra de arte, mas deve ser completada naquela emoção fecunda onde é criada. Erro, portanto, se por meio do raciocínio, isto é, logicamente, realizo a arte; não erro mais, todavia, se realizo a arte por meio da fantasia. Potências antitéticas, enfim, são a fantasia e a lógica, não a fantasia e o intelecto (PIRANDELLO, 2006, p. 604, tradução nossa).

Quando Pirandello escreveu essas linhas, ainda não tinha composto *L'umorismo*, mas já estava escrevendo *Il fu Mattia Pascal*, que surgirá em 1904 e que pode ser entendido, em certo sentido, como a teoria colocada em prática. O romance inaugura, na galeria dos romances pirandellianos, a história do protagonista contada em primeira pessoa, técnica narrativa que se desenvolverá até chegar a *Uno, nessuno e centomila*, de 1926. O discurso de Mattia envolve uma série de reflexões sobre a própria natureza do ser humano e da vida que é necessário conduzir, sendo considerado um ensaio crítico de natureza autobiográfica. Basta atentarmos para o início do romance, *Premessa seconda*, definida (*filosofica*), em que mal o autor inicia seu escrito e já se deixa levar pelas reflexões sobre a vida e a relatividade dos valores a partir do instante em que Copérnico descobre que a terra gira e que o homem não é



outra coisa além de uma partícula ínfima, perdida em um universo sem fim e que gira o tempo todo. Antes da divulgação dos estudos do matemático polonês, reflete Mattia Pascal, talvez até fosse interessante contar algo sobre o pobre homem, com a esperança de que alguém se interessasse; depois, tudo perdeu a importância:

Copérnico, Copérnico, meu caro Padre Elígio, estragou a humanidade irremediavelmente. Agora, todos já 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 de nossas calamidades gerais? Histórias de minhocas, as nossas, agora (PIRANDELLO, 1981, p. 16).

Como se vê, esse fragmento apresenta um momento de reflexão teórica que movimentava a história recém iniciada do concreto ao filosófico, sendo que todo o romance é organizado a partir de considerações gerais e de reflexões críticas, às vezes até dramáticas, do protagonista sobre ele mesmo e os outros. Os fatos, nesse sentido, servem de suporte às incessantes reflexões de Mattia. Um exemplo pertinente é quando, no capítulo XIII, intitulado *A lanterna*, o protagonista que havia permitido que a esposa, os demais familiares e toda a Miragno acreditassem que ele estava morto e que o corpo tinha sido encontrado em suas terras, inicia seus questionamentos sobre ele mesmo: ao decidir viver outra vida, era necessário criar outra pessoa. Quem era ele, agora? Precisava de um nome, ao menos. Ou, melhor dizendo: quem ele era antes de decidir mudar de vida? Era preciso olhar-se de fora para poder visualizar melhor, bem ao modo do telescópio invertido do Doutor Fileno. Era necessário sair daquele corpo para deixar entrar, nele, uma nova pessoa, com outra personalidade, outras características e outras histórias para contar. Mas quais histórias? Não poderia repetir aquelas vividas pelo falecido Mattia.

Clara está, neste capítulo, a intenção de Pirandello em explorar a impossibilidade do ser humano de fugir da própria identidade, sendo que a triste conclusão a qual se chega é que a sociedade, com suas exigências e manipulações, não permite que um cidadão escape dos moldes ou das máscaras a ele atribuídos.

A desconstrução articulada no romance (ou anti-romance) que conta a história do bibliotecário o qual, ao final, 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, a qual 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 e que ridiculariza o homem: a arte *umoristica*.

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 construiu dele mesmo: “Nós fomos, na verdade, vagabundos, e gastávamos sem medida” (PIRANDELLO, 1981, p. 30), reflete sobre ele e o irmão. Para explicar a implicância da tia Escolástica, concluía: “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.

Não obstante as tentativas de livrar-se do passado, Mattia Pascal entendeu que será sempre o bibliotecário da pequena Miragno, esteja onde estiver, independente da quantia em dinheiro que carregar no bolso. O que vemos em *O falecido Mattia Pascal* é uma intermitente exemplificação, que mescla teoria e prática, da impossibilidade generalizada desses “homens-minhoca”.

Ao ler no jornal local que estava morto e com uma quantia considerável no bolso, Mattia resolve mudar de vida. No entanto, seus desejos não se concretizam: era preciso um registro civil. A ausência de um simples papel aniquila de forma estarrecedora os sonhos do recém-nascido Adriano Meis. Para casar-se novamente com Adriana, precisava de um registro; para dar queixa de um furto de parte de seu dinheiro, precisava de um documento; para abrir uma conta em um banco, precisava, igualmente, de um papel que provasse quem ele era. O registro civil, nesse caso, é entendido metaforicamente como uma tatuagem que não se apaga e que carrega as marcas de toda uma existência.

Ao embarcar no jogo de criar uma nova vida, o bibliotecário também não imaginava que o retorno seria impossível. Após a tentativa frustrada de matar Mattia Pascal para sempre,

Adriano Meis simula um suicídio e retorna para casa. Todavia, ele não esperava que a esposa estivesse casada com outro. Em outros termos, o que perturbou o desconcertado Mattia foi a constatação de que a vida seguiu seu curso livremente, apesar de sua ausência. Restou a ele, um morto-vivo ou um vivo morto, levar flores ao próprio túmulo, o que fez dele uma sombra ainda mais esmaecida do que o próprio Adriano Meis, o sujeito impedido de obter um registro civil.

Se observarmos mais atentamente o que Pirandello reivindica em *L'umorismo*, notaremos que um dos pontos fundamentais é a autonomia do indivíduo em relação ao ambiente, à sociedade, aos costumes e à própria arte. No ensaio intitulado *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, que integra *L'umorismo*, o siciliano polemiza com o naturalismo e o suposto objetivismo, esboçando os argumentos que seriam desenvolvidos na definição de *arte umoristica*, uma maneira distinta de olhar a realidade por detrás daquilo que parece. O naturalismo, assegura Pirandello, enganou-se ao pensar que a realidade pudesse ser descrita “cozi com'è”, delimitando a obra de arte a partir de fatores externos e anulando a espontaneidade da criação.

O *umorismo*, ao contrário, propõe uma perspectiva distorcida da realidade, isto é, inaugura o “sentimento do contrário”, que nada mais é do que uma tentativa de desestabilização dos ideais de arte como um esquema logicamente ordenado. Ao diferenciar o cômico do *umoristico*, Pirandello esclarece que o primeiro é um “*avvertimento del contrario*”, é a constatação de que algo ou alguém destoa do esperado. Exemplifica usando a figura de uma velha senhora vestida e maquiada como uma mocinha. Todavia, ao avaliar mais profundamente o fato, Pirandello nos leva a pensar no que está por trás da aparência um tanto ridícula daquela senhora: o desejo de parecer mais jovem para o marido. A partir do instante em que nos damos conta dos reais motivos, o riso perde o sentido e não há mais nada de engraçado na aparência daquela senhora. A reflexão crítica, portanto, desperta um sentimento distinto, o “sentimento do contrário”, que é a base do *umorismo* pirandelliano.

Mas se agora em mim intervém a reflexão e me sugere que aquela velha senhora não sente talvez nenhum prazer em vestir-se como um papagaio, mas que talvez sofra por isso e o faz somente porque se engana piamente e pensa que, assim vestida, escondendo assim as rugas e as cãs, consegue reter o amor do marido, muito mais moço do que ela, eis que já não posso mais rir disso como antes, porque precisamente a reflexão, trabalhando dentro de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira advertência, ou antes, a entrar mais em seu interior: daquele primeiro advertimento do contrário ela me faz passar a esse sentimento do contrário. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o *umoristico* (PIRANDELLO, 2009, p. 147).

A contradição entre uma experiência inicialmente cômica que se transforma em reflexão crítica comprova a tese de Pirandello de que a realidade é repleta de obscuridade, sendo impossível conhecê-la. Essas contradições estão presentes e compõem boa parte de *O falecido Mattia Pascal*, romance que, além de se configurar como um emaranhado de reflexões existenciais do protagonista, também apresenta inúmeras situações completamente inesperadas para o leitor. No mesmo instante em que determinada situação parece se delinear positivamente, algo acontece de improviso e revela o oposto. Ao demonstrar, dessa forma, que a vida não tem ordem e que cada programação ou previsão está sempre submetida a fatores externos que independem da vontade do sujeito, que a existência é absurda e obedece a leis desordenadas e imprevisíveis, Pirandello provoca, no leitor, o “sentimento do contrário”. Inicialmente, rimos do fato de um sujeito estar vivo e ler na página necrológica do jornal local que seu corpo fora encontrado e reconhecido pela esposa. Rimos porque, tendo em vista a vida medíocre daquele cidadão, agora era hora de dar o troco àqueles que tanto o desconsideravam. Rico, morto e, por conta disso, livre. Entristecemos-nos, no entanto, com a tomada de consciência de Mattia Pascal de que sua liberdade era limitada ou inexistente, e de que ele jamais poderia ordenar à sua maneira o caos da própria existência.

Alguns momentos-chave na narrativa servem de exemplo do quanto eram equivocadas e malsucedidas as escolhas de Mattia: aproxima-se de Romilda para apresentá-la ao amigo Pomino, no entanto acaba se relacionando com ela, que engravida. Em seguida, se envolve com outra moça, Oliva, esposa de Malagna, o ardiloso administrador e também ladrão da herança de sua mãe. O faz para provar à moça, que não conseguia ter um filho, que o estéril era o marido, e não ela. Todavia, quando todos os ventos pareciam favoráveis a Mattia, as circunstâncias mudam e ele é obrigado a casar com Romilda, a quem não ama, e a ver passar por fecundo o marido de Oliva, de quem acreditava ter-se vingado pelo desvio do dinheiro deixado pelo pai. O derrotado, na verdade, foi sempre Mattia Pascal. Nesse momento da narrativa, comovemo-nos com a desgraçada vida do protagonista, mas um meio sorriso surge quando, em seguida, o bibliotecário ganha a pequena fortuna jogando em Montecarlo. Inicia, então, sua peregrinação pela Itália, até chegar a Roma, onde fixa moradia, tenta mudar a aparência e construir uma nova identidade.

Esse período ocupa a maior parte do romance, onde são narrados fatos como o aluguel na casa do senhor Paleari, o interesse pela doce Adriana, filha do locatário, e a tentativa de Mattia de com ela se relacionar. Nessa parte da narrativa, parece que se acende um facho de esperança sobre a vida do protagonista. Mas, pensando melhor, como poderia casar-se sem um documento legal? Essa triste constatação advém de uma reflexão que,

segundo Pirandello, é *umorística*, pois a banalidade da ausência de um papel que diga quem ele é, de fato, derruba qualquer possibilidade de felicidade. Adriano Meis descobre que é somente uma sombra de homem. Aliás, para Pirandello,

o artista comum cuida somente do corpo: o *umorista* cuida do corpo e da sombra, e talvez mais da sombra que do corpo; nota todos os gracejos desta sombra, como ela ora se alonga ora se encolhe, quase a fazer o arremedo do corpo, que no entanto não a calcula e nem se preocupa com ela (PIRANDELLO, 2009, p. 177).

A exemplificação mais brilhante elaborada por Pirandello e que explica do que trata o *umorismo* está nas últimas linhas de *O falecido Mattia Pascal*:

No cemitério de Miragno, na cova daquele pobre desconhecido que se matou na Stia, ainda se acha a lápide ditada por Lodoletta:  
VÍTIMA DE ADVERSOS FADOS, MATTIA PASCAL BIBLIOTECÁRIO,  
ALMA GENEROSA E CORAÇÃO ABERTO, AQUI VOLUNTARIAMENTE  
REPOUSA. A PIEDADE DOS CONCIDADÃOS PÔS ESTA LÁPIDE.  
Levei ao túmulo a coroa de flores que prometera e, de vez em quando, vou lá, verme morto e enterrado. Algum curioso me segue, de longe; depois, na volta, reúne-se a mim, sorri e – considerando minha condição – pergunta-me:  
- Mas, afinal de contas, pode-se saber quem é o senhor?  
Encolho os ombros, entrefecho os olhos e respondo:  
- Ora, meu caro.... Eu sou o falecido Mattia Pascal (PIRANDELLO, 1981, p. 311-312).

Na passagem citada, não é somente o drama de Mattia Pascal que nos emociona e inquieta, mas também o do pobre suicida que repousa incógnito em uma tumba que sequer leva o seu nome. Este, mais do que Mattia, saiu da vida como se fosse uma sombra, realmente. Caso algum leitor desavisado inicie a leitura do fim para o começo, certamente rirá da patética situação, sendo essa, a nosso ver, a intenção de Pirandello: provocar o riso que, ao ser submetido à reflexão crítica ou *umorística*, se torna amargo e desconcertante.

A reação negativa a *Il fu Mattia Pascal*, quando do seu lançamento, é um fato bastante conhecido. Habitados à formalidade dos romances naturalistas, os críticos não hesitaram em denominar absurda a história de Pirandello. Contra a acusação de inverossimilhança, o autor acrescenta à edição de 1921 o apêndice intitulado *Advertência sobre os escrúpulos da fantasia*, texto que não só repudia a crítica, mas que também explica, de certa forma, as próprias palavras de Mattia Pascal em determinados momentos do romance que conta a sua história. Pirandello não está disposto a aceitar a dicotomia arte-vida, tendo plena consciência da conexão dialética que existe entre a realidade do real e a realidade daquilo que é inventado.

Nada se inventa, sem dúvida, que não possua uma raiz qualquer, mais ou menos profunda, na realidade; também as coisas mais estranhas podem ser verdadeiras e, aliás, nenhuma imaginação chega a conceber certas loucuras, certas aventuras inverossímeis, que se desencadeiam e rebentam desde o seio tumultuoso da vida; ainda assim, como e quando a realidade viva e palpitante se revela diferente das invenções que delas podemos tirar! De quantas coisas substanciais, extremamente miúdas, inimagináveis, necessitam nossas invenções, para voltarem a ser aquela mesma realidade de onde foram tiradas, de quantos fios tornem a prendê-las na complicadíssima urdidura da vida, fios que nós mesmos cortamos para fazer com que elas se tornassem independentes (PIRANDELLO, 1981, p. 119).

Esse emblemático discurso, que o autor coloca na boca do protagonista no momento em que Adriano Meis tenta construir sua identidade, parece antecipar a polêmica que se seguiria. Para Pirandello, a realidade interfere na construção da obra de arte, sem sombra de dúvidas. Entretanto, a arte não necessita imitar a vida ou reproduzi-la, como pretendiam os naturalistas, mas decompô-la, questioná-la, transfigurá-la. O único instrumento possível para realizar tal tarefa é a arte, pois a vida, como sugere Pirandello em *O falecido Mattia Pascal*, segue seu fluxo independentemente da vontade do homem. Se somos incapazes diante da vida, que sejamos criativos e livres no que diz respeito à literatura e ao teatro, acredita Pierandello.

A concepção de arte como “imitação” da vida é rejeitada em *L'umorismo*, atitude de reflexão crítica que, a partir do real, pretende mostrar nu o ser humano, despido de qualquer máscara. Contrariando a racionalidade do naturalismo e para antecipar a teoria *umoristica* de Pirandello, *O falecido Mattia Pascal* surge para desconcertar e problematizar a existência, sendo que a atitude irônica de Mattia é o resultado do mal-estariundo do encontro violento com a realidade que alguns críticos afirmavam estar ausente na obra de Pirandello. Da mesma forma, a literatura como falsa harmonização da vida é desmistificada em boa parte das obras do escritor siciliano.

Sobre a obra de arte canônica, um interessante diálogo entre Mattia/Adriano e o senhor Paleari, proprietário da pensão, 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 caírem-lhe os braços (PIRANDELLO, 1981, p. 184).

Na mente de Mattia Pascal permanece por algum tempo a imagem de Orestes em um teatro de marionetes, impedido de recitar por conta de um imprevisto: um desconcertante buraco no céu de papel, que ninguém havia programado. Essa é, sem dúvida, uma passagem *umorística* nos moldes de Pirandello, ou seja, um ato reflexivo que desvia o olhar do centro para as bordas, exatamente como ocorreu na imaginação do Senhor Paleari. Enxergar os buracos, os vazios indesejados ou inesperados é o que sempre motivou o filólogo, o filósofo, o escritor, o ensaísta, o dramaturgo e o ser humano 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 celestial inimaginável, de uma grandeza incomparável à pequenez do homem, um ser reduzido, encolhido, rebaixado e paralisado, exatamente como ocorre com Orestes, o herói clássico que, na fértil imaginação de Paleari, se torna mais uma criatura patética, atônita diante da própria impossibilidade e da grandeza do universo.

### **The baffling laugh in *Il fu Mattia Pascal*: lessons from *umorismo***

*Abstract:* The Sicilian writer Luigi Pirandello had an ingenious ability to administer his own work. His novels, poems, short stories, plays, and critical essays were perfectly connected through characters who transited from one genre to another. An example of this synchrony is the relation between the novel *Il fu Mattia Pascal* and his essay *l'Umorismo*. While first is characterized as an artistic experiment that, in the beginning of 20th century, has opposed Objectivism to the Naturalism, the second is a theoretical text that explains the *Umorismo* (aesthetics that guided the whole Pirandello's work). The *Umorismo* consists in a reflexive activity which proposes disestablishing the ideals of art as a logically ordinated system. In this paper, we aim to point out the characteristics of *Il fu Mattia Pascal*'s protagonist which approximate him to the Pirandello's concept of humoristic art.

*Keywords:* Pirandello; Mattia Pascal; *Umorismo*

#### Referências

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos*. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GANERI, Marguerita. *Pirandello romanziere*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2001.

KRYSINSKI, Vladimir. *Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*. Napoli: Edizione Scientifiche Italiane, 1988.

MACCHIA, Giovanni. *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1992.

PATRIZI, Giorgio. *Pirandello e l'Umorismo*. Roma: Lithos Editrice, 1997.

PIRANDELLO, Luigi. *l'umorismo*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2004. Disponível em: [http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello\\_umorismo\\_02.htm](http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm). Acesso em: 22 set 2015.

\_\_\_\_\_. *L'umorismo e altri saggi*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1994.

\_\_\_\_\_. *Maschere nude*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1993. Disponível em: [http://www.classicitaliani.it/pirandel/drammi/44\\_giganti\\_della\\_montagna.htm](http://www.classicitaliani.it/pirandel/drammi/44_giganti_della_montagna.htm). Acesso em: 19 out 2015.

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

\_\_\_\_\_. *Pirandello, do teatro no teatro*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Saggi e interventi*. Milano: Mondadori, 2006.

\_\_\_\_\_. *40 novelas de Luigi Pirandello*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.