PERSONAGGIO UOMO E *PERSONAGGIO PARTICELLA*: RESQUÍCIOS DE HUMANIDADE EM KAFKA E PIRANDELLO

PERSONAGGIO UOMO AND *PERSONAGGIO PARTICELLA*: REMNANTS OF HUMANITY IN KAFKA AND PIRANDELLO

Andrea Quilian de Vargas[1]
Rosani ketzer Umbach[2]

RESUMO: Em seu conhecido ensaio *Il personaggio uomo,* Giacomo Debenedetti elabora uma interessante distinção entre dois tipos de personagens: *personaggio uomo* e *personaggio particella*. O primeiro seria o herdeiro das virtudes e dos vícios do homem, uma espécie de *alter ego* que tinha como função representar fielmente o ser humano nas narrativas; o segundo, protagonista dos romances modernos, é uma criatura que escapa a qualquer homogeneização, coerência ou integridade, apresentando-se diante do leitor e do próprio autor como uma figura alienada e com identidade incerta, contrária ao centrado e delimitado herói clássico romanesco. Neste texto buscamos aproximar o conceito de *personaggio particella* elaborado por Debenedetti aos protagonistas de *Metamorfose*, de Kafka, e *Il fu Mattia Pascal*, de Luigi Pirandello.

PALAVRAS-CHAVE: Debenedetti. *Personaggio Particella.* Kafka. Pirandello.

Aproximar âmbitos disciplinares teoricamente distantes, como a arte e a ciência, é o ponto de partida para a reflexão de Giacomo Debenedetti em *Il personaggio uomo*, texto base para as considerações que serão feitas neste trabalho. Atento à rigorosa classificação dos métodos críticos que a retórica do final dos anos 1800 e início dos 1900 havia consolidado, o crítico e escritor italiano adentra o universo do não-ortodoxo. Evitando penetrar de forma excessiva os tempos históricos, Debenedetti parte dos séculos do Iluminismo. Nesse período, enquanto a ciência almejava a formulação de leis universalmente válidas para cada fenômeno e intentava instaurar uma ideia de mundo e de indivíduo mecanizados, com o intuito de compreender como e por que a natureza funcionava, a literatura envelhecia com a herança do Classicismo francês do século XVII. Em um ambiente dominado pelo racionalismo matemático, o classicismo endossava, de forma exaustiva, a racionalidade. Dessa forma, Descartes e Newton exerciam uma influência tão ou mais intensa que os próprios classicistas.

Não obstante, quando a literatura compreendeu que existe uma margem de relações indefinida entre a alma e a realidade, um campo aberto para a imprevisibilidade da vida (antes

[1] Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), doutoranda em Estudos Literários na mesma instituição. E-mail: andrea.quilian@hotmail.com
[2] Professora titular na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), coordenadora da linha de pesquisa Literatura, Comparatismo e Crítica social. E-mail: rosani.umbach@ufsm.br
Revista Literatura em Debate, v. 10, n. 18, p. 147-159, ago. 2016. Recebido em: 20 maio 2016. Aceito em: 10 jun. 2016.

negligenciada ou descartada em benefício de um irrepreensível funcionamento da máquina do universo), percebe a inutilidade do método mecanicista. Pede apoio, então, ao seu mais conveniente companheiro, o pensamento filosófico, imune à mania racionalista da ciência. O fruto dessa união inesperada será batizado Romantismo, direta emanação do idealismo alemão, o mais distanciado possível do pensamento científico e estruturado não sobre a observação dos fatos, mas com base na transcendência. Os autores dos oitocentos, ao pronunciarem a palavra "Eu", tinham a certeza de que estavam nominando o todo e de que poderiam representar o universo por intermédio da literatura.

Todavia, a evasão foi comprometida assim que Darwin humilhou a genealogia do herói romântico, o qual trazia implícita toda a especificidade do homem. Com o evolucionismo darwiniano, o homem passou a não ser mais visto como um ser excepcional que se distinguia dos demais seres vivos, mas como o produto de progressivas etapas evolutivas. Com a recém nascida sociologia, o século XIX denota um quadro de irracionalidade e instabilidade no aparentemente conhecido real. Dessa forma, o darwinismo com sua negação ao privilégio do homem em relação aos demais seres vivos, juntamente com a sociologia, desmistificadora da razão, determinam uma irreversível crise do idealismo, deposto pelo positivismo.

Essa nova maneira de pensar refutava a preocupação com o "porquê" das coisas, limitando-se ao "como", à descrição de tudo que poderia ser definido por intermédio da experimentação. Com a negação da metafísica e através da mediação do positivismo, a literatura retoma sua simbiose com a ciência, interrompida pelo idealismo e o romantismo.

O mais evidente reflexo dessa relação é o naturalismo, o qual se limitava a registrar o todo sem interpretá-lo ou buscar as causas. Entretanto, a literatura que aflora a partir da segunda metade do século XIX é bipartida: de um lado, o naturalismo nas narrativas; de outro, o simbolismo na poesia. Nos anos de 1856 e 1857 surgem, no mundo literário, *Madame Bovary*, de Flaubert, e *Les Fleurs Du Mal*, de Baudelaire. A diversidade das duas obras – o romance de Flaubert com teor realista e a poesia de Baudelaire claramente simbolista – nasce da mesma condição: a perda da totalidade do "Eu".

No âmbito do romance, é perceptível o enfraquecimento da voz narrativa, a primeira e talvez a mais importante manifestação da subjetividade do autor, assim como é clara a perda da autonomia da personagem, acorrentada pela própria incapacidade de direcionar os fatos, como acontece a Emma, a infeliz protagonista de Flaubert. O mesmo efeito de subtração ocorre na poesia. No poema *Correspondências*, Baudelaire escreve:

> A natureza é um templo onde pilares vivos
> Deixam, por vezes, saírem confusas palavras
> O homem atravessa florestas de símbolos
> Que os observam com olhar familiar (BAUDELAIRE, 1893, tradução nossa).[3]

Nesse sentido, o homem já não pode mais ser considerado o criador de todas as coisas e nomes, mas passa a ter uma relação passiva diante da natureza, repleta de mistérios. Da mesma forma, os fluxos do inconsciente atormentam o sujeito que tenta desvendá-los seguindo os preceitos da lógica, pois não existe mais uma verdade única, autônoma, mas sim uma eterna busca de significados. No período moderno, finalmente, o dilaceramento do "Eu" coerente encontra representatividade na literatura e nas outras artes, ratificando a ideia de que o homem não é mais o centro do universo.

Mas o que acontece depois? A narrativa permaneceu em separação consensual com a ciência? A tese defendida por Debenedetti é que essas duas instâncias do conhecimento, a literatura e a ciência, buscam, cada uma a seu modo e de acordo com os seus códigos, as mesmas informações relativas à natureza do homem e do mundo. Nesse jogo de amor e ódio, ciência e literatura ora se aproximam, ora se afastam, mas um fato observável é que, em princípio, em cada fase da cultura surge um imaginário compatível, algo como um ectoplasma transcendente que prescreve à ciência e às artes um mesmo caminho em busca da relação entre o mundo da experiência e a imagem do mundo. Essa suposta imagem, no caso da literatura, pode ser chamada de personagem.

No final do século XIX e nos primórdios do XX, o protagonista do romance é o personagem "*uomo*", termo empregado por Giacomo Debenedetti para nominar aquele *alter-ego*, uma espécie de criatura sem identidade que se prende ao leitor e adquire a forma que este lhe conferir. Na grande maioria dos casos, esse personagem herda a aparência, os gostos, os defeitos e as virtudes do homem. O escritor e crítico inglês Edward Morgan Forster, em *Aspects of the novel* (2002), relaciona o ser humano, o *homo sapiens,* ao *homo fictus,* termo utilizado por ele para nomear o personagem, ser fictício, fruto da criação artística. Partindo do conceito de Forster, Debenedetti afirma que o *homo fictus* pode ter todos os defeitos, os vícios, as vontades e até mesmo as virtudes do *homo sapiens*. Todavia, de acordo com o crítico italiano, o que se percebe nos romances modernos é a exacerbação dos aspectos

[3] Disponível em: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/baudelaire/i_fiori_del_male/pdf/baudelaire_i_fiori_del_male.pdf. Acesso em: 15 mar 2016.

negativos do humano, especialmente no que diz respeito à aparência física. Assim escreve Debenedetti em *Il personaggio uomo*:

> 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[4]: um repertório de representação do esquálido, do hostil, do mal-humorado, do repulsivo. [...] Pirandello 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[5], o que faz sentir a sua presença no eu, se quisermos utilizar a terminologia de Rimbaud (DEBENEDETTI, 1988, p. 67-68, tradução nossa).

Segundo Debenedetti, a deformação do personagem se configurava como o reflexo da desfiguração do próprio ser humano. Sob a ótica do crítico italiano, artistas como Kafka, Proust, Svevo e Pirandello (na literatura), e Cézanne (na pintura), foram os grandes mestres modernos, aqueles que conseguiram "deformar" a imagem e o entendimento sobre a arte nos anos 1900. Escritores como Pirandello e Kafka são representantes do grupo de autores modernos que não somente desfiguraram e descaracterizaram o admirado herói clássico romanesco, mas também o desumanizaram, cada um a seu modo. A eficácia expressiva da "deformação", usando o termo de Debenedetti, consiste no traumatizante encontro do leitor com a desarmonia, o grotesco e o deformado, sendo que é essa colisão que torna o sujeito que lê mais sensível para captar o verdadeiro sentido da arte e daquilo que ela representa.

É importante lembrar que a beleza física não era unanimidade dos romances dos 1800, mas sua ausência era sempre considerada um caso à parte, uma singularidade, o que não afetava o direito à beleza exterior do *homo fictus*. A fase seguinte, no entanto, parece anular de forma definitiva a concessão desse direito, instaurando, na literatura, a degradação e a desfiguração do ser humano como temas relevantes. Da mesma forma, em Pirandello e em Kafka, por exemplo, são eliminados os indícios de totalidade em personagens que explodem em milhares de fragmentos, sem possibilidade de reestruturação.

Debenedetti denomina *personaggio particella* (personagem partícula) essa criatura que escapa a qualquer homogeneização, coerência ou integridade, características tão comuns nos romances do século XIX, apresentando-se diante do leitor e do próprio autor como uma figura

[4] Na Idade Média, era um local onde se reuniam mendigos, marginais e pessoas com doenças contagiosas.
[5] Segundo Rimbaud, aquilo que provoca tal deformidade é a parte obscura da própria personalidade: "O eu é um outro", afirmava o poeta francês.

alienada e com identidade incerta, ou, usando outros termos, como uma metamorfose do *personaggio uomo*. Recorrer às antíteses para traçar um retrato do personagem *particella,* relacionando-o a seu irmão mais velho, *uomo,* pode parecer simplista, mas não é um procedimento equivocado. O personagem *particella* faz parte de uma

> multidão de inaptos, desadaptados, perturbados, acusados que sequer foram comunicados de seus crimes, condenados sem qualquer conhecimento do processo, ora maníacos sedentários, ora vagabundos, excêntricos, raivosos. Seus destinos [...] se frustram em uma existência depauperada, degradada, amputada, marcada pela terrível solidão: um isolamento glacial, quebrado de repente por diálogos de manuais de conversação. Então, nas relações com o mundo e com os objetos: incomunicabilidade, ou seja, impotência para transmitir ou receber informações, incapacidade de controle sobre as coisas, consciência da paralisia, estranhamento, inautenticidade, insignificância (DEBENEDETTI, 1988, tradução nossa).

Está claro que esse conjunto de características e fatores se configura como a antítese perfeita do centrado e previsível *uomo*, o sujeito que se movimentava em um ambiente detalhadamente descrito e que vivia situações oriundas da lei da causa e do efeito. Seu destino era facilmente previsto, com raras exceções. Nesse sentido, o *personaggio particella* tem uma vantagem sobre o primogênito: destituído de qualquer forma que o delimite e desobrigado a seguir qualquer roteiro, ele tem uma liberdade que o *uomo*, delimitado por todos os lados, não possui. Todavia, será sempre uma liberdade limitada em função da apatia que tão bem caracteriza os "personagens partículas".

O jogo com a liberdade metamórfica do personagem *particella* é levado ao extremo pelo escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924). Em *Metamorfose*, novela publicada em 1915, Gregor Samsa acorda e se vê transformado em um inseto. Sem conseguir levantar-se da cama e enquanto tentava organizar os pensamentos sobre aquilo que estava acontecendo, o narrador Samsa pensa no trabalho como caixeiro-viajante, no horário que não conseguiria cumprir como fazia há cinco anos, todos os dias, na reação do chefe. Dada a situação do protagonista, é desconcertante para o leitor que espera uma reação de medo, raiva ou desespero, a insistente preocupação de Gregor Samsa com os afazeres do dia-a-dia, com a rotina e com o cumprimento de suas obrigações.

> Olhou para o despertador, que fazia tique-taque na cômoda. Pai do Céu! — pensou. Eram seis e meia e os ponteiros moviam-se em silêncio, até passava da meia hora, era quase um quarto para as sete. O despertador não teria tocado? Da cama, via-se que estava corretamente regulado para as quatro; claro que devia ter tocado. Sim, mas seria possível dormir sossegadamente no meio daquele barulho que trespassava os ouvidos? Bem, ele não tinha dormido sossegadamente; no entanto, aparentemente, se assim era, ainda devia ter sentido mais o barulho. Mas que faria agora? O próximo trem saía às sete; para o apanhar

> tinha de correr como um doido, as amostras ainda não estavam embrulhadas e ele próprio não se sentia particularmente fresco e ativo. E, mesmo que apanhasse o trem, não conseguiria evitar uma reprimenda do chefe, visto que o porteiro da firma havia de ter esperado o trem das cinco e há muito teria comunicado a sua ausência. O porteiro era um instrumento do patrão, invertebrado e idiota. Bem, suponhamos que dizia que estava doente? Mas isso seria muito desagradável e pareceria suspeito, porque, durante cinco anos de emprego, nunca tinha estado doente.[6]

Segundo Debenedetti, "aquele inseto nojento é a imagem da sua verdadeira identidade de homem subordinado, humilhado, limitado sempre à obediência sem um preciso porquê do mundo que o comanda, o despreza,[...]. Gregor é um empregado da vida. (DEBENEDETTI, 1988, p. 91). Dessa forma, o processo de desumanização ou a animalização definitiva representou a salvação daquela triste figura. Valendo-nos da metáfora do estilhaçamento, podemos dizer que, por intermédio da explosão em centenas de milhares de partículas, as quais se reagruparam dando forma e vida a um asqueroso inseto, o caixeiro viajante de *Metamorfose* encontrou a libertação. A morte em função de uma infecção provocada por uma maçã arremessada contra ele pelo próprio pai, ao final da narrativa, foi a aceleração de um processo que já vinha ocorrendo por décadas: a morte lenta do homem prisioneiro do relógio, do trem, da máquina do ponto, das obrigações.

O esquema narrativo de Kafka deriva de um sentimento comum nos romances dos 900: o fim das certezas sobre o encadeamento dos fatos ou das leis de causa e efeito que determinavam o andamento dos enredos e o comportamento dos personagens. Os fenômenos, a partir dessa perspectiva, não dependem das leis da natureza, mas da imaginação e da autonomia de quem escreve. A mesma sistemática é aplicada aos personagens *particella*, os representantes dessa fratura entre a narrativa e o mundo cientificamente explicável.

Longe da pretensão de classificar a obra de Kafka, cabe lembrar que, para Massimo Bontempelli (2006), escritor e crítico do realismo mágico, a narrativa fantástica ou mágica "poderia" representar a realidade, mas, ao fazê-lo, deveria inserir um elemento incomum ou extraordinário, não algo inesperado que pudesse ser explicado pelos mecanismos de causa e efeito, mas um evento completamente incompreensível. Dessa forma, seria possível partir do cotidiano para escrever histórias fantásticas ou mágicas, exatamente como ocorre em *Metamorfose.* Gregor Samsa era um homem comum, soterrado pela vida moderna e pela agitação cotidiana. Usando outros termos, um *personaggio uomo* perfeito que precisava de salvação. Todavia, salvá-lo não poderia ser uma tarefa fácil, pois o mecanismo que o absorvia

[6] Disponível em: http://docente.ifrn.edu.br/paulomartins/livros-classicos-de-literatura/a-metamorfose-de-franz-kafka-pdf/view. Acesso em: 23 mar 2016.

possuía tentáculos profundos cravados em seu corpo e, principalmente, em sua mente. Exacerbar sua condição de inseto, antes de eliminá-lo definitivamente, foi a escolha de Kafka.

Já o escritor e dramaturgo siciliano Luigi Pirandello (1867-1936) não dispensava a mesma generosidade às suas personagens *particella,* cujo destino nunca era a morte, simplesmente, mas uma dolorosa e doentia convivência com suas desgraças. Comecemos por Mattia Pascal, o protagonista de *Il fu Mattia Pascal,* publicado em 1904. Nesse importante romance, o processo de fragmentação do personagem inicia de forma contumaz exatamente no momento em que ele tem a possibilidade de construir uma nova identidade, uma nova vida. Mattia Pascal é o bibliotecário da pequena Miragno, sujeito preguiçoso e sem perspectiva, casado com Romilda, filha da odiosa viúva Pescatore. Odiosa também era a vida daquele núcleo familiar, mas Mattia havia se acostumado e vivia, de certa forma, confortável em sua desventura. Todavia, algo aconteceu para retirá-lo desse estado de completa apatia: após passar dias vitoriosos jogando em Montecarlo, durante o retorno para casa, em uma estação de trem, o bibliotecário lê nas páginas necrológicas do jornal local:

> SUICÍDIO
> Ontem, sábado, 28, foi encontrado, na levada de uma azenha, um cadáver em estado de adiantada putrefação. A azenha está localizada num sítio chamado da Stìa [...] foi reconhecido como o do nosso bibliotecário Mattia Pascal, desaparecido há vários dias. Causa do suicídio: dificuldades financeiras (PIRANDELLLO, 1981, p. 97-98).

Havia uma única verdade na notícia: Mattia Pascal estava, realmente, endividado. Mas vivo e, naquele momento, rico. Nesse instante em que o mundo desaba sobre a cabeça do protagonista, ele parece se dissolver em milhares de pedaços que, durante alguns minutos, pairam suspensos no ar. Mas era preciso recompor-se, decidir o que fazer com essa vida que, para os moradores de Miragno, tinha acabado. A decisão de Mattia Pascal, então, foi acreditar na própria morte e reagrupar seus fragmentos em outro lugar, usando outro nome: Adriano Meis.

Após ser rebatizado por ele mesmo, Adriano Meis inicia um penoso processo de construção da própria identidade e percebe o quanto pode ser difícil inventar uma personalidade com base no vazio, pois tudo aquilo que caracterizava o "outro", o Bibliotecário Mattia Pascal, deveria desaparecer. Após ler sobre a própria morte na página do jornal, Mattia estava livre, configurando-se, assim, como um perfeito personagem *particella*. Mas seu destino, como o da grande maioria desses seres "partículas", era a não concretização de seus anseios ou expectativas.

Inicialmente, a sensação era de liberdade: viajou durante meses, conheceu lugares, pessoas e experimentou novas sensações, até fixar moradia em Roma. Com o passar do tempo, entretanto, a percepção se altera e os sentimentos começam a oscilar, como podemos observar nas seguintes passagens: "Ora, o que era eu, senão um homem inventado? " (PIRANDELLO, 1981, p. 120). "Adriano Meis, homem feliz! [...]. Se não fosse por este olho *dele*, daquele imbecil [referência a Mattia], no final das contas, não serias tão feio assim." (PIRANDELLO, 1981, p. 122). "Eu não era mais nada, não estava inscrito em nenhum registro civil, a não ser no de Miragno, mas como falecido, com outro nome." (PIRANDELLO, 1981, p. 122). "No fundo, já estava um pouco cansado daquele girar mundo, sempre sozinho e mudo." (PIRANDELLO, 1981, p. 124). "Agora estava inteiramente livre. Não era suficiente?" (PIRANDELLO, 1981, p. 130). "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. 130).

O protagonista de *Il fu Mattia Pascal* é, portanto, um dos representantes do falimento dos personagens *particella* que não conseguem transcender a própria existência, mesmo quando a oportunidade se repete. No caso de Mattia, houve uma primeira chance de transformação quando foi dado como morto. A segunda foi quando, após ter desistido de viver como Adriano Meis, simula o suicídio de sua invenção, ou sua sombra, e volta para casa. Lá chegando, dá-se conta de que a vida seguiu seu curso: a esposa estava casada com Pomino, seu grande amigo de infância. Restou ao falecido Mattia Pascal levar flores ao próprio túmulo:

> Levei ao túmulo a coroa de flores que prometera e, de vez em quando, vou lá, ver-me morto e enterrado. Algum curioso me segue, de longe; depois, na volta, reúne 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. 312).

Em *Il fu Mattia Pascal*, a narração da vida do protagonista, indivíduo sem esperanças, infeliz no casamento e odiado pela sogra, mostra que sua deterioração como sujeito foi ocorrendo gradualmente, mais ou menos como ocorre a Gregor Samsa, em *Metamorfose*. A diferença evidente entre esses dois personagens é a violência com que são arrebatados pelo destino. No caso de Mattia, houve duas mortes, mas em nenhuma delas o corpo físico foi afetado, restando ao personagem vagar pelo limbo da própria existência até que a terceira e verdadeira morte o livre do tormento que é estar vivo, portar uma certidão de óbito e ser um estrangeiro na vida: um vivo para a morte e um morto para a vida. Com Samsa, o

esfacelamento brutal e total do personagem ocorre em um espaço de tempo extremamente curto, o período de uma noite. A Mattia, ainda restou a possibilidade de um recomeço positivo, mesmo que, no seu caso, isso fosse pouco provável.

Batá, protagonista de *Mal da lua*, novela de Luigi Pirandello publicada em 1913, ilustra perfeitamente a questão do personagem *particella* vencido pelo destino. Acometido por uma terrível sina, a de se transformar em lobo nas noites de lua cheia, o estranho e taciturno Batá emerge em um mundo obscuro e inimaginável. Sidora, a esposa vinte anos mais jovem que ele, é apaixonada pelo primo Saro, com quem queria ter se casado. A má sorte dos personagens de *Mal da lua* ratifica a consciência da desintegração completa do ser humano representada por Pirandello, ao mesmo tempo em que confirma a impossibilidade de ultrapassar ou transcender a realidade, a qual aprisiona o sujeito nas grades da própria desgraça. Batá não morre, "é um prisioneiro da vida", usando os termos de Debenedetti.

De acordo com Wladimir Krysinski (1988, p. 458), a obra do escritor siciliano narrativiza, teatraliza e coloca em discussão a desintegração do indivíduo como esfacelamento mesmo, fratura e divisão, e não no sentido de degeneração simplesmente. Em outras palavras, o sujeito é incapaz de realizar a própria individuação, naufragando como se em um barquinho de papel em meio à tempestade, sem possibilidade de chegar ileso à margem. A ruptura do próprio sujeito com a possibilidade de uma existência digna, portanto, encontra representatividade nas inverossimilhanças propostas por Pirandello, principalmente na caracterização de suas personagens *particella*. No caso de Batá, assim como ocorre a Gregor Samsa, a animalização é a estratégia escolhida para desmontar e estilhaçar esses personagens, sendo que, no caso do protagonista de Kafka, o final trágico significou, também, a redenção.

O Sopro, novela de Luigi Pirandello publicada em 1931, narra a história de um sujeito que descobre ter o poder de matar simplesmente juntando o polegar e o indicador e soprando:

> - A vida é assim! Basta um sopro para levá-la embora. Eis que repetia mecanicamente a frase porque, lá embaixo, o polegar e o indicador da minha mão direita tinham se tocado por si mesmos, e por si mesma agora a mão, sem parecer, levantava-se até a altura dos meus lábios. Juro que não foi tanto com a intenção de dar-me a prova quanto de fazer uma brincadeira comigo mesmo que só assim, disfarçadamente, para não parecer ridículo, poderia fazer: tendo aqueles dois dedos diante da boca, soprei-os levemente (PIANTOLA, 2006, p. 127).

Entorpecido pela descoberta de tamanho poder e ansioso em provar a si mesmo que aquilo realmente estava ocorrendo, o personagem principal de *O Sopro* soprou e matou muitas pessoas, experimentando, pela primeira vez, a sensação de poder interferir no universo e na

vida das pessoas. A cidade, aterrorizada com aquela terrível epidemia de mortes súbitas, não compreendia o que estava acontecendo e já não tinha mais espaço para sepultar tantos cadáveres. O protagonista então parou de soprar por um longo tempo e a mortandade cessou. Entretanto, receando ter perdido o juízo ao achar que ele mesmo havia aniquilado todas aquelas pessoas, deixou-se dominar pela diabólica tentação de soprar novamente para ter certeza de que o sopro não passava de uma brincadeira. Soprou e matou novamente. Era a prova de que precisava: tinha a morte nos seus dedos, podia brincar com ela, matar a humanidade inteira simplesmente soprando.

Em *O sopro,* Pirandello aborda um tema recorrente em suas obras: o confronto entre a racionalidade e a fantasia. Por intermédio da figura de um jovem médico, o qual "falava da morte com tal familiaridade e desenvoltura, como se, lidando continuamente com esta, nenhum dos seus casos pudesse ser duvidoso ou obscuro" (PIANTOLA, 2006, p. 129), o escritor siciliano põe em dúvida a capacidade do pensamento lógico de tudo poder explicar cientificamente. Uma das linhas interpretativas para o conto de Pirandello, segundo Daniela Piantola, pesquisadora que fez a tradução para o português,

> reside efetivamente naquele conflito entre a razão iluminista civilizadora, portadora da ordem, encarnada na figura do jovem médico, homem da ciência [...], e sua negação na figura do protagonista, que reforça a constatação pirandelliana de que, apesar de todos os seus incomensuráveis esforços, o homem [...] não é capaz de abarcar a totalidade da natureza e, portanto, está impotente e subordinado diante do desconhecido (PIANTOLA, 2006, p. 91-92).

Seguindo por essa linha de pensamento, ocorre-nos que o protagonista de *O Sopro* tornou-se um fantoche do inexplicável destino que não compreendia. Tal incompreensão acerca do sentido das coisas e daquele poder que agora o assombrava, levou o atormentado personagem a soprar a própria imagem refletida em um espelho,

> talvez para provar a inocência daquele ato, mostrando que o fazia, sim, também sobre mim mesmo, do único modo como era possível. [...] Vislumbrei-me apenas por um instante no espelho, com olhos que eu mesmo não sabia como olhar, assim enterrados como estavam na cara de morto, depois, como se tivesse sido tragado pelo vazio, ou tomado por uma vertigem, não me vi mais. Toquei o espelho, estava ali diante de mim, via-o e eu não estava lá (PIANTOLA, 2006, p. 136).

A imagem se desfez, foi absorvida pelo espelho, representando a morte do corpo físico do protagonista. Esse ser sem nome se partiu em milhares de partículas, virou ar e misturou-se à atmosfera: "Não tinha corpo, não tinha sombra; [...] eu experimentava voar como um voo

quase de papel" (PIANTOLA, 2006, p. 137). Estava livre daquele corpo mortal e frágil, mas um eterno prisioneiro da odiosa certeza de ter sido ele a epidemia.

O caráter nocivo dos personagens *particella* que utilizamos como exemplo se apresenta de formas distintas em Gregor Samsa, Mattia Pascal e o homem do sopro: nos dois primeiros casos, o fato de serem alienados, mecanizados e apáticos conduziu-os à fatalidade de uma existência sem sentido, um destino sem reparação ou possibilidade de reconstrução. Todavia, a interferência desses personagens se restringia à própria existência, pois a vida seguiu seu curso livremente com a ausência de Mattia Pascal, da mesma forma que a empregada dos Samsa, ao ver Gregor morto, jogou o cadáver no lixo e resolveu o problema da família que não sabia o que fazer com aquele estorvo, aquela perturbadora aberração. No caso do homem que soprava, não obstante, sua existência interferia de forma definitiva e negativa no andamento do universo, mesmo depois de ter virado uma partícula que pairava no ar.

> Mais adiante, sobre um banco sombreado por aloendros, sentava-se uma jovenzinha com um vestido de véu azul-celeste, com um grande chapéu de palha enfeitado com rosinhas; movia os cílios, pensava, sorrindo com um sorriso que a tornava distante, como uma imagem de minha juventude. Talvez não fosse nada além de uma imagem da vida, que ficara ali, sozinha sobre a Terra. Um sopro e desaparece! Enternecido até a angústia de tanta doçura, eu permanecia ali invisível, segurando minhas mãos e prendendo a respiração, a admirá-la de longe. E o meu olhar era o próprio ar que a acariciava sem que ela se sentisse tocar (PIANTOLA, 2006, p. 136-137).

Ao final do conto, quando pensamos que o protagonista estava livre de sua terrível maldição, somos surpreendidos pela incerteza: o que ocorrerá se ele soltar as mãos e a respiração? Bastará que ele junte novamente os dois dedos e sopre para acabar com a vida daquela moça? Pirandello não responde, deixando no ar a dúvida, misturada ao espectro do homem que soprava. Todavia, retomando as palavras de Debenedetti, o personagem *particella* será sempre incapaz de transcender sua condição de subordinado e degradado, assertiva que nos leva a crer que o protagonista de *O sopro* não conseguirá vencer o impulso de matar a jovem para provar ao mundo e a si mesmo seu único e nefasto poder: soprar a morte.

Por intermédio de narrativas como *Metamorfose, O falecido Mattia Pascal, Mal da lua* e *O sopro*, observamos que a literatura das primeiras décadas dos 1900 segue uma matriz geradora: a passagem da certeza de que se podia presumir que um determinando fenômeno literário ocorresse em função de uma demarcada causa, à aceitação de que não há mais nenhuma espécie de lei de causa e efeito que movimente a criação artística. Personagens

particella que se fragmentam, tomam formas animalescas ou simplesmente espargem no ar ratificam essa constatação.

Entretanto, um interessante fator precisa ser considerado: a origem do personagem "partícula" é sempre um *personaggio uomo*. Um homem fragmentado, confuso, inadaptado, escravo das circunstâncias da vida, mas um personagem que carrega em si todo o legado do ser humano, o herdeiro perfeito de suas misérias e desventuras. Nesse sentido, a intencionalidade da literatura não é excluir o ser humano ou eliminá-lo, mas partir dele mesmo para, em seguida, destroçá-lo e ridicularizá-lo, tendo em mente que, por mais revolucionário que seja um projeto narrativo, o homem sempre estará lá, à espreita, predestinado a ser um habitante perpétuo do romance, mesmo que sob a forma de um inseto ou pairando como uma partícula de ar.

Abstract: In his distinguished essay, *Il personaggio uomo*, Giacomo Debenedetti establishes an interesting distinction between two types of characters: *personaggio uomo* and *personaggio particella*. The first would inherit virtues and vices of the man, a kind of alter ego who played the role of faithfully representing the human being in the narratives. The second, the protagonist of modern novels, is a creature who escapes any homogenization, coherency, or integrity. This character is introduced to the reader, and to the author himself, as an alienated with dubious identity, in opposition to the centered and bounded classic novelistic heroes. In this text we parallel the concept of personaggio particella, elaborated by Debenedetti, to the protagonists of *Metamorphosis*, by Kafka, and *Il fu Mattia Pascal*, by Luigi Pirandello.

Keywords: Debenedetti. *Personaggio Particella.* Kafka. Pirandello.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *I Fiori del Male*. Tradução Riccardo Sonzogno. Milano: Sonzogno Stampa, 1893. Disponível em <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/baudelaire/i_fiori_del_male/pdf/baudelaire_i_fiori_del_male.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2016.

BONTEMPELLI, Massimo. *Realismo magico e altri scritti sull'arte*. Milano: Abscondita, 2006.

DEBENEDETTI, Giacomo. *Il personaggio uomo.* Milano: Garzanti Editore, 1988.

FORSTER, Edward Morgan . *Aspects of the novel*. New York: RosettaBooks, 2002.

KAFKA, Franz. *Metamorfose*. Belém: Universidade da Amazônia, Núcleo de Educação à Distância. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=16641>. Acesso em: 15 mar. 2016.

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

PIANTOLA, Daniela. *No limiar do abismo: modernidade e declínio da subjetividade na narrativa de Luigi Pirandello.* São Paulo, 2006. 199 f. Dissertação (Mestrado em Teoria literária). Universidade de São Paulo (USP).

PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal.* Tradução Mário da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1981.