


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Câmpus de Araraquara - SP

VALMIR LUIS SALDANHA DA SILVA

TORNAR-SE PESSOA: uma, nenhuma e cem mil performances



ARARAQUARA – S.P.
2023

VALMIR LUIS SALDANHA DA SILVA

TORNAR-SE PESSOA: uma, nenhuma e cem mil performances

Tese de Doutorado, apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro

Bolsa: CPPD-PRD / IFSP

ARARAQUARA – S.P.

2023

S586t

Silva, Valmir Luis Saldanha da

Tornar-se pessoa : Uma, nenhuma e cem mil performances / Valmir
Luis Saldanha da Silva. -- Araraquara, 2023

381 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Claudia Fernanda de Campos Mauro

1. Antropologia Literária. 2. Luigi Pirandello. 3. Wolfgang Iser. 4.
Pessoa. 5. Personagem. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

VALMIR LUIS SALDANHA DA SILVA

TORNAR-SE PESSOA: uma, nenhuma e cem mil performances

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro

Bolsa: CPPD-PRD / IFSP

Data da defesa: 23/06/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro
Universidade Estadual Paulista – UNESP, FCLAr

Membro Titular: Profa. Dra. Fabiana Ferreira da Costa
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Membro Titular: Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Membro Titular: Prof. Dr. Ivair Carlos Castelan
Universidade Estadual Paulista – UNESP, FCLAr

Membro Titular: Profa. Dra. Ionara Satin
Universidade Estadual Paulista – UNESP, FCLAr

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Aline, por ter sido quem foi e continuar sendo quem é.

Aos meus pais, Expedita e José.

Aos meus irmãos, Luiz Henrique, Luan e Gustavo.

Ao Dr. Sérgio, meu primeiro orientador, e à Dra. Claudia, minha orientadora atual.

Às professoras Dra. Martha de Mello Ribeiro e Dra. Fernanda Aquino Sylvestre, pelas valorosas contribuições na banca de qualificação desta tese.

Às Dras. Fabiana Ferreira da Costa, Fernanda Aquino Sylvestre e Ionara Satin e ao Dr. Ivair Carlos Castelan, pela gentil disposição em ler o trabalho final desta tese.

Às Dras. Martha de Mello Ribeiro, Maria Lúcia Outeiro Fernandes, Renata Soares Junqueira e, especialmente, à Profa. Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos por terem aceitado participar da minha defesa na condição de suplentes.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo, IFSP, que por meio da Pró-Reitoria de Planejamento e Desenvolvimento Institucional (PRO-PRD) e da Comissão Permanente de Pessoal Docente (CPPD), PORTARIA Nº 2271/IFSP, DE 6 DE ABRIL DE 2021, concedeu-me afastamento remunerado para qualificação profissional no nível de doutorado. Esse incentivo foi fundamental para a conclusão deste trabalho.

Correr os olhos até o fim da página
pra ver o que está escrito não
resolve seu problema de não
conseguir conviver bem com o
silêncio.
Refaça o percurso.

(4'33'' de John Cage. In: SALDANHA,
Valmir Luis. **In.cor.rentes**. Curitiba:
TAUP, 2022, p. 127).

RESUMO

Este trabalho discute o romance *Uno, nessuno e centomila* [*Um, nenhum e cem mil*], publicado pela primeira vez em 1926, pelo italiano Luigi Pirandello. O objetivo principal desta tese é a definição de que a personagem principal do romance, Vitangelo Moscarda, pode ser lida como se fosse uma pessoa. Para personagens desse tipo, partindo da terminologia usada por E. M. Forster (1968), proponho a classificação de *personagem cônica*, ao lado das personagens planas e redondas. O objetivo principal divide-se em objetivos secundários que fundamentam a hipótese e, a partir dos quais, a argumentação desenvolve-se em três principais vertentes: a) o posicionamento contrário ao par realidade x ficção, com a introdução da tríade real-fictício-imaginário, com base nos estudos de Wolfgang Iser (1996, 1999, 2002, 2013) e Luiz Costa Lima (2011, 2017, 2021) e contrapondo-os ao pensamento de Alfredo Bosi (2002, 2003); b) o entendimento do fictício como fator fundamental da Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser (1996, 1999), e como porta de entrada para o “leitor real” como construtor do sentido possível do texto literário, com base na Antropologia Literária de Wolfgang Iser (1999, 1999d, 2013) e seu elemento performativo, e na introdução do leitor como interface da teoria de Iser e da teoria de Vygostsky feita por Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (2009); e c) a análise da constituição ideológica, filosófica e psicológica do conceito de pessoa e das relações identitárias em face da constituição da personagem literária “como se” fosse pessoa, em diálogo com os pontos de vista assumidos por Michel Zérafra (2010). A conclusão do trabalho aponta para uma noção ampliada de pessoa, tomando como exemplo o texto de Luigi Pirandello, e um desenvolvimento ampliado da Antropologia Literária.

Palavras – chave: Antropologia Literária; Luigi Pirandello; Wolfgang Iser; pessoa; personagem.

ABSTRACT

This work discusses the novel *Uno, nessuno e centomila* [*One, none and one hundred thousand*], first published in 1926, by the Italian Luigi Pirandello. The main objective of this thesis is the definition that the main character of the novel, Vitangelo Moscarda, can be read as if he were a person. For characters of this type, departing from the terminology used by E. M. Forster (1968), I propose the *conical character* classification, along with the flat character and the round character. The main objective is divided into secondary objectives that support the hypothesis and, from which, the argument develops into three main strands: a) the opposite position to the pair reality x fiction, with the introduction of the triad real-fictional-imaginary, based on the studies of Wolfgang Iser (1996, 1999, 2002, 2013) and Luiz Costa Lima (2011, 2017, 2021) and opposing them to the thought of Alfredo Bosi (2002, 2003); b) the understanding of the fictitious as a fundamental factor of the Theory of the Aesthetic Effect, by Wolfgang Iser (1996, 1999), and as a gateway to the “real reader” as a builder of the possible meaning of the literary text, based on the Wolfgang Iser’s Literary Anthropology (1999, 1999d, 2013) and its performative element, and in the introduction of the reader as an interface between Iser's theory and Vygostsky's theory by Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (2009); and c) the analysis of the ideological, philosophical and psychological constitution of the concept of person and identity relations in the face of the constitution of the literary character “as if” it was a person, in dialogue with the points of view assumed by Michel Zérafra (2010). The conclusion of the work points to an expanded notion of the person, taking Luigi Pirandello's text as an example, and an expanded development of Literary Anthropology.

Keywords: Literary Anthropology; Luigi Pirandello; Wolfgang Iser; person; character.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	23
1.1 O que esperar desta tese?.....	23
1.2 Uma escolha arriscada	30
1.3 Recepção de Pirandello: 2004-2023	36
1.4 Pirandello, seu tempo, seu romance e algumas pedrinhas.....	42
2 OS LIMITES DO REAL.....	54
2.1 Uma hipótese ou Por uma Antropologia Literária.....	54
2.2 O fictício, o imaginário e o palco	59
2.3 O jogo do texto e a performance	72
2.4 Dois perigos	78
2.4.1 O perigo do idealismo	78
2.4.2 O perigo do impressionismo.....	82
3 O ÚLTIMO ROMANCE IDEOLÓGICO.....	88
3.1 Nos rastros da ideologia	88
3.2 Uma assimetria fundamental.....	90
3.3 Da ética para a estética.....	96
3.4 Tema e horizonte: ética performativa ilustrada	108
3.5 Alfredo Bosi e a desagregação da consciência.....	118
3.6 O eu dividido	127
3.7 Homo performans.....	134
3.8 Pessoa e personagem em Zérafra	137
4 A PERSONAGEM TORNADA PESSOA.....	145
4.1 Personagem pirandelliana	145
4.1.1 Parênteses para abordar a noção teórica de personagem.....	145
4.2 Retorno à personagem de Pirandello.....	148
4.3 Uma contestação e uma primeira resposta.....	155

4.4 Moscarda e Brás Cubas: pessoa e personagem	160
4.5 “Como se” fosse possível vê-lo: a história de um conceito.....	165
4.6 Da pessoa biológica à persona	174
4.7 A ficção do “como se” e o ato de tornar-se pessoa.....	178
4.8 A ficcionalidade literária em jogo	184
4.9 Literatura como meio de explorar o que o humano é	197
5. PIRANDELLO: AUTOR DE “PESSOAS”	205
5.1 Pirandello: autor de pessoas	205
5.2 Uma conclusão provisória.....	226
5.3 Forster revisitado.....	237
6. NÃO ME PERGUNTE QUEM SOU	249
6.1 A pessoa para a morte: críticas à Antropologia Literária	249
6.1.1 A pessoa que analisa.....	252
6.2 A pessoa que encontra formas de se explicar	254
6.2.1 A pessoa que não se vê vivendo	269
6.2.2 A pessoa como sujeito da memória	272
6.3 A pessoa no romance com pessoas de José Passos.....	277
6.4 A pessoa disponível para o outro	282
6.5 A pessoa, seus defeitos e os pensamentos.....	290
6.5.1 A pessoa como sujeito psicossocial.....	293
6.5.2 A pessoa e o reconhecimento	308
6.6 A pessoa interpelada e a negatividade	314
7 IDENTIDADE, IDENTIDADES	322
7.1 Uma fotografia: vive-se e basta	322
7.2 Lógica e ritual da burguesia	330
7.2.1 Categorizadores de pertencimento.....	333
7.2.2 Ilusão e delírio	335

7.2.3 Identidade nadificada.....	340
7.3 Dizem que sou louco	346
7.4 A violência é um preço a ser pago	353
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	364
REFERÊNCIAS	379

1 INTRODUÇÃO

1.1 O que esperar desta tese?

Em 2016, defendi a dissertação de mestrado “O *mal de viver* na poesia de Luigi Pirandello”. A ideia era discutir um gênero menos estudado de Pirandello: a lírica. Ao longo da leitura e da tradução dos poemas, tradução inédita em nosso país, encontrei o que defini como sendo uma linha mestra para o trabalho de Pirandello em todos os gêneros e em todas as formas literárias experimentadas pelo autor italiano: a temática do *mal de viver*. Assim, construí comparações em que a lírica de Pirandello surgia como um elo entre o pessimismo de Giacomo Leopardi e a poética da modernidade negativa de Eugenio Montale.

Analisei esse *mal de viver* em uma chave existencialista. Concluindo, inclusive, que havia forte relação entre a teoria *humorista* e os livros de poemas *Mal Giocondo* (1889) e *Fuori di Chiave* (1912), de Luigi Pirandello, e o existencialismo fenomenológico de Jean-Paul Sartre, com Pirandello demonstrando certo gérmen existencialista em seus textos. Ou seja, a literatura ali vicejava como forma de conhecimento do humano enquanto ideia. Tanto que afirmei que “O ser nada mais é do que o entrecruzamento dramático de suas várias possibilidades. Como não podia deixar de ser, portanto, o ser é possibilidade e, por isso mesmo, angústia e, por fim, o ser só o é pelo *mal de viver*.” (SALDANHA DA SILVA, 2016, p. 132). Este “ser” não era existente, de fato, mas o “ser” que escapava da “ideia de ser” contida nos poemas de Pirandello. Sem negar a importância dessa dissertação, posso afirmar que havia ainda muito idealismo em minhas análises.

Quando projetei o modelo de trabalho desta tese, minhas preocupações eram menos idealistas. Preocupava-me então com a “concretude” da literatura e das relações de leitura de fato. Minha atuação em sala de aula ministrando aulas de gramática, redação, interpretação de textos e literatura para o ensino médio já estava completando oito anos em 2018 e eu não via mais sentido em uma idealização que “desconsiderasse” o que havia de “humano”, de “real”, de “carne e osso” na literatura. Minha busca por isso é que motivou este trabalho de pesquisa.

Havia um problema, por certo, que era o de ser impossível *encontrar* a pessoa de “carne e osso” no interior do texto literário. Mas a isso respondi e respondo com concordância, pois a pessoa não está no texto mesmo, nem é isso que busco. A pessoa de

carne e osso é aquela que lê o texto literário e, no ato da leitura, o constrói e o constitui como tendo *uma* verdade que não se confunde com a verdade do mundo. É nessa chave de leitura que organizei esta tese.

Tornar-se pessoa: uma, nenhuma e cem mil performances é um trabalho que nega, portanto, o binarismo como base de pensamento. Busco então a *diferença* entre o verdadeiro e o falso, diferença que Herder, citado por Luiz Costa Lima, tão bem definira: “A diferença entre duas coisas deve ser reconhecida por uma terceira” (HERDER, 1983, p. 723-724 *apud* LIMA, 2017, p. 16). No caso, as duas coisas (vetores) são a pessoa e a personagem, ao passo que a diferença concretiza-se na estruturação do texto pirandelliano em que a perspectiva do narrador, ao se igualar, diferencia-se da perspectiva da personagem Vitangelo Moscarda no tempo e na lembrança. Não sendo classificado como personagem plana nem como personagem redonda, Moscarda diferencia-se por ser uma personagem cônica.

Minha hipótese pode ser resumida da seguinte forma: no romance *Um, nenhum e cem mil*, publicado em 1926 pelo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), Vitangelo Moscarda, narrador e personagem principal, uma personagem de ficção, pode ser lido *como se* fosse uma pessoa. Essa estruturação textual se apresenta como um modelo de leitura que considera personagens que se apresentam textualmente de modo análogo ao de Vitangelo Moscarda e as define como personagens *cônicas*.

A pesquisa, a fim de defender essa hipótese que aqui apresento, pode ser classificada, valendo-se do modelo descrito por Antônio Carlos Gil (2010), como tendo objetivos exploratórios e explicativos, pois amplia uma forma de ler o consagrado romance, detalhando o mapeamento estético do sujeito leitor/pesquisador em face da categoria de pessoa, tomada tanto do ponto de vista ficcional quanto do antropológico-ficcional, e identifica os fatos que determinam ou que contribuem para a ocorrência do que se classificou como *personagem cônica*. É uma pesquisa bibliográfica e qualitativa, com o fim de estabelecer uma modalidade de leitura que, levando em consideração a ideia de que a personagem literária tem a capacidade performativa da pessoa, propõe uma inclusão desse modelo no escopo da chamada Antropologia Literária.

Apesar de ainda manter uma base de leitura na fenomenologia, para embasar minha hipótese recorri a uma teoria bastante específica: a Teoria do Efeito Estético, do alemão Wolfgang Iser, e sua ramificação para a Antropologia Literária. Com isso, minha hipótese ganha a primeira viga de sustentação, pois Iser (1996; 1999; 1999d; 2002; 2013) indica que a ficção não aborda o mundo “real”, porém, por ser ficção, ela nos faz ver o

que de fato não está na própria ficção, mas que pode ser lido “como se” estivesse. Nesse sentido, a ficção só fala de si mesma, isto é, só fala do mundo da ficção, embora ao fazê-lo reflita o que é exterior ao próprio texto ficcional.

Essa primeira viga ganha um pilar em minha hipótese: a categoria de pessoa. Considero que a pessoa não está *no* texto ficcional, visto que o texto ficcional é construído *com personagens* ficcionais. Ainda assim, pelas ideias de Iser creio ser possível pensar que ao tratar de personagens a ficção permite que, no *ato da leitura*, emerjam dados, elementos e perspectivas textuais *como se* fossem pessoas.

Mantendo a metáfora da construção civil, a viga e o pilar agora precisam de uma laje: a recepção do texto. A teoria de leitura de Iser (1996, 1999) vê a obra ficcional como algo “virtual”, algo que *existe* na “relação” entre o texto propriamente dito e a leitora/o leitor no ato da recepção/leitura. Ou seja, o efeito estético, ou melhor, a experiência estética é algo que deve ser *vivenciado* pelo leitor *no* ato da leitura; é, portanto, algo extremamente subjetivo, que demanda do leitor um investimento cognitivo e afetivo no objeto estético recepcionado.

Para Wolfgang Iser (1996, p. 17), “uma tarefa da teoria do efeito seria [...] ajudar a fundamentar a discussão intersubjetiva de processos individuais de sentido da leitura, bem como a da interpretação. [...] [A] interpretação não mais pode existir sem a reflexão acerca de suas premissas e interesses.”. Desse ponto de vista, o texto ficcional *não tem* um sentido completo ou fechado que insta o leitor a *reconhecê-lo*, mas tem *necessariamente* sentidos já dados pelo repertório do texto e vazios que se abrem, vários e diversos, para os leitores também vários e diversos, *durante* a leitura.

Todavia, conforme muito bem aponta Carmen dos Santos¹ (2009, p. 199), “Não é a pura existência de lugares vazios que incita o leitor a implementar um preenchimento ou uma combinação de perspectivas, é necessário que a forma como estes vazios estejam apresentados informem ao leitor determinadas coordenadas de ação cognitiva.”, o que significa que os vazios do texto ficcional, que promovem a comunicação entre texto e leitor, para terem seu sentido construído na leitura, dependem da capacidade subjetiva

¹ Bem sabemos que a tradição e a norma de indicação de autoria em textos científicos indica a necessidade única de se apresentar o último sobrenome do(a) autor(a). No caso, teríamos apenas “Santos (2009, p. 199)”. É uma opção política de gênero, portanto, colocarmos o primeiro nome da autora, Carmen, a fim de indicar com precisão que se trata de uma autora. Em outros momentos, quando o contexto for suficiente para a percepção de que se está falando de Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos, procederemos apenas com a indicação do último sobrenome.

dos leitores. Portanto, é pela leitura que o vazio tem o potencial de se transformar em sentido, ao mesmo tempo que é o vazio que pode inviabilizar a leitura.

Era necessário outro pilar para o desenvolvimento da hipótese: o leitor “real”. Se considerarmos que o ato da leitura *precisa* ser realizado por um sujeito, então esse sujeito deve ser uma leitora/um leitor “real”, de “carne e osso”, que de fato *leia* o texto ficcional. Mas a teoria de Iser não prevê isso, e acaba mantendo a “idealização” do leitor, mesmo se esforçando pelo contrário. A metodologia que consegue trazer o leitor “real” para o centro desse modelo de leitura é aquela desenvolvida por Carmen dos Santos que no livro *Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: o leitor como interface* (2009), derivado de sua tese de doutorado, associou à teoria de Iser contribuições da psicologia, mais especificamente da Teoria Histórico-Cultural de Vygotsky. Como Iser crê que o *leitor implícito* – que é e precisa ser compreendido como uma *estrutura textual*, não como o leitor empírico – antecipa a presença de uma espécie de leitor ideal, capaz de preencher todos os vazios de sentido abertos no texto, Carmen indica que o modelo iseriano ainda é muito imanentista e, por isso, propõe uma nova forma de pensar cientificamente a prática mesma da leitura. Sua base, como já indicado, é o pensamento de Vygotsky.

Para o psicólogo Lev Vygotsky, há em nós uma Zona de Desenvolvimento Próximo ou Zona de Desenvolvimento Proximal², essa “zona” diz respeito à capacidade que em nosso desenvolvimento sociocognitivo temos de “imitar” certas ações intelectuais quando o “desempenho independente é inadequado” (CHAIKLIN, 2011, p. 668). O conceito é produtivo:

Se eu não sei jogar xadrez, eu não serei capaz de jogar uma partida mesmo que um mestre enxadrista me mostre como. [...] Se eu não sei matemática avançada, uma demonstração da solução de uma equação

² A tradutora Juliana Campregher Pasqualini, em nota ao artigo de Chaiklin (2011, p. 659, itálicos da tradutora), indica: “O conceito *zona blijaichego razvitia* tem sido traduzido para o português de maneiras diversas: zona de desenvolvimento *próximo*, *proximal*, *potencial*, *imediate*. Zoia Prestes, em sua tese de doutoramento defendida em 2010 na Universidade de Brasília e intitulada “*Quando não é quase a mesma coisa: Análise de traduções de Lev Semionovitch Vigotski no Brasil: Repercussões no campo educacional*”, esclarece os equívocos contidos na escolha dos termos *proximal*, *potencial* e *imediate* para tradução do conceito. O termo *blijaichego* significa, em russo, o adjetivo próximo no grau superlativo sintético absoluto, portanto: o mais próximo, proximíssimo. Zoia Prestes defende que a tradução que mais se aproxima do termo russo é *zona de desenvolvimento iminente*, cuja característica essencial, em suas palavras, é a das “possibilidades de desenvolvimento”. Considerando o objetivo de divulgação científica, optou-se, na tradução do presente material, pela adoção do termo *zona de desenvolvimento próximo*, por tratar-se de expressão de maior familiaridade para o público de pesquisadores, estudantes e professores brasileiros, que, ao mesmo tempo, não conduz a compreensões equivocadas do conceito vinculadas a um suposto imediatismo/ obrigatoriedade ou nível potencial de desenvolvimento”.

Em nosso caso, quando aludirmos a esse conceito, ressaltadas as questões anteriores, indicaremos a expressão que Carmen dos Santos usa em seu livro, a saber: Zona de Desenvolvimento Proximal.

diferencial não fará meu pensamento dar um passo sequer nessa direção. Para imitar, deve haver alguma possibilidade de passar do que eu consigo fazer para o que eu não consigo. (VYGOTSKY, 1987, p. 209 *apud* CHAIKLIN, 2011, p. 668-669).

“Imitar” aqui não vai no sentido da mimese literária, mas “para referir-se a situações nas quais uma criança é capaz de interagir com outros mais competentes em torno de determinadas tarefas que ela não seria capaz de realizar por si mesma, em razão de suas funções psicológicas ainda estarem em maturação.” (2011, p. 668). Ou seja, retomando elementos da teoria do desenvolvimento proposta por Vygotsky, Carmen faz uma ponte entre essas funções em maturação, quer dizer, que têm potencial de se manifestar – daí o uso por Vygotsky, e retomado pela analista, da ideia de Nível de Desenvolvimento Potencial – e aquilo que os leitores são capazes de ler sozinhos, de forma independente, mesmo que com equívocos – daí o uso da ideia de Nível de Desenvolvimento Real.

Carmen explica que *nem todos* os leitores são capazes de preencher *todos* os vazios do texto, pois cada leitor real tem seu Nível de Desenvolvimento Real (NDR). Assim, a relação entre este leitor específico e o texto, também específico, em um momento igualmente específico, pode não ser capaz de *emancipar* o leitor, quer dizer, pode não permitir que o leitor construa uma interpretação de si e do mundo *pelo* texto. Conforme, por outro lado, encontra-se apto a preencher vazios e relacionar perspectivas textuais com o próprio repertório, o leitor pode alcançar o Nível de Desenvolvimento Potencial (NDP) que lhe é singular. Caso isso vá ocorrendo, as próximas interações com o texto serão dadas em um *novo* NDR, ampliado e, talvez, passível de proporcionar ao leitor a vivência de experiências mais complexas em relação ao texto. Como é de se notar, esse procedimento dialético texto-leitor tem uma *finalidade sem fim*. Finalidade, que é a atribuição de sentido ao texto ficcional, sem fim, pois é potencialmente infinita a possibilidade de ampliação do NDP.

No caso específico deste trabalho de pesquisa transformado em texto de tese para doutoramento, o leitor “real” sou eu. Então, vali-me da ferramenta denominada Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE), desenvolvida no âmbito do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL-UFPB), de que faço parte, por Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos e Fabiana Ferreira da Costa. O MAPEE tem relação com um processo de autoconhecimento do modo *como se faz* a leitura *durante* a própria leitura. É uma técnica por meio da qual o leitor ao longo da leitura percebe os eventos que vivencia

em relação a elementos do texto como, entre outros, *perspectivas textuais* (*narrador, personagem, enredo, ficção do leitor*), *vazios*, *recursive looping*, *quebra da good continuation* e *estrutura de tema e horizonte*. Esta ferramenta é chamada pelas autoras de *metaprocedimental*, pois, quando o leitor se vale do MAPEE e toma consciência dos procedimentos utilizados na leitura do texto literário, “promove, conseqüentemente, a conexão também com os aspectos metaprocedimentais envolvidos nesse processo. O leitor pode, então, interpretar o texto e os efeitos de tal texto em sua pessoa, juntamente com suas reverberações na vida.” (SANTOS; COSTA, 2020, p. 19).

A teoria iseriana que sustenta essa hipótese ganha assim uma viga fundamental, pois com o MAPEE foi possível *utilizar* uma teoria que, em princípio, não se presta à aplicação direta, já que a aplicação é feita por métodos, não necessariamente por teorias.

O que esta tese apresenta é, portanto, a radiografia de minha leitura de *Um, nenhum e cem mil*. Como Iser compreende interpretação como tradução e como Santos e Costa (2020, p. 19-20, grifo das autoras), citando Iser, indicam que “Como nem tudo pode ser traduzido, a ‘traduzibilidade implica tradução de outriedade (*otherness*)’ e [que] essa seria experienciada apenas em termos de suas manifestações, no enfrentamento do espaço de negociação”, então passo a apresentar o modo como li e interpretei o romance de Luigi Pirandello. “Traduzi” minha experiência estética e meu percurso de preenchimento de vazios transformando-a em texto pragmático, crítico, passível de ser analisado e julgado por outrem que, de posse do texto, poderá refazer os percursos de leitura que indiquei e dar parecer de validação ou invalidação dessa rota analítica.

Para tal, nesta **Introdução** ainda discuto a recepção da literatura de Pirandello no Brasil, posiciono esta tese nesse quesito, e faço uma breve remissão histórica ao momento de publicação de *Um, nenhum e cem mil* (*Uno, nessuno e centomila*) e às questões relativas à constituição da personagem Vitangelo Moscarda em face do autor Luigi Pirandello, num contexto de consolidação dos ideais capitalistas.

O capítulo **Os limites do real** é dedicado à apresentação sumária das perspectivas de José Luiz Passos, em *Romance com pessoas*, e Michel Zérafra, em *Pessoa e personagem*, e à contraposição dessas propostas de trabalho com a nossa, mostrando pontos de contato e de afastamento que serão aprofundados nos capítulos seguintes. O capítulo trata ainda da associação entre minha hipótese e a Antropologia Literária de Wolfgang Iser, explicando o método utilizado nessa análise e discutindo algumas teses do teórico alemão e sua relação com a noção antropológica de performance.

No capítulo **O último romance ideológico**, o foco recai sobre a definição dada por Alfredo Bosi (2003, p. 309) de que *Um, nenhum e cem mil* não era apenas um romance “ideológico”, mas era o “último romance ‘ideológico’” de Pirandello. Nele, discuto a noção de ideológico e questiono o ponto de vista assumido por Bosi, apresentando qual é este ponto de vista, em que medida ele compõe uma noção antropológica como a que assumo e em que medida ele não faz isso. Este capítulo é que define a noção de performance como propriedade antropológica com mais profundidade.

A personagem tornada pessoa é o capítulo responsável por apresentar algumas noções teóricas relativas à personagem, o ponto de vista defendido nesta tese e respostas a pretensas objeções a este ponto de vista. Neste capítulo explico com mais vagar a ideia de pessoa, a relação entre a pessoa biológica e a persona, a noção de máscara, a relação entre fictício e imaginário, a teoria iseriana do “como se”, que já vinha sendo apresentada nos capítulos anteriores, e a ideia de que Vitangelo Moscarda realmente atua *como se* fosse uma pessoa dentro do texto literário.

No capítulo seguinte, **Pirandello: autor de pessoas**, a conclusão de que Vitangelo Moscarda realmente atua *como se* fosse uma pessoa dentro do texto literário é colocada à prova em relação a outros textos de Luigi Pirandello. Disso, retiro uma conclusão provisória que associa elementos do “corpo” de Moscarda, notadamente o nariz, à própria definição de pessoa, e a estrutura de narrar utilizada por Moscarda a uma forma da própria narrativa capaz de interferir no ato da leitura. O capítulo termina com a exposição de uma hipótese de ampliação da definição de E. M. Forster (1968; 2005), para quem as personagens podem ser classificadas como planas ou redondas. De acordo com a leitura estrutural, fenomenológica e histórico-funcional do romance de Pirandello, proponho que, além destas, no interior da classificação das personagens redondas, possa haver uma subdivisão e o surgimento da categoria de *personagem cônica*.

No capítulo **Não me pergunte quem sou** explico as várias possibilidades que, no mapeamento de minha experiência estética, observei na relação da ideia de pessoa no texto de Pirandello com outras teorias e outros métodos que não apenas os de Iser e Santos. Esse capítulo tem a intenção de apresentar a radiografia da minha própria cognição e experiência leitora e de indicar possibilidades de aproximação e de afastamento nas formas de leitura.

O capítulo **Identidade, identidades** faz uma leitura cerrada de trechos do romance, a fim de (re)acender o debate sobre a constituição da identidade humana tendo em vista o caráter antropológico que vemos na literatura e na interpretação literária. Neste

capítulo, a identidade é discutida por categorias e associada à loucura e à violência. Esta última, tomada na chave de leitura do evento originário de Eric Gans (1985), antropólogo fundamental para o desenvolvimento da Antropologia Literária de W. Iser.

Nas **Considerações finais**, levando em consideração o caráter de *work in progress* da Antropologia Literária, indico muito rapidamente como todas as noções que identificamos no texto de Pirandello, inclusive a de *personagem cônica*, podem ser lidas estruturalmente em alguns textos brasileiros contemporâneos.

A epígrafe desta tese bem poderia ser uma frase de Luiz Costa Lima: “a experiência estética oferece uma outra visão do mundo: a de que, apesar das leis que atuam na natureza, é próprio do mundo não ser controlável” (LIMA, 2013, p. 298). Não sendo epígrafe, ainda assim é uma guia. Neste trabalho, vigas, pilares e laje unem-se para discutir como é possível ler uma personagem literária *tornar-se*, na leitura, *pessoa em uma, nenhuma e cem mil performances*.

1.2 Uma escolha arriscada

Quisera eu escrever teoria literária e, por isso, desenvolver um sistema capaz de compreender as minúcias da questão da pessoa dentro do escopo da literatura e, mais especificamente, dos romances. Quisera eu iluminar os juízos acerca do objeto literário, isto é, o texto, e dessa iluminação propor uma abordagem “nova” para o “velho” fenômeno derivado da relação *autor/autora* \leftrightarrow *leitor/leitora* \leftrightarrow *texto*. Mas a realidade desta tese, no entanto, é bem mais modesta que as aspirações anteriores: como já adiantei anteriormente, aqui o que se propõe é um exercício de crítica literária. Por certo, a crítica está contida no interior da teoria literária, mas sua função fica a meio do caminho do *exemplificar* e do *explicar* os ramos da teoria. Se a teoria, por vezes, observando os dados da realidade extrai e abstrai deles um significado comum e “encontrável” em textos de natureza diversa, a crítica sai do campo das generalizações teóricas e volta-se para a concretude do texto, a fim de dá-lo como explicação e exemplo do abstrato teórico ou, por outro lado, como sua negação.

A crítica, então, é eminentemente uma interpretação. (Uma interpretação possível da teoria que é, por sua vez, também uma interpretação possível.) Como interpretação, é sempre uma hipótese – mesmo que largamente amparada por uma série de juízos e análises anteriores a si. Como hipótese, tanto pode ser alçada ao status de teoria quanto pode ser firmemente desacreditada, pois é sempre provisória e ideologicamente

comprometida. É esse comprometimento que faz com que a aceitação de determinada interpretação seja mais ou menos ampla, visto que o sujeito que a produz não *fala sozinho*, mas *fala para* sujeitos que querem ouvi-lo, ou não, e que querem ver na interpretação feita pelo crítico sua própria interpretação refletida, ou ao menos uma boa ideia para mudar de opinião. Nesse problemático sentido, se há concordância ideológica, os leitores canonizam determinada leitura; se, no entanto, há discordância ideológica, então tanto a leitura quanto o autor-leitor são desacreditados, parecendo não haver espaço para a dialética aqui ou ali.

Ocorre que o crítico que se preocupa com o objeto alvo de sua análise, ao menos dentro de um escopo acadêmico-escolar, atribui “cientificidade” a sua prática e, por isso mesmo, tem muitas reservas em relação aos que *não veem* o mesmo que ele *viu* naquilo que examinou – para nós, no texto literário. Por “cientificidade” é necessário entender a assunção de determinados padrões de análise, de determinada ordenação e sequenciação, de determinada formatação etc. O *erro*, se assim posso dizer, do crítico nesses casos é o de achar que seguir padrões, sequências e formatos exclui o caráter provisório e ideológico da própria crítica. Ou seja, haveria uma ilusão de que a mera ordenação do discurso dentro de uma “capa” científica já fosse o bastante para torná-lo científico. Não creio que se deva extremar as posições, nem a um lado nem a outro.

Ora, não se admite que a ciência tenha uma forma de ser constituída apenas por capricho dos cientistas, mas porque isso garante uma série de outras práticas avalizadoras da mesma ciência, como a análise pelos pares, a suspeição dos dados, a interrogação das lógicas expostas e o questionamento das escolhas metodológicas, entre outras. Da mesma forma, não se deveria admitir que o fato de serem essas as práticas da ciência hoje aceitas não seja também fruto de uma escolha que poderia perfeitamente ser outra. Uma escolha entre outras possíveis, em torno da qual se situam a historicidade, a complexidade e a discursividade dos conceitos.

Sempre se pode objetar que há uma “acumulação” de teorias e críticas *comprovadamente científicas* que autorizam determinado discurso em detrimento de outros. Tendo a concordar com tal objeção. Assim, por exemplo, o teórico *E* cita o trabalho de um contemporâneo, o teórico *F*. Este, por sua vez, tinha retirado determinada ideia da teórica *D*, do início do século. Tal teórica tinha concebido sua ideia depois de ter lido uma análise do teórico *C*, que tinha feito uma síntese das posições dos teóricos *A* e *B*, que viveram na Grécia Antiga. Eu seria um ingênuo se acreditasse na ineficiência de tal sistema, justo também porque o utilizo largamente em vários momentos desta tese. Ao

mesmo tempo, todos temos de admitir que o sistema de citações, tal como se instituiu, pouco deixa de espaço para proposições de “novas” formas de pensar o “mesmo”, o que se configura em certo *medo* e em certo *alívio* de não ter de ser “criativo”.

Assim, se neste trabalho, quando por exemplo desenvolvo a noção de ideologia na formação da pessoa e leio as análises do crítico e teórico Alfredo Bosi sobre o *Um, nenhum e cem mil* de Pirandello e, enfim, identifico o que ele *viu* e o que ele *não viu* no texto apesar de “estar lá” – como de fato leio e identifico –, não faço mais do que dizer que o ponto de vista de que parto é, em alguma medida, distinto daquele de onde Bosi partiu. Há valor nisso, mas um valor mais histórico que crítico, visto que pode atestar a historicidade de Bosi e a minha. Contudo, creio que a tarefa da crítica não é valorizar o crítico, mas iluminar o texto. Assim, procedendo guiando meu olhar para onde Bosi não o guiou ainda resta a dúvida sobre o próprio texto analisado: pois se Bosi não viu algo que eu creio ter visto, o que isso tem a ver com o texto literário propriamente dito?

Aqui precisamos nos deter um pouco. A tendência é crer que tanto Bosi quanto qualquer outro crítico, inclusive eu, observam o texto como algo independente de si mesmos. Essa separação entre sujeito e objeto dá a entender que o olhar vê o que há para ser visto no texto e que não vê-lo é um *defeito do olhar*. Mas isso só se considerarmos que Bosi, ou eu mesmo, não tivemos de aprender a ver/ler antes de entrar em contato com os textos literários. Como isso é uma impossibilidade, somos forçados a admitir que nossa formação pessoal interfere no que nossos olhos são *capazes* de ver. Assim, podemos nos autorizar a concluir que o objeto analisado pelo sujeito está de tal forma dependente dele que se constitui nele e por ele.

Em uma espécie de tradução: o objeto que é analisado pelo sujeito não muda formalmente quando analisado por outro sujeito, mas passa a ser visto por outro ponto de vista o que, por sua vez, é capaz de dar a impressão de mudança formal do objeto. Estamos no reino das “disputas de narrativas”.

A ciência, se produzida por sujeitos, por seres humanos, não é completamente objetiva, nem pode ser. É assim para as ciências exatas, humanas, da linguagem, biológicas etc. Fazer “boa” ciência é certo que depende do bom manejo de algumas técnicas já estabelecidas, mas as técnicas, mesmo bem estabelecidas no campo de atuação em questão, o foram por alguém em determinado tempo e em dado espaço que, por serem *aqueles* alguém, espaço e tempo, e não outros, filiam tais usos da técnica a outros e, dessa forma, constroem um *modus operandi*.

Um *modus operandi* que se reconhece é uma forma de estabilizar a prática. É uma forma de garantir que se esteja no mesmo grupo, isto é, que certo dado da realidade seja visto/lido de forma similar por pessoas distintas. Não tenho nenhuma intenção de questionar isso e nem quero dar a impressão de um desejo de instauração do caos, mas ao mesmo tempo não creio que todo o rol de referências de modo de agir durante o “ato da leitura” deva ser o mesmo.

Meu posicionamento é outro. Em vez de pensar na abolição de um *modus operandi* típico da teoria narrativa, ou de questionar *apenas* o que essa ou aquela teoria, esses ou aqueles teóricos e teóricas viram ou deixaram de ver, importa-me aqui tentar demonstrar como as *formas de ver* de determinadas teorias podem influenciar de maneira decisiva no “objeto” analisado, sem, no entanto, modificá-lo substancialmente. Ao mesmo tempo, importa-me demonstrar que essa *pequena* modificação do “objeto” de uma leitura a outra escancara o quanto é *impossível* dar conta de todas as nuances que dele escapam.

Devo então explicar que esta tese não é, ou pelo menos não tem a intenção de ser, um texto de “teoria literária da pessoa no texto literário”. Antes, configura-se preferencialmente como um texto de crítica literária cujo enfoque recai sobre o conceito de pessoa *dentro* do texto literário, mais especificamente do romance *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello. Seria um erro, todavia, acreditar que esse *conceito de pessoa* caberá completamente em poucas palavras. A pessoa dentro do texto literário é, como qualquer outra pessoa, um enfeixamento de variáveis. Constituída de “fragmentos”, sua verdade encontra-se na subjetividade (ZÉRAFFA, 2010, p. 79).

Essa afirmação poderia nos levar a pensar a pessoa como um indivíduo a partir do qual a subjetividade toma forma, mas isso seria um equívoco, pois a fragmentação do real obriga todas as pessoas a fragmentarem também sua visão do mundo. Assim, sou levado a concluir que a subjetividade do olhar não é um fator individual, mas a própria condição da realidade. Aí está o motivo, entre tantos outros possíveis, pelo qual não vejo possibilidade de haver uma separação brutal entre o sujeito e o objeto.

Assim, para fins acadêmico-analíticos, podemos – como de fato também o fazemos – seguir o seguinte procedimento:

1. *isolar* o objeto de seu entorno, isto é, retirá-lo de seu contexto e vê-lo como autônomo,
2. depois, *relacionar* esse objeto a outros e, dessa interação, observar o que é potencializado e o que não é,

3. em seguida, *verificar* quantas e/ou quais dessas interações já terão sido verificadas por outros pesquisadores e quantas e/ou quais apresentam-se como “inovadoras”,
4. *concluir* apontando para o que há de interessante, ou não, nesse movimento de *isolar, aproximar e verificar* a realidade desse objeto.

Aí está boa parte do que se convencionou como *método científico*. Mas não nos esqueçamos de que a escolha do objeto, as aproximações feitas, as formas de verificação etc., ainda que feitas do modo mais objetivo possível, permanecem sendo escolhas, aproximações e verificações determinadas por um sujeito dentro de sua subjetividade e a partir dela.

Se de fato tomo o método científico indicado, mas não creio num procedimento a-histórico, tenho como resultado o seguinte: não há nesta minha tese qualquer busca de cientificidade que duvide da ideologia por trás das escolhas analíticas feitas. Há, isso sim, a apresentação da minha “experiência estética” e um esforço por ampliar as formas de se pensar no *conceito de pessoa*, de tal forma que trago para a “disputa de narrativas” teorias que não necessariamente se coadunam, mas que auxiliam a pensar as oposições de ponto de vista, bem como suas possíveis aproximações.

A filosofia da memória e do sujeito, as teorias do discurso e da subjetivação, a teoria dos modelos organizadores do pensamento e a psicanálise, as teorias da narrativa: todas têm uma – pelo menos – resposta para o *problema* da pessoa. Sirvo-me de algumas dessas respostas neste trabalho e as analiso em relação ao que entendo como o *tornar-se pessoa* que se lê no livro *Um, nenhum e cem mil* de Pirandello e que, como veremos, pode ter ramificações estruturais em textos que não têm relação direta com o do italiano.

Outras respostas não mereceram sequer menção. Algumas, dadas numa seção, parecem não se alinhar às respostas dadas na seção seguinte, mas mesmo assim eu as apresento aos leitores e às leitoras. Caminho arriscado, certamente. Contudo, assumir um caminho é, de fato, assumir um método. Neste caso, um método que expõe variadas concepções do *problema da pessoa*, mas que não se detém na exposição, visto que se posiciona diante disso.

Se associarmos esse método à teoria do efeito estético e à antropologia literária, logo compreenderemos a motivação algo interdisciplinar de meu trabalho, já que “A interação do leitor com o texto é um assunto que *per si* engloba aspectos, características, noções e conceitos de diversas áreas como filosofia, antropologia, psicanálise, psicologia, sociologia e linguística.” (SANTOS, 2009, p. 150, grifo da autora).

Essa interação texto-leitor, responsável pelo surgimento e pelo caráter “virtual” da “obra”, no vocabulário iseriano, é motor para essa “interdisciplinaridade”, visto que a *experiência estética* da leitura é “algo construído” (2009, p. 149), mas que só se constrói com a atuação efetiva do leitor juntamente com os recursos e as ferramentas de atribuir sentido que lhe são próprios, dada sua relativa singularidade.

A fim de abordar o discurso literário, precisamos traduzi-lo em termos cognitivos. [...].

Termos cognitivos ou esquemas não passam de uma linguagem diferente da literária, a fim de expressar o que desejamos sobre a experiência literária. Essa linguagem esclarece que é possível abordar a literatura ou o que ela fez com seu potencial receptor, mas tal linguagem não pretende afirmar a existência de fatos como, por exemplo, o inconsciente contido na própria literatura ou que a experiência literária se limita ao quadro de referências empregado para abordá-la.

Ademais, sempre que esquemas cognitivos são empregados, sabemos que, se eles falharem no propósito de comunicar o que pretendemos expressar, serão descartados. Eles são meios de comunicação que preservamos a fim de que os outros compreendam o que queremos dizer quando fazemos proposições sobre a literatura. (ISER *apud* ROCHA, 1999, p. 98-99).

Se precisamos traduzir o discurso literário em termos cognitivos, o que se espera é que uma análise literária não seja feita pela construção de um texto literário, mas por um texto analítico. Ou seja, se não devemos fazer literatura para estudar e analisar literatura, então somos obrigados a nos valer de uma linguagem extraliterária, cognitiva, para dar conta do fenômeno literário o que, por certo, possibilita a imersão em diversos campos do saber como fundamentação para o estudo de um fenômeno literário qualquer. No caso específico desta tese, se lanço mão de recursos de outras áreas do saber, por exemplo, para discutir a pessoa *no* texto ficcional não é por outro motivo que não seja o próprio texto literário.

Do mesmo modo, organizo meus pensamentos sobre o texto de modo a facultar que eles sejam avaliados, até porque “é preciso que a atividade do leitor seja de alguma maneira controlada pelo próprio texto” (ISER, 1999, p. 104). Texto este que está à disposição de todos nós.

Nesse sentido, a hipótese que defendo nessa tese pode “fracassar” se eu “não ocupar o vazio senão com as [minhas] próprias projeções” (1999, p. 102). Contra tal possibilidade, valho-me do método científico e ocupo os vazios com minhas projeções

embasadas em juízos teóricos e críticos, mas também, e decididamente, na minha própria análise. Espero ter conseguido lograr resultado satisfatório.

1.3 Recepção de Pirandello: 2004-2023

A fortuna crítica de estudos de Luigi Pirandello no Brasil é bastante relevante, como bem demonstra o texto “Presença de Pirandello no Brasil”, de Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris, presente no importantíssimo *Pirandello: do teatro no teatro* (1999) organizado por J. Guinsburg. Neste texto, originalmente publicado em 1995, as autoras citam, entre outros, introduções de coletâneas, livros, teses e dissertações, como: “Pirandello e Machado de Assis: um estudo comparado” (1990), de Sérgio Mauro; a introdução de *Novelas escolhidas* (1925), de Candido Motta Filho; *Papini, Pirandello e outros* (1941), de Oscar Mendes; *Todo o teatro de Pirandello (Narrado, Comparado e explica ao Povo)* (1956), de Carlo Prina; *O cenário no avesso (Gide e Pirandello)* (1977), de Sábato Magaldi e diversas outras traduções e adaptações.

Em nosso caso, fizemos uma pesquisa no sistema da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) com os termos “Luigi” + “Pirandello” e encontramos quarenta resultados para essa busca. O primeiro deles, por exemplo, refere-se a uma dissertação de mestrado datada de 2004 “Por conta do Abreu: comédia popular na obra de Luis Alberto de Abreu”, de André Carrico, UNICAMP, mas que não analisa os textos literários de Pirandello, e sim sua teoria do humorismo. O escopo encontrado na pesquisa encaminha para um direcionamento diferente do deste trabalho, portanto. Havia ainda outros trinta e nove. Procedemos pela leitura de todos os resultados textuais obtidos na pesquisa, incluído o nosso, e agora elencamos aqui os mais relevantes, que têm a literatura de Pirandello como foco e indicamos a linha que tais trabalhos tomaram. Nossa apresentação aqui não segue um critério cronológico, mas sim a tentativa de sair de trabalhos que menos se aproximam do nosso e chegar àqueles que, em alguma medida, dialogam com nossa hipótese.

No trabalho de mestrado de Mariana Burin “Pirandello e as inquietações de uma época em *Il fu Mattia Pascal*: da imprensa, do intelectual, da literatura popular e da crise do Novecentos” (2016), USP, o foco é a análise do papel da imprensa e do que ela entende por “função intelectual” no final do século XIX, para depois retomá-la no período no qual se insere a obra de Pirandello e tomar *Il fu Mattia Pascal* (1904) como modelo de interação entre o intelectual, o artista e o período histórico.

Yuri Brunello na dissertação “Nelson Rodrigues e Luigi Pirandello: dialética entre teatro, cultura e sociedade” (2008), UFBA, foca no teatro de Nelson Rodrigues, comparando sua forma dramática à do teatro de Pirandello como base.

Juliana Yukiko da Silva na dissertação “Ou de um ou de qualquer um: apropriações do teatro de Luigi Pirandello para a representação e para a leitura” (2016), USP, focou no modo como as traduções do texto teatral de Pirandello nem sempre são aproveitadas de fato em cena e trouxe como exemplo o caso do Grupo Tapa que traduziu a peça *O di uno o di nessuno* e a apresentou nos palcos.

Na dissertação “(Inter)textualidades nas *Novelle per un anno* de Luigi Pirandello: tradução comentada e anotada de sete narrativas em torno da Primeira Guerra Mundial” (2021), USP, Luis Fernando Braga trata da recepção das novelas, *novelle*, de Pirandello no Brasil, e foca na intertextualidade que elas mantêm entre si, tanto do ponto de vista estético quanto histórico e biográfico.

Camila Scalfoni traz interessante trabalho de doutorado sobre a moda, a indumentária e o vestuário em “Linhas e tecidos: nas tramas de Pirandello” (2008), UFES. Seu foco recai nas *novelle* “*Il bottone della palandrana*” (1913), e “*La marsina stretta*” (1924) e traça uma linha social e antropológica para o modo como Pirandello caracteriza as personagens nesse textos.

Do trabalho de Irene Thiago “Da tradução ou não de pronomes e partículas pronominais do italiano ao português: algumas escolhas feitas por dois tradutores” (2016), USP, lemos a importância do pensamento relativo à tradução de Pirandello, principalmente no que se refere ao uso dos pronomes. Ela contrapõe uma versão no Português Brasileiro e outra no Português Europeu. Em nossa tese, também contrapomos traduções, mas ambas no PB e com o intuito de atribuir sentido a nossa leitura.

Andrea Quilian de Vargas na tese “O conflito da representação nas narrativas de Luigi Pirandello: a (des) humanização da arte” (2017), UFSM, traz tema caro ao que aqui trabalharemos, principalmente ao apontar para a recusa de Pirandello em construir um teatro necessariamente mimético. A análise de Vargas toma como base os pressupostos filosóficos de Ortega y Gasset.

O trabalho de mestrado de Jean Gaspar “As máscaras em Luigi Pirandello: aproximações pontuais com Nietzsche” (2012), PUC-SP, retoma o importante elemento da “máscara” na literatura de Pirandello, mas pelo viés da filosofia. Seu compromisso com o texto literário vem das ideias filosóficas relacionadas ao desajuste do sujeito.

Rafael Ridoli na dissertação “Pirandello e a experiência com a modernidade: *Uno, nessuno e centomila*” (2012), USP, vê este livro de Pirandello como um romance-manifesto constituído por um narrador-personagem imerso na experiência da modernidade. Sua discussão gira em torno da teoria do romance e aborda os conceitos trabalhados por Forster, Lukács etc.

Terezinha Marta de Paula Peres, em “Crises do cotidiano em Machado de Assis e Luigi Pirandello: um estudo comparado” (2015), UFRN, retoma um lugar bastante visitado nas análises brasileiras: a relação entre Machado e Pirandello (veja-se Mauro (1990), por exemplo). Sua tese de doutorado se propõe a identificar possíveis aproximações e diferenças entre os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), do escritor brasileiro Machado de Assis, e *Uno, nessuno e centomila* (1926), do escritor italiano Luigi Pirandello, principalmente quanto aos sentimentos de inquietação e ansiedade das personagens principais e do que ela chama de “desarmonia” entre essência e aparência. No mestrado, com “Luigi Pirandello: tensões e conflitos em *Um, nenhum e cem mil*” (2011), UFC-CE, tinha abordado a relação entre Pirandello e o contexto histórico de sua produção.

Em sua dissertação, Julio Cesar Viana Saraiva em “Luigi Pirandello: da escrita narrativa à escrita dramática” (2010), UFMG, analisa um processo que nós também identificamos como constante na produção de Pirandello, que é o de transposição de uma forma textual a outra. No caso dele, a transposição de duas novelas, “A Patente” e “Apelo à obrigação”, para duas peças teatrais, “A habilitação” e “O homem, a besta e a virtude”, respectivamente. Em nosso caso, no Capítulo “Pirandello: autor de ‘pessoas’” esclarecemos nosso ponto de vista.

No trabalho de mestrado entregue no contexto de uma Faculdade de Educação, “O riso trágico – ou sobre como pensar com um chapéu de bobo” (2016), USP, Luiz Coppi traz o tema do real volta à tona, mas pelo viés da Filosofia Trágica de Nietzsche e do destronamento do que ele entende por “Verdade arrogante”.

A tese de Lucrecia Paula Corbella Castelo Branco “Intersubjetividade e espacialidade no teatro de Sartre e Pirandello”, defendida para obtenção do título de Doutora em Psicologia Social, (2014), UERJ, trouxe importantes aproximações entre o movimento, o gesto e a ação de existir nos textos do filósofo Jean-Paul Sartre e do dramaturgo Luigi Pirandello, tentando compreender de que forma o teatro pode contribuir para ampliar o espaço significativo entre as pessoas. Também abordamos a relação entre Pirandello e Sartre em nosso trabalho de mestrado (SALDANHA DA SILVA, 2016).

A tese de Carlos dos Santos “Dois cisnes à procura de um personagem: uma leitura pirandelliana do filme *Cisne Negro*” (2014), UNESP-Assis, discute a “carga psicológica” que uma personagem cinematográfica enfrenta na sua autoanálise e confronta esse modelo com o teatro de Pirandello. A discussão do ponto de vista de Forster quanto à noção de personagens e pessoas, apontando para o que chamou de “personagens livres” nos deu um parâmetro para também propor uma definição, no caso a nossa “personagem cônica”.

No caso da tese de Melissa Torre “Por uma poética da escritura de Antonio Tabucchi: diálogos com Fernando Pessoa e Luigi Pirandello” (2017), UFMG, apesar de Pirandello surgir ao lado de Fernando Pessoa como anteparos para a análise de Tabucchi, vê-se mais uma vez um trabalho interessante com a noção de “máscaras” e na relação entre real e ficcional, que também abordamos, mas pelo viés de Iser, em nosso trabalho.

Enfim, Sandra Dugo na tese “*La fortune delle opere drammaturgiche e narrative di Luigi Pirandello in Brasile* (2016)”, USP – Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, faz uma recensão muito completa no estudo da recepção de Pirandello no Brasil, mas o faz sem se ater à estética da recepção de H. R. Jauss. Seu foco é escolher alguns estudos e demonstrar o modo como foram pensados os textos pirandellianos no Brasil. Vale a pena ler este trabalho a fim de ter uma ampla ideia de como Pirandello vem sendo lido sistematicamente em nosso país como um humorista trágico.

Não há dúvidas de que a fortuna crítica sobre Pirandello recolhida nas teses e dissertações – tanto as mencionadas, quanto os vários outros trabalhos a que, por desconhecimento ou incompatibilidade, não citei nem aludi aqui, quanto ainda os outros que serão citados e comentados no interior deste trabalho – indica um caminho mais ou menos “seguro” de análise do *problema* Pirandello: a questão da fragmentação do sujeito, as máscaras sociais e a relação entre essência e aparência na modernidade do início do século XX e fim do século XIX são os principais pontos. Francisco Silveira (1999, p. 37) classificou, com base nas falas do próprio Pirandello, em três focos principais: “o engano da compreensão mútua, fundado na vazia abstração das palavras; as múltiplas personalidades que trazemos dentro de nós e o ‘trágico conflito imanente entre a vida, que se move e se altera continuamente, e a forma, que a fixa, imutável”.

De posse desses estudos, é relativamente “simples”, no sentido de que há um caminho mais ou menos estabelecido de visada à obra pirandelliana, proceder da seguinte forma: a) compreender por que vias Pirandello foi estudado e entendido até agora, b) em seguida, organizar essas leituras em graus diversos e c) encontrar uma espécie de

denominador comum responsável por conter a “verdade” crítico-analítica desse autor e, por conseguinte, do romance específico com o qual trabalho, o *Um, nenhum e cem mil*.

Essa forma de pensar a crítica tem seus méritos, visto que é sintética e não dispensa o que há de mais consagrado culturalmente em termos de análise. Por isso não renunciarei de todo a ela. No entanto, como já anunciei anteriormente, sou levado a trazer para o primeiro plano a Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser, e seu desdobramento na chamada Antropologia Literária. Isso porque nestas teorias o enfoque não recai sobre um conjunto de leituras historicamente situadas (JAUSS, 2002) que traduzem o sentido do texto literário. Na verdade, o enfoque é dado “no que acontece ao leitor quando, por meio da leitura, atribui sentido aos textos de ficção” (SANTOS; COSTA, 2020, p. 7) ou, nas palavras de Iser (1996, p. 53), ao “que sucede com o leitor quando com sua leitura dá vida aos textos ficcionais”.

Convém tomar o que diz o próprio Iser (1999a) quando “inscreve” seu trabalho na chamada “estética da recepção”, mas marcando as diferenças desse movimento encabeçado por Hans Robert Jauss e o seu próprio, visto que o intuito dessa tese não dialoga diretamente com o que estabelece Jauss, mas sim com o que propõe Iser. Assim, não se *acuse* o método que aqui desenvolverei como derivado da “estética da recepção”, mesmo que haja movimentos de inclinação a este modelo de leitura aqui e ali, ao menos não à moda de Jauss, visto que, para Wolfgang Iser (1999a, p. 19), “O que veio a ser chamado de estética da recepção não é de modo algum um empreendimento tão uniforme quanto possa parecer.”. Mas isso pelo fato de que:

A estética da recepção comporta uma distinção básica entre um estudo da recepção propriamente dita e uma análise do chamado efeito ou impacto que um texto pode provocar. Estas duas perspectivas correspondem a aspectos diferentes de um mesmo problema. A recepção diz respeito ao modo como os textos têm sido lidos e assimilados nos vários contextos históricos. [...] o estudo da recepção depende, de forma quase exclusiva, das evidências disponíveis. [...] Assim, o objetivo primordial desse tipo de estudo consiste na reconstrução das condições históricas responsáveis pelas reações que a literatura, tomada em sentido amplo, podia provocar. Neste sentido, o estudo da literatura se torna um instrumento para recriar e reconstituir o passado. (1999a, p. 20).

Friso que se, como acaba de apontar Iser (1999a, p. 20), o objetivo “primordial desse tipo de estudo [da recepção] consiste na reconstrução das condições históricas responsáveis pelas reações que a literatura, tomada em sentido amplo, podia provocar”, então não é este o caminho crítico que escolho seguir, pois não me importa aqui um estudo

de literatura que queira recriar e reconstituir o passado. Interesse-me, antes, pelo estudo da literatura que se coaduna ao mundo da vida – à própria vida – e que, uma vez ligada a ela, não se contenta com o par opositor *realidade X ficção*. Interesse-me pelo que João Cézar de Castro Rocha (1999a, p. 13), lendo Iser, impõe como necessidade intelectual: “a recuperação antropológica do ato da interpretação, no atual momento dos estudos literários [...], representa desafio que não podemos ignorar.”

Nesse sentido, Iser (1999a, p. 20) completará:

Entretanto, o que tinha apenas uma relevância secundária na perspectiva da recepção adquire importância crucial no tocante ao efeito estético e às reações potenciais que este efeito é capaz de suscitar nos leitores. Daí a necessidade de se analisar o efeito estético como relação dialética entre texto e leitor, uma interação que ocorre entre ambos. Tem sido utilizado o termo “efeito estético” porque, ainda que se trate de um fenômeno desencadeado pelo texto, a imaginação do leitor é acionada, para dar vida ao que o texto apresenta, reagir aos estímulos recebidos.

Dadas as duas formas de se organizar a teoria, resta marcar a linha divisória entre elas. Wolfgang Iser (1999a, p. 21, grifo do autor) assim entende

[...] a derradeira diferença entre uma teoria do efeito estético e uma estética da recepção. Esta sempre lida com leitores reais, concretos, por assim dizer, leitores cujas reações testemunham experiências historicamente condicionadas da obras literárias. Uma teoria do efeito estético se funda no texto, ao passo que uma estética da recepção é derivada de uma história dos juízos de leitores reais. Esta é *grosso modo* a distinção que se deve ter em vista, embora as duas vertentes estejam até certo ponto estreitamente interligadas [...].

Ora, transportando tais juízos para o interior desta tese, isso quer dizer que o cânone de leituras estabelecidas sobre Pirandello, exemplificado pelos textos anteriormente citados, importa aqui tanto quanto a minha *experiência estética* diante do texto de Pirandello. Por certo, se não me baseasse no que, “com o necessário rigor analítico, Wolfgang Iser tem mostrado: a possibilidade de elaborar uma *reflexão literária* sobre a literatura que nada tem a ver com esforços pseudoliterários” (ROCHA, 1999a, p. 15, grifo do autor) correria o risco de ser tomado por uma exagerada “subjetividade” em minha leitura, mas isso porque é na “pretensa” interação texto-leitor que os sentidos, variáveis e discutíveis, são construídos. “Pretensa” interação, pois, como bem demonstra Carmen dos Santos no importante estudo *Teoria do efeito estético e Teoria Histórico-cultural* (2009, p. 38), “Interação em si é algo que não existe, no sentido objetivo do termo: não se vê, não se toca”. Quer dizer, infere-se que há uma interação entre um

material textual e a pessoa que entra em contato com esse material e a essa interação dá-se o nome de leitura.

1.4 Pirandello, seu tempo, seu romance e algumas pedrinhas

Em 1926 veio a lume a primeira edição em livro do romance *Uno, nessuno e centomila* (*Um, nenhum e cem mil*). Alguns trechos do livro já tinham aparecido esparsamente em outras ocasiões. Estruturalmente, o romance é composto de oito Livros denominados Livro I, Livro II, Livro III etc. que contêm, cada um, uma série de capítulos nomeados. A fim de introduzir nossas ideias, pensemos um pouco sobre a época de publicação desse último “romance ideológico” (BOSI, 2003) de Pirandello. Em meados do século XX estava em um curso uma “crise” nas representações, tal qual desenvolve Eric Hobsbawm (2011, p. 399-400). Era uma época em que as “certezas” estavam “solapadas”:

Para considerar essa transformação em seu contexto histórico global, é preciso encará-la como parte da crise generalizada. E se quisermos encontrar um denominador comum aos múltiplos aspectos dessa crise, que atingiu praticamente todos os setores de atividade intelectual, em graus diversos, este deve ser o fato de todos se defrontarem, depois dos anos 1870, com inesperados, imprevistos e muitas vezes incompreensíveis resultados do progresso. Ou, para ser mais preciso, com as contradições que este havia gerado. [...] [As revoluções] estavam implícitas na crise de um mundo burguês que simplesmente não podia mais ser compreendido em seus velhos e mesmos termos. Olhar o mundo de outro modo, mudar o próprio ponto de vista não era apenas mais fácil. Foi o que, de uma forma ou de outra, a maioria das pessoas de fato teve que fazer em suas vidas.

A exposição de Hobsbawm aponta que as revoluções que o “mundo burguês” vivia ou pressentia próximas não estavam restritas à literatura. Na verdade, a literatura seria apenas mais uma “voz” que anunciaria o fim de um sem par de concepções filosófico-científicas que caducavam com a chegada do século XX. O que estava em jogo não era mais a disputa do fazer literário que produzia ora literatura de recreação ora de engajamento. Os limites se borravam, assim como a própria noção de limite. A forma literária dos romances não se limitava mais ao esquemático folhetinesco. Por conseguinte, a literatura não poderia mais ser baseada na “verdade do real” nem na crença da transparência da linguagem em que as palavras levam imediatamente às coisas por elas representadas.

Se seguirmos o olhar de Hobsbawm (2011, p. 400) no parágrafo seguinte ao que citamos, encontraremos a afirmação de que “ficou restrita a poucas pessoas [essa sensação da] falência da maneira de encarar o mundo do século XIX”. Isto é, apesar de a maioria das pessoas ter, de um modo ou de outro, de “mudar o próprio ponto de vista” sobre o mundo, “essa sensação de crise intelectual era um fenômeno estritamente minoritário”. Ora, sendo assim, o erro de análise que poderíamos cometer é o de acreditar que o *fenômeno* era minoritário quando, na verdade, o que Hobsbawm expõe é que a “sensação”, o entendimento, a racionalização, o pensamento sobre a “crise intelectual” é que era um “fenômeno estritamente minoritário”. Dessa forma é que é possível entender que o sujeito vivente naquele momento social e histórico constitui-se como um efeito do momento social e histórico. Isso porque a análise de Hobsbawm demonstra que não era preciso que houvesse conhecimento intelectual e científico da crise das ciências pela qual a Europa do fim do século XIX passava para reconhecer essa crise, mesmo que “ignorada” pela grande massa humana de não-intelectuais, como fator de modificação das ações dos sujeitos.

É preciso que façamos uma breve digressão, pois é possível que a “época” da publicação do romance seja tanto um elemento configurador da narrativa quanto mero apêndice. Já adiantando nossa resposta, entendemos que o texto de Pirandello se relaciona com o contexto italiano, europeu e ocidental de produção cultural, marcando posição frente às demandas do tempo. Ao mesmo tempo, contudo, entendemos que os marcadores temporais da produção e da publicação de *Um, nenhum e cem mil* podem ser postos em segundo plano, sem prejuízo da ficção narrativa.

Avancemos nessa digressão tomando algumas ideias de Martha Ribeiro (2008; 2010; 2018). Fazendo uma síntese do modo como os textos de Pirandello respondem à raiz identitária do próprio autor como uma forma distinta do que vimos a partir de Hobsbawm, em determinado momento de *Luigi Pirandello: um teatro para Martha Abba*, Ribeiro (2010) discute a estética de Pirandello pelos prismas de Adriano Tilgher, Leonardo Sciascia e Antonio Gramsci. De Tilgher, a ideia fundamental é que o binômio opositivo Vida x Forma engloba, para este crítico, o *problema central* de Pirandello e se constitui como o assim denominado *pirandellismo*. Sciascia, em *Pirandello e la Sicilia* (1968), tomando como ponto de partida a leitura de Gramsci, contudo, concluirá que Tilgher “deixou de observar que aquele trágico jogo dialético presente no teatro de Pirandello [...] era uma característica da vida, da tradição e da cultura do povo siciliano.” (SCIASCI, 1968 *apud* RIBEIRO, 2010, p. 37). Ou seja, Sciascia não acreditava que algo

como as “certezas solapadas” de que fala Hobsbawm fossem o fator decisivo, ao menos não o fator decisivo para o desenvolvimento da moderna literatura do *sentimento do contrário* humorista de Pirandello.

Para o Gramsci de *Literatura e vida nacional* (1978), no resumo de Martha Ribeiro (2010, p. 37),

Pirandello buscou introduzir na cultura popular a dialética da filosofia moderna, em oposição ao modo aristotélico de conceber a objetividade do real. Para tal empreitada, continua Gramsci, o dramaturgo elaborou personagens “estravagantes” que, sob uma veste romântica, de luta contra o senso comum e o bom senso, conseguiam disfarçar os “diálogos filosóficos” usados para justificar este novo modo de conceber o real.

Mais à frente, Ribeiro (2010, p. 38) conclui que

Para Sciascia, leitor de Gramsci, o “mundo pirandelliano” – a relatividade, o problema da identidade – não seria um simples reflexo de uma crise geral, mas de uma confluência: em Girgenti, cidade onde nasceu Pirandello, o amor próprio siciliano se dá em uma espécie de representação “tragicômica do viver”. Segundo o crítico, a visão grega da vida se abranda na árabe Girgenti, onde o sentimento do trágico e o sentimento do cômico deixam de estabelecer uma nítida separação.

Não sendo um *simples* reflexo de uma crise geral, então, por oposição, provavelmente o “mundo pirandelliano” seria um *complexo* reflexo de uma crise ou regional, ou familiar ou pessoal. Neste prisma, Gramsci relacionará de modo quase inextricável a vida *da* pessoa Pirandello à literatura produzida *pela* pessoa Pirandello. Assim, indicará que a origem siciliana-camponesa, a vida na capital Roma e o período em Bonn, na Alemanha, fizeram com que Pirandello não só *observasse*, como também *sentisse* em si mesmo as contraposições sócio-históricas do início do século XX. “Desta experiência, veio-lhe a atitude de observar as contradições na personalidade dos outros e, posteriormente, também aquela de ver o drama da vida como o drama destas contradições”. (GRAMSCI, 1978, p. 58). Se entendemos bem, para Gramsci a obra de Pirandello reflete sua vida, tanto interior quanto exterior.

De nossa parte, compreendemos as posições de Tilgher, Sciascia e Gramsci abordadas por Ribeiro, mas não nos coadunamos a elas de modo integral. Isso pelo fato de que, se bem compreendemos os caminhos teórico desenvolvidos por Wolfgang Iser, nem a imobilização teórica a que o primeiro submete os textos de Pirandello, nem os

caracteres regionais a que os segundos os associam são parâmetros absoluta e totalmente imprescindíveis para a definição da própria ficção de Pirandello, mais especificamente ainda para o *Um, nenhum e cem mil*. Ou seja, mesmo que eventualmente se chegue ao mesmo denominador Vida x Obra em diversos textos produzidos por Luigi Pirandello, há que se assumir que são *diversos e distintos* textos, visto que não são *o mesmo* texto e, por isso, os *caminhos* percorridos são também *diversos e distintos*, o que, por definição, impede que se cristalizem os textos como se fossem um só, ainda que se classificassem de modo parecido.

Também, se a experiência histórico-social de viver em Girgenti, em Roma e em Bonn, na passagem do século XIX para o século XX, fosse de tal forma determinante da ficção de Pirandello a ponto de que ela não subsistisse sem o conhecimento dessas referências, então não estaríamos falando de ficção dramático-narrativa, mas de biografia histórica ou, no limite, de preâmbulo necessário e indispensável a todos os leitores dos textos de Pirandello, de tal maneira que a inexistência desse preâmbulo seria a inexistência própria do texto literário. Como bem sabemos, é possível rastrear uns e outros elementos que confirmem tais e quais perspectivas históricas nas linhas dos próprios textos pirandellianos, mas eles não são *só* isso, visto que são, em suma, textos literários ficcionais.

Em “Problemas da literatura atual”, Iser (2002, p. 943) parece esclarecer de forma bastante direta em que medida a busca pelo *sentido* do texto literário na função que ele desempenha em relação ao contexto é uma busca capaz de trazer mais imprecisões que precisões:

Querer determinar os textos literários por sua função significa indubitavelmente contentar-se com imprecisões. Pois a relação do texto literário com seu contexto – tanto do ponto de vista do material incorporado, quanto do ponto de vista da abordagem intencional do mundo ressaltado por essa incorporação – é condicionada pelas situações históricas e possui, portanto, um caráter apenas pragmático. [...]

Como o conceito de função tematiza a relação do texto com a realidade extratextual, permite ele elucidar os problemas salientes que o texto buscava elucidar. [...] Se o conceito de função permite revelar tal dimensão do texto, restringe-se, no entanto, à gênese do texto e deixa sem resposta a pergunta sobre sua contínua validade.

Como nossa tese não se restringe aos conceitos de estrutura, função ou comunicação, mas, pelo contrário, abre uma possibilidade interpretativa que leva em

consideração estes três elementos adicionados à construção de um imaginário de pessoa que se relaciona com a forma narrativa empreendida em *Um, nenhum e cem mil*, então marcamos o ponto de vista de Tilgher, Sciascia e Gramsci, pontuados por Ribeiro, e avançamos da forma mais ampla possível. Dessa maneira, podemos tomar a leitura que Woodward (2014, p. 28) faz de Stuart Hall e compreendermos, com ela, que a identidade é “tanto uma questão de ‘tornar-se’ quanto de ‘ser’” e que isso “não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação”.

Assim, sendo uma constante ocidental ou sendo uma perspectiva regional singularizada por Pirandello, fato é que *Um, nenhum e cem mil* tematiza em seu enredo um conflito identitário e existencial. Justo por isso, não poderia ser considerada *natural* a crise de identidade que a literatura desse momento passa a representar com mais frequência em suas formas narrativas, poéticas e/ou dramáticas. Não sendo *natural*, forçosamente temos de assumir que essa crise de identidade era forjada por estruturas externas aos sujeitos, compreendendo que se o sujeito fala, “fala, sempre, a partir de uma posição histórica e cultural específica” (WOODWARD, 2014, p. 28), mas que não é obrigado a fazer referências diretas a essas mesmas histórias e culturas. Daí que o entendimento das *molduras narrativas* que são construídas para mediar o conhecimento possível de uma personagem como Vitangelo Moscarda deve-se muito ao fato de essa personagem negociar sua existência – enquanto personagem de um romance e, ao mesmo tempo, expressão por meio da qual as leitoras e os leitores podem encontrar um modo de compreender a existência humana – dentro desse mesmo contexto de desequilíbrio e fratura.

Um, nenhum e cem mil narra a história de percepção de si pela qual passa Vitangelo Moscarda, narrando também todos os entraves que daí resultam. Moscarda é um “jovem rico e ocioso” (BOSI, 2002, p. 138), herdeiro de um banco, mas que pouco se interessa pelas finanças da família, pois, segundo ele, “tinha dois amigos fiéis, Sebastiano Quantorzo e Stefano Firbo, que cuidavam de meus negócios desde a morte de meu pai – o qual, por mais que houvesse tentado de tudo, jamais conseguiu fazer com que eu concluísse nada” (PIRANDELLO, 2015, p. 11). Aí se tem, não do ponto de vista da cronologia da perspectiva do enredo, mas do ponto de vista da cronologia de construção de uma *vida*, a primeira moldura, esse primeiro olhar *externo* que impede que Moscarda seja um indivíduo isolado, impondo-lhe a condição de sujeito, a condição de alguém que mais reage aos dados da existência do que age *por conta própria*. Essa primeira moldura

é constituída, logo nas primeiras páginas da narrativa, pelo olhar do pai – um representante bem sucedido do ideal de enriquecimento que a tradição burguesa preconiza. Note-se que o pai não está presente na “vida corrente” da personagem, mas figura como modelo de postura, como delimitação do *certo* a ser vivido.

A busca pela aprovação do pai fará com que Moscarda se esforce por “concluir” alguma coisa. Por isso, Moscarda aceita casar-se, “muito jovem” (2015, p. 11), com Dida. Interessante sublinhar a afirmação do protagonista de que se casou “muito jovem”, o que pode ser entendido como uma espécie de confissão do despreparo para o exercício do matrimônio, mas também de uma ansiedade por enquadrar-se nos desejos paternos, “talvez com a esperança de que ao menos eu lhe desse logo um neto que não se parecesse comigo. Mas nem isso o coitado pôde conseguir de mim.” (2015, p. 11). O ressentimento que se nota aqui é mais do narrador Vitangelo, que conta o já vivido, do que da personagem Vitangelo, que segue vivendo seu caminho de “pedrinhas barradoras”, como veremos. Contudo é um ressentimento que não se dirige ao pai – tido como “coitado” –, mas dirige-se à visão que esse narrador tem desse seu *si mesmo* do passado.

A tradição do *self-made man* – aquele “[vinculado] à ética protestante do trabalho [...] [Que] queria mandar para impor a ordem ao mundo e tornar o mundo semelhante a seus próprios ideais” (BENDASSOLI, 2000, p. 215) – não encontra ressonância em Moscarda a ponto de ele assumir os negócios da família e agir com *proatividade* e *perseverança*, como dita a tradição referida. Todavia, é justamente essa pressuposição de uma vida dedicada aos negócios, tal qual a do pai, que aponta para a identidade já-dada e pré-construída que todos esperam que Vitangelo Moscarda assuma para si. Aqui, a “função paterna”, construída pelo forte patriarcalismo que dominou/ domina boa parte da estruturação da sociedade ocidental, faz um “enquadramento” do que é ser homem, emoldura práticas subjetivas e sociais e define, de certa maneira, os rumos que a personagem tem de seguir para poder afirmar-se e *verdadeiramente ser*.

Esse dado da realidade social por certo interfere na economia narrativa e na organização do discurso do romance. Isso porque a perspectiva do narrador é a de alguém que avalia e dissecava momentos já vividos. A astúcia de sua enunciação parte de um momento presente, em que já se encontra destituído dos bens materiais que possuía e em que vive, por vontade própria, em um hospício³. Contudo, o momento de referência enunciativo não é concomitante a esse momento presente. É, na verdade, anterior. Dessa

³ Vale notar que, no original, lê-se *ospizio* e que essa palavra, em italiano, pode também ter o sentido de “asiló” ou “albergue”. O tradutor Maurício Dias (2015) preferiu “hospício”.

forma, o romance assume um caráter memorialístico, o que faz com que tanto a presença do pai, a qual estamos observando, quanto a da mulher logo na abertura do livro, que veremos em breve, tenham importância fundamental para marcar os parâmetros que o narrador assume como sendo talvez os *certos* dentro da esfera social financeiramente elevada em que ele se encontrava, mas que, por assumida inépcia, não conseguiu atingir. Ou, talvez melhor ainda, só após já ter percorrido boa parte de sua existência o narrador percebe que foi melhor não ter conseguido.

A leitura que Vitangelo Moscarda faz do seu passado e o modo como ele escolhe contá-lo ao leitor fictício a que ele se dirige e que se encontra no texto – e aos leitores reais por consequência – é, de um modo ou de outro, a tentativa de dar a ver o que sempre lá esteve, mas que, justamente por isso, era impossível de ser visto. O narrador Vitangelo Moscarda revela o quão problemático pode ser frustrar a identidade *programada* para ser a sua, atravessada por suposições sociais *apriorísticas* que emolduram esse eu. Fora dessa moldura programada o que parece restar é a *loucura*. Mas que loucura há em quem se toma como parâmetro de uma narrativa dirigida aos outros? Uma narrativa em que se coloca *disponível* para os outros?

Moscarda empreende uma narrativa sobre a sua formação e seu esforço por desprender-se do sempre-já dado para ser seu. Daí o desmoronamento da ilusão da unicidade que pode ser lido no título do romance: *Um, nenhum e cem mil*. Mais profundamente ainda, no subtítulo sterniano com o qual esse livro veio à público nas primeiras edições: “*Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria, in otto libri*” (MACCHIA, 1986, p. 73), isto é, *Considerações de Vitangelo Moscarda, em geral sobre a vida dos seres humanos e em particular sobre a sua própria, em oito livros*.

E que considerações seriam essas, para os seres humanos em geral e para o próprio narrador, que nos unem a todos em torno disso que se chama “vida” senão a percepção de que desde antes de nosso nascimento somos já assujeitados pelos desejos e pelas vontades daqueles que nos conceberam? Senão a percepção de que somos assujeitados à estrutura do real, da linguagem e da cultura que, enquanto seres humanos, inventamos para termos uma origem? Não há apenas uma resposta no livro.

É a origem o problema máximo desse romance? Os comentários do narrador Vitangelo acerca do pai são indiciais dessa tentativa sempre frustrada que ele teve de alcançar os desígnios do pai. O pai, dentro dessa perspectiva, é o modelo de homem por excelência, é a moldura na qual Vitangelo quer, ou melhor, necessita se enquadrar para

existir, como ele mesmo demonstra: “Não que eu, bem entendido, me opusesse às orientações e às vontades de meu pai. Ao contrário, acatava todas elas. Mas não fazia progressos.” (PIRANDELLO, 2015, p. 11). A vontade de identificação não parece ser suficiente. No mesmo parágrafo, lemos a perspectiva do narrador:

Parava a cada passo, primeiro a distância, depois girando em torno de cada pedrinha que eu encontrava no caminho, espantando-me de que os outros pudessem passar adiante sem dar a mínima atenção àquela pedrinha que, entretanto, para mim, havia assumido as proporções de uma montanha intransponível, aliás de um mundo em que eu teria podido morar tranquilamente. (PIRANDELLO, 2015, p. 11).

A ideia de “não fazer progressos” vem ilustrada metaforicamente pelo narrador: percorrer *caminhos tortuosos*, passar por *privações e dificuldades* de toda a monta são parte do que nós lemos como lugar-comum correspondente à trajetória dos “homens de sucesso” no Ocidente. O que ocorre com Vitangelo Moscarda é que o modelo rigidamente seguido pelo “seu respeitável pai” (BOSI, 2002, p. 140) não corresponde a algo que ele mesmo possa fazer. Esse narrador, quando resolve contar-nos tal conflito demonstra total consciência sobre quais eram as expectativas que o cercavam e enquadravam-no em determinado tipo social e sobre como as atitudes por ele tomadas não se encaixavam no estereótipo esperado. A imagem algo corriqueira das “pedrinhas” no caminho é chave para o entendimento desse descompasso entre a emergência de uma pessoa e o contorno social impeditivo. Morar nesse mundo de “pedrinhas” – de empecilhos, de desajustes, de problemas –, morar nessa “montanha intransponível”, como o narrador nos conta ao expor os pensamentos que na forma de personagem ele tinha, é ter certeza de estar certo e errado ao mesmo tempo sobre as próprias convicções.

Vitangelo Moscarda agora, refletindo sobre o vivido, compreende que se pudesse teria parado naquela

[...] pedrinha que, entretanto, para mim, havia assumido as proporções de uma montanha intransponível, aliás, de um mundo em que eu teria podido morar tranquilamente.

Tinha ficado ali, parado nos primeiros passos de tantos caminhos, com o espírito cheio de mundos – ou de pedrinhas, o que dá no mesmo. Mas não me parecia de modo nenhum que aqueles que passavam adiante e percorriam toda a estrada soubessem substancialmente mais do que eu. Passaram à minha frente, quanto a isso não há dúvida, e todos velozes como cavalinhos. Mas depois, no fim da estrada, todos encontraram uma carroça, a sua carroça. Todos se atrelaram a ela com muita paciência e, agora, a estão puxando pelas costas. Já eu não puxava nada;

e por isso não tinha rédeas nem antolhos. Certamente eu via mais longe do que eles, mas não sabia aonde ir. (PIRANDELLO, 2015, p. 11-12).

Ao finalizar a reflexão sobre os desejos do pai e os caminhos seguidos por ele mesmo, lemos uma autodescrição que confessa a falta de habilidade em ser veloz como eram os cavalinhos e compreende que esse perigo que vem da própria realidade está, principalmente, no fato de que o “fim da estrada” não representava realmente o fim de algo.

Se isso é verdade para nós, seres de carne osso, talvez possamos ver algo parecido também em uma personagem narrativa que age *como se* fosse uma pessoa e que incorpora, de um modo ou de outro, as molduras sociais que os leitores de carne e osso são capazes de lhe atribuir. É lícito então dizer que a forma narrativa que Pirandello constrói através de Vitangelo Moscarda é uma tentativa de cicatrizar o que não tem mais cura, ou cuja cura está constantemente sendo adiada. Isso porque os enquadramentos sociais são cambiantes e variam com o fluxo contínuo da vida, mesmo para quem não sabe para onde ir.

Ante trechos como os que acabo de trazer para esta tese e comentá-los, procederemos então preenchendo os vazios e dotando-os de sentido. Convém explicar como se faz isso. Diante de textos mais técnicos essa interação é, por assim dizer, menos problemática, visto que há uma tendência a que os “vazios” de sentido a serem preenchidos pelos leitores tenham uma forma mais “correta” de serem preenchidos, sob pena de inviabilizar a própria razão de ser do texto técnico. Assim, diante do texto de uma “bula de remédio”, por exemplo, os leitores e as leitoras pouco têm que preencher, dando sentido a itens como: posologia, efeitos adversos, sintomas etc. Ou seja, ainda que haja “vazio”, seu preenchimento pede mais “objetividade” leitora, pede uma “discursividade referencial”. Com os textos ficcionais, por outro lado, o “preenchimento dos vazios” relaciona-se à capacidade *imaginativa* dos leitores.

Nesse sentido, a atribuição de sentidos na ficção, de acordo com os preceitos de W. Iser, pressupõe uma inter-relação entre o fictício (polo artístico) e o imaginário (polo estético): “O polo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor.” (ISER, 1996, p. 50). O “risco” de subjetividade de que se falava não é, portanto, um risco, mas uma necessidade calculada, visto que “A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor”, no entanto, “a obra tem

forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor.” (1996, p. 50). Se para Iser, então, “A obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor” (1996, p. 51), quer dizer que a opção da crítica por estabilizar o sentido dos textos ficcionais, dando-lhes a impressão de acabamento, ao invés de ser benéfica à interpretação literária acaba causando uma estagnação, já que retira do leitor a possibilidade de construir o mundo “virtual” elaborado na estrutura do texto ficcional.

O sentido da obra quando visto apenas como algo “objetivo” e capaz de ser “encontrado” – tal qual em uma bula – pode enfim eliminar a própria possibilidade da obra: “A interpretação tende a mostrar-se objetivista; em consequência, seus atos de apreensão eliminam a multiplicidade de significações da obra de arte” (1996, p. 58). Mais detalhadamente:

Se os vazios constituintes do texto requerem a presença do leitor, como postula Iser, e é esse leitor (aqui considerado o leitor real) quem irá preenchê-los, acionando o seu repertório (saber prévio composto por vivências sociais, culturais, ideológicas etc.), confrontando-o com o repertório do texto, por consequência, é de fato na interação texto-leitor que o sentido é construído e o objeto estético formulado. Não estando no texto e nem no leitor, a elaboração de sentido e atribuição de significação a tal sentido pelo leitor, confere a este uma participação efetiva, autogerenciada, incisiva, que renegocia espaços interpretativos entre seus pares e o mediador da leitura, seja um professor, crítico literário ou qualquer autoridade que convoque para uma leitura única ou “correta” de determinado texto literário. (COSTA; SOUTO, 2020, p. 20-21).

No meu caso, o que o ponto de vista de Iser ilumina para a leitura de *Um, nenhum e cem mil* de Pirandello é a possibilidade de pensar tanto os limites do texto literário, quanto a construção de uma ficção que se liga, por elementos próprios da ficção, à concepção de uma ideia possível de uma pessoa possível. Não se trata de um estudo psicológico ou sociológico da pessoa ainda que aborde estes campos do saber, como discutirei a seguir, mas de uma atribuição de sentido a minha *experiência estética* de leitura do texto de Pirandello que tem como base a “obra”, como a entende Iser. *Experiência* vista não como mero subjetivismo ou impressionismo, mas compreendida como entendimento de que “o efeito estético se transforma em produtos não-estéticos” (ISER, 1996, p. 55), como, no caso, esta tese.

Se o sentido tem um caráter de imagem, então o sujeito nunca desaparecerá dessa relação, ao contrário do que é em princípio válido

para o modo de conhecimento discursivo. [...] O leitor não consegue mais se distanciar dessa interação. Ao contrário, ele relaciona o texto a uma situação pela atividade nele despertada; assim estabelece as condições necessárias para que o texto seja eficaz. Se o leitor realiza os atos de apreensão exigidos, produz uma situação para o texto e sua relação com ele não pode ser mais realizada por meio de divisão discursiva entre Sujeito e Objeto. Por conseguinte, o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado. (ISER, 1996, p. 33-34)

Resta então a necessidade de explicitar como esse “efeito estético” por mim “experimentado” se transformou em sentido, em “produto não-estético” (ISER, 1996, p. 55), em texto pragmático e discursivo. E esse será todo o escopo desta tese, desde o entendimento da relação entre pessoa e personagem, passando pelas definições variadas de “ideologia” e de pessoa/sujeito, até as discussões sobre identidade e personagens planas, esféricas e, como pretendo identificar, cônicas. De antemão, no entanto, convém reafirmar que a *pessoa* neste trabalho não é aquela que se encontra fora da obra literária, nem tampouco a que está dentro do texto, mas aquela que encontrei no contato com o texto em si. “Esse sentido tem em princípio um caráter estético, porque significa a si mesmo; pois por ele advém algo ao mundo que antes nele não existia.” (1996, p. 54). Ou seja, o quadro de referência que me conduz ao sentido que atribuo à obra existe no mundo, mas o modo como eu construo e materializo a “virtualidade” elaborada pelo texto é dependente de estratégias interpretativas próprias.

Em outras palavras, não proponho a mera identificação de trechos onde há e onde não há uma *pessoa* no texto de Pirandello, mas defendo que a forma como o romance *Um, nenhum e cem mil* se estrutura é capaz de suscitar a atribuição de um sentido de pessoa à personagem Vitangelo Moscarda. Agirá mal quem acreditar que Vitangelo Moscarda é alguém com quem se pode marcar um encontro ou alguém que pode ser fotografado, por exemplo, pois “É preciso, no entanto, levar em conta que os textos ficcionais constituem seu próprio objeto e não copiam objetos já dados.” (1996, p. 57). Vitangelo Moscarda só pode ser encontrado no texto ficcional. No entanto, a relação entre a ficção do texto e o imaginação do leitor pode servir para um jogo característico do ser humano, a saber: nosso gosto na “vivência de ilusões” (SANTOS; COSTA, 2020, p. 8) e nos “atos de fingir” (ISER, 1999; 2002; 2013).

Nesse sentido, é lícito pensar que Vitangelo Moscarda pode conter em si, enquanto estrutura ficcional de um texto literário, a possibilidade de pessoa. Leiamos Iser para indicar ainda outra vez de onde parte nossa hipótese:

O texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta, entretanto, agora sob o signo de fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse. Assim, se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. (ISER, 2002, p. 972-973).

E mais à frente:

Desta maneira, um certo mundo, que é forçosamente particularizado, possibilita um paradigma para o geral e este, pelo caráter particularizado do mundo representado, se transforma em uma experiência determinada.

Se o mundo do texto se caracteriza pelo *como se*, assim assinalando que aí se apresenta para ser visto ou concebido como um mundo, isso significa que sempre algo diverso deve ser introduzido no mundo representado no texto. Pois o elemento de comparação na expressão “como se” é um impossível ou irreal, não podendo ser portanto uma parte do mundo representado. Por isso, o mundo do texto, sob o signo do *como se*, não mais pode se designar a si mesmo, mas sim remeter ao que não é. Noutras palavras: embora ele não seja um mundo real, deve ser considerado como tal e, deste modo, a finalidade, que começa a se esboçar pelo ato de remissão, deve ser compreendida como a possibilidade de tornar-se perceptível (*Wahrgenommenwerden*). Pois tornar-se perceptível não se confunde com nenhuma característica do mundo enquanto tal. (2002, p. 977).

Por isso, ler Vitangelo Moscarda *como se fosse uma pessoa* não é nem um descalabro teórico nem uma leitura deslocada da especificidade da literatura, mas sim uma possibilidade aberta pela Teoria do Efeito Estético e pela Antropologia Literária, de W. Iser. Passo então a expor a julgamento os nexos, as inferências e as relações de consequência e causalidade que determinaram minha leitura.

2 OS LIMITES DO REAL

2.1 Uma hipótese ou Por uma Antropologia Literária

Em vários momentos dessa tese aludiremos às ideias de Wolfgang Iser. O teórico alemão comparece fundamentalmente com suas ideias relativas à forma de ler que nos anima durante nosso próprio percurso diante de *Um, nenhum e cem mil* e de reverberações possíveis, senão do próprio Pirandello, também das formas de narrar aparentadas a do escritor italiano, principalmente quanto ao tratamento da categoria de pessoa dentro do texto de ficção literária. É necessário organizar melhor esse arcabouço que aqui e ali será trazido à baila. O modelo iseriano a que recorreremos parte de uma fórmula de leitura fenomenológica, passa pela relação entre jogo e texto e desemboca num viés a que se denominou Antropologia Literária.

Mas se queremos nos afiançar ao modelo da Teoria do Efeito Estético para a Antropologia Literária, por que nos preocupamos em colocar ao lado do texto de Luigi Pirandello formas interpretativas mais históricas, psicológicas, filosóficas, linguísticas etc.? Por que nos preocupamos também com a ideia de “pessoas” que escapa da análise literária de Michel Zéaffa, em *Pessoa e personagem* (2010), e José Luiz Passos, em *Romance com pessoas* (2014), alinhadas a um historicismo e a uma espécie de tratado “moral”, respectivamente? A resposta é que a teoria de Iser é, como um de seus principais livros indica, uma teoria do *ato da leitura*.

Em poucas palavras, expliquemo-nos. Em Passos, conforme juízo de Pedro Monteiro (2014, p. 15), o eixo fundamental é a “ideia de que os personagens machadianos possuem verdadeira dimensão moral, isto é, uma densidade propriamente humana [...]”. A moralidade, então, de tal forma organiza o argumento que José Passos (2014, p. 181) indica que “nossa sensibilidade” foi “educada por séculos de vidas exemplares, hagiografias contadas por historiadores, biógrafos e poetas” e que essa educação nos leva a buscar uma ordenação, uma lógica, um sentido harmônico “em meio à matéria variada e acidental que constitui o fato de existir.” (2014, p. 181). Existir como pessoa seria, então, seguir essa “educação sentimental” e “moral” e *copiá-la* da ficção direto para nossa própria vida. Por mais que haja pontos de contato entre o tratado de José L. Passos e a Antropologia Literária de Iser (o “como se”, por exemplo), o espaço que ele pensa para a atuação do leitor é mais contemplativo que ativo. Justo por isso é que uma das perguntas que organiza sua tese é se “não poderíamos pensar no romance como um espaço em que

aprendemos a identificar ou nomear emoções, perspectivas e mesmo experiências antes desconhecidas?” (2014, p 119). Quer dizer: não construir a moral em conjunto com a ficção, mas *retirar* da ficção o que nela já está, a saber: o sujeito moral constituído e pronto a ser revelado.

Já o foco analítico para Zérafra (2010, p. 10) recai na sua concepção de que “Por pessoa, entendemos o homem e sua presença no mundo tal como o romancista os percebe em primeiro lugar e em seguida os concebe”, ou seja, é uma visão que historiciza a pessoa na relação que ela mantém com a concepção de um autor de romances também historicizado, pois é o *romancista* que “percebe” a pessoa e que “percebe” sua própria presença no mundo e, após isso, mimetiza, copia e transfere a “pessoa” e a “presença” para o texto. Aqui, assim como em José L. Passos, o “lugar” dos leitores é o da recolha dos caracteres dispostos no texto, não o “lugar” da construção de uma ficção paralela à ficção literária – que é o que queremos demonstrar. Para Zérafra (2010, p. 11), ainda, “Mesmo quando o escritor mostra o homem em seu nada, propõe-nos uma concepção global e orientada da pessoa humana que lhe inspirou o olhar sobre o mundo concreto”, e, mais tarde: “como captar a significação humana da personagem romanesca sem antes tomar consciência de sua situação e de seu valor formais no conjunto da obra? [...] o herói do romance é uma pessoa na própria medida em que é o signo de uma certa visão de pessoa” (2010, p. 466). Quer dizer: a pessoa como uma estrutura do romance e que se vê no romance por intencionalidade do autor.

Nem nas posições assumidas por Passos ou por Zérafra, nem ainda naquela de Alfredo Bosi (1964, p. 16), para quem “As relações entre o conjunto sociocultural e a obra literária são estabelecidas pela personalidade do autor”, vemos necessariamente *problemas*. Mesmo porque, seguindo os preceitos do teórico alemão Wolfgang Iser:

Todos os modelos textuais representam decisões heurísticas. Eles não são o próprio texto, mas oferecem acessos a ele. O texto nunca se dá como tal, mas sim se evidencia de um certo modo que resulta do sistema de referências escolhido pelos intérpretes para sua apreensão. (ISER, 1996, p. 101).

Por “decisões heurísticas” devemos compreender decisões de método de abordagem do objeto. Daí que em vários momentos da argumentação, nesta tese se faz referência por meio de concordância parcial ou por contraste tanto a Bosi, Zérafra e Passos quanto a Louis Althusser, Moreno Marimón, Genoveva Sastre, Emmanuel

Mounier entre outros. No entanto, não subvertendo os pontos de vista desses autores, fazemos perguntas diferentes das que eles fizeram.

Dessa forma, do ponto de vista defendido nesta tese, não interessa a pessoa como um elemento que *aparece* no texto literário. Quer ela apareça por ação de imitação de valores morais, quer por representação de um contexto sócio-histórico, quer por decisão consciente dos autores etc., não reside aí a temática da tese, pois independentemente de por qual ângulo se olhe o texto, caso o objetivo seja ver a pessoa *do* texto literário, o próprio olhar é destituído de sua função analítica, pois só pode constatar o que *já está* lá. “Por isso, abandonaremos na discussão que segue as premissas cognitivas que definem a ficção como o não-real.” (ISER, 1996, p. 102), pois se a “pessoa” fosse vista como um “ser” real que se encontra no texto de ficção, visto como “ser” não-real, então toda a nossa discussão seria sobre o que é o que não é real, sobre o que é e o que não é ficção e sobre o que é e o que não é pessoa. Uma discussão assim seria toda calcada numa definição ontológica, mas “o valor da ficção se baseia na sua função” e a definição ontológica escaparia de nossas próprias possibilidades, “Deveríamos então substituir o argumento ontológico por um funcional.” (1996, p. 102).

Voltemo-nos então para a “funcionalidade” que o texto literário pode ter quando realizado por *ato de leitura*, e não para o que ele é. Agindo assim, acabamos devolvendo o sujeito para o texto, já que ele não é igual ao texto.

É significativo que, quando se buscava comparar a ficção em seu contraste com a realidade, o sujeito quase não tivesse importância. Se a ficção não é a realidade não é porque careça de atributos reais, mas sim porque é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torna comunicável, os analistas deveriam substituir a velha pergunta por outra: **já não se trata mais de evidenciar o que ela significa, mas sim os seus efeitos.** Só assim teremos um acesso à sua função, que se cumpre na mediação entre sujeito e realidade. (ISER, 1996, p. 102, grifo nosso).

Por isso, nesta tese a noção de pessoa deve ser tomada como aquela que não se encontra nem *apenas* no texto literário nem *apenas* na subjetividade que se dispõe à leitura do texto, mas sim *a pessoa que emerge da relação assimétrica* entre a estrutura textual e a subjetividade leitora no momento próprio do ato da leitura.

Com o risco de ser traído pela linguagem, proponho que a pessoa que emerge da relação entre a estrutura textual e a subjetividade leitora no momento próprio do ato da leitura seja a ficção que ela faz de si mesma. “O ato de encenar narrativas surge como o

gesto definidor do propriamente humano” (ROCHA, 2008, p. 38). Nesse sentido, a pessoa a que me refiro faz-se no ato narrativo e é, por isso, efeito da ficção. Eis aí a passagem do Efeito Estético para a Antropologia Literária. O ato da leitura literária, por conseguinte, parte do pressuposto de que há uma interação fenomenológica assimétrica entre texto e leitor, em que o texto não se iguala ao sujeito nem ao mundo, mas diz respeito a si mesmo, colocando em suspenso as regras do mundo da vida e criando o seu próprio mundo, em tudo igual e ao mesmo tempo diferente do mundo da vida.

Isso nos leva de volta à noção de que, embora a ficção literária não seja representativa de um conjunto particular de circunstâncias sócio-históricas e de uma época cultural particular, ela é capaz de se apropriar desses elementos do mundo dado e, conseqüentemente, de gerar uma experiência fundamentalmente nova no mundo imaginário do leitor. (MATTHEWS, 2010, p. 82, tradução nossa).⁴

Daí ser por esse *ato* que se negocia tal assimetria, negociação que “ocorre no âmbito da estrutura própria dos textos literários, considerando-se a presença constitutiva da indeterminação e dos vazios textuais, definidores da composição ficcional” (ROCHA, 2008, p. 49). Como lê Maria A. Borba,

Nessa “despragmatização do familiar”, isto é, nessa “estranha combinação das normas” (propiciadora do *no-thing*, ou do *vazio*), quando apresentadas fora do contexto social, a literatura, alimentando a indeterminação, provoca o leitor para que ele dê uma resposta (*significance*, em Iser, ou interpretação do leitor).

Iser acrescenta ainda que é justamente na “despragmatização do familiar” que reside o caráter pragmático (funcional) da literatura. De fato, a resposta (*significance*) do leitor advém do fato de ter vivenciado algo até então desconhecido, quer dizer, ter passado pela experiência ou *efeito estético do significado (meaning)*, em decorrência de seu envolvimento com a tarefa de articulação das informações das perspectivas para constituir o código regulador de relação das personagens. (BORBA, 2005, p. 177, grifos da autora).

Certo que se o texto literário joga com estratégias organizadas em um determinado repertório a “entrada” do leitor no texto se dá por meio também de seu repertório cognitivo e socioemocional. É necessário, ainda assim, indicar duas formas de objetivar esse repertório. Para Maria Antonieta Borba (2002, p. 21), ancorada na perspectiva

⁴ This returns us to the notion that while literary fiction is not representative of a particular set of socio-historical circumstances and a particular cultural epoch, it is capable of appropriating these elements of the given world and subsequently, of generating a fundamentally new experience in the imaginary of the reader.

iseriana, “o *repertório* compreende o conjunto de normas e alusões textuais e as *estratégias* são responsáveis pela organização do *repertório*, através das perspectivas textuais: narrador, personagem, enredo, leitor fictício.” Já para Carmen dos Santos (2009, p. 102), que em seu livro associa a perspectiva de Iser com a de Vygotsky, o conceito de repertório do texto escapa daquilo que é “imane[n]te”, inerente, inseparável do texto: “Ele é apresentado quando o texto revela algo previamente familiar, não somente relacionado a textos de outras épocas, mas também a normas sociais e históricas e ao contexto histórico-cultural, no sentido mais abrangente.” Mais ainda:

O repertório apresenta, desse modo, o traço inicialmente comum entre texto e leitor, possibilitando uma comunicação. [...] Dessa maneira, o repertório do texto deve guiar a tarefa do leitor individual: formar a partir dos segmentos uma nova e coerente combinação não formulada no próprio texto. A nova combinação resultaria num sistema de equivalência, que ao ser atualizado pelo leitor se constituiria no objeto estético. (SANTOS, 2009, p. 102).

Como indica João César de Castro Rocha (2008, p. 50) “A ficcionalidade é uma disposição humana básica, cuja pesquisa, por isso mesmo, não pode ser exclusividade dos estudos literários.”. Então, se uso definições de pessoas em uma série de estudos literários, culturais, antropológicos, filosóficos, psicológicos e sociais é para organizar *meu próprio olhar*, como leitor real, e não cair num impressionismo subjetivo e capaz de sufocar o próprio texto a ser analisado e impor um ponto de vista como único verdadeiro. Voltarei a esse ponto mais à frente. Por ora, é válido explicar que abordo o ato da leitura pelo viés da teoria de Iser que, segundo Maria Borba (2002, p. 20, grifo da autora), visa

à descrição das etapas do processo de leitura, entendido por ele [Iser] como a *comunicação* que o polo estético (o do leitor) estabelece com o polo artístico (o da obra literária). Trata-se, portanto, de uma teoria que possibilita a escrita da crítica sintonizada com o compasso da própria criação artística; um percurso feito pelo leitor que, ao acompanhar as frases, passagens ou páginas, por vezes desde suas mais originárias manifestações, vai formando os correlatos de sentença, isto é, os fenômenos de ordem da percepção que Iser condensou no binômio “retrospecção pela memória/ projeção de expectativa”.

Assim, enquanto forma de apreensão da experiência literária, tomo como bases teóricas a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária. “Se o constructo é uma teoria, ele não pode ser ao mesmo tempo um método para interpretações particulares. Uma teoria lida com a experiência literária com a finalidade de apreender essa experiência

[...]” (ISER, 1999, p. 224). Por outro lado, faço uma leitura cerrada das diversas passagens do romance *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello, a fim de analisá-lo a partir principalmente da relação entre a duplicação de Vitangelo Moscarda nas perspectivas do narrador e da personagem e a constituição dessas duas perspectivas *como se* fossem a de uma pessoa. “Um método interpretativo aplica instrumentos hermenêuticos visando à análise de textos.” (1999, p. 224).

De fato, minha hipótese depende da combinação das perspectivas antropológicas, filosóficas e sociais na caracterização da pessoa e da leitura do texto literário historicizado, sem descambar para o sociologismo ou o psicologismo, pois “[...] o nosso ‘ramo’ [literatura] é texto, não importa o suporte em que ele se apresente” (JOBIM, 2002, p. 235).

Resta então a pergunta: qual é a vantagem dessa proposta de trabalho? Basicamente, a possibilidade de reunir a perspectiva antropológico-filosófico-social com a dimensão da experiência do efeito estético proporcionada pela leitura efetiva ou, parafraseando Rocha (2008), de trabalhar simultaneamente os níveis teórico e metodológico. Assim:

- a) evita-se ler o texto literário como portador único *da* verdade, historicizando-o;
- b) evita-se crer que o texto literário é um elemento *completamente* autônomo e independente do sujeito produtor, contextualizando-o;
- c) evita-se “idealizar” o sujeito leitor e exacerbar sua capacidade leitora, concretizando-o em *minha própria* leitura que, por sua vez, é passível de análise e emenda;
- d) evita-se associar à leitura a *pureza do reconhecimento* dos signos e símbolos verbais, colocando-a em face das condições sociais, históricas e políticas determinadas no ato da leitura.

2.2 O fictício, o imaginário e o palco

Uma teoria que “possibilita a escrita da crítica sintonizada com o compasso da própria criação artística”, como afirma Borba (2002, p. 20), é um ganho em vários sentidos. Para o propósito desta tese, principalmente porque não considera o texto literário como a-histórico, fechado em si mesmo sem se “comunicar” com a) o contexto de produção, b) o contexto da autoria, c) e/ou o contexto de leitura e recepção. Também é um ganho por compreender que a leitura, seja ela “recreativa” ou “especializada”, não

passa de uma *possibilidade* dentre várias possíveis, mas que, amparada pelo *polo artístico*, pode se organizar de modo a construir um discurso pragmático capaz de organizar um mundo coerente ao mundo da ficção. Mas há outro ganho, pois se a crítica se sintoniza com a criação isso decorre do fato de a própria crítica ser também ela criativa: “O autor e o leitor participam portanto de um **jogo de fantasia**; jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra de jogo.” (ISER, 1999, p. 10, grifo nosso).

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. [...] Assim o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as consequências inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma, a ficcionalidade assinala que tudo é tão-só de ser considerado *como se fosse* o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo. (ISER, 2011, p. 107).

É importante lembrar que, de acordo com o estudo de Ben De Bruyn (2012, p. 180, tradução nossa) acerca da teoria de Iser, na passagem do livro *O ato da leitura* para o livro *O fictício e o imaginário* “as importantes noções de polissemia e indeterminação são reformuladas em termos de jogo”⁵. O texto, como uma “regra de jogo”, convoca os leitores e a leitoras para assumir um pacto ficcional, no qual se joga de acordo com as regras estabelecidas ao *longo do jogo*. Regras que têm uma base fixa (a estrutura do texto) e diversas estruturas cambiantes (as perspectivas textuais): “Desse modo, a estrutura se torna condição para que o texto se transfira para a consciência do leitor” (ISER, 1999, p. 21). Saliente-se que a estrutura, por si só, não é capaz de se transferir automaticamente para “consciência” alguma. Como indica Carmen dos Santos (2009, p. 197, grifo nosso), é necessário que a estrutura textual seja entendida “como mediação entre o leitor real e o objeto estético a ser formulado [...] num constante *fluxo bidirecional* de influências”. Nesse sentido, o “fluxo bidirecional” permite que a experiência estética derivada da leitura se dê quando o leitor formula o sentido do objeto estético derivando-o da estrutura textual e, ao mesmo tempo, quando se conscientiza de que sua leitura é uma atividade de construção.

De volta à concepção de jogo, para Iser as regras podem ser chamadas de *reguladoras* ou de *aleatórias*, em que “As regras aleatórias se aplicam ao que não pode ser controlado pelo papel em questão” (ISER, 2011, p. 58), ou seja, o papel assumido por

⁵ the important notions of polysemy and indeterminacy are rephrased in terms of play.

uma determinada perspectiva dentro do texto pode ser subvertido a ponto de não respeitar as convenções estabelecidas, com o texto rompendo constantemente os acordos textuais, por exemplo, “enquanto as [regras] reguladoras organizam o que o papel representa em termos de relações hierárquicas, causais, subservientes ou de apoio” (ISER, 2011, p. 114), funcionando, portanto, de acordo com as convenções estabelecidas. Em outras palavras, o texto ficcional instaura uma realidade que os leitores devem assumir *como sendo* uma realidade. Só esse pacto é capaz de fazer com que nos coloquemos em relação ao texto e, por isso, construamos o próprio texto como objeto concreto para determinada convenção, e, ao mesmo tempo, imaginário, tanto ao assumir a convenção proposta pelo jogo quanto ao se mover de modo livre “dentro de um jogo de outro modo restrito” (2011, p. 114).

Mas que “papéis” são esses? Os papéis, de acordo com Iser, estão relacionados às estratégias fundamentais que permitem cada uma delas um tipo diferente de jogo do texto e, por óbvio, uma mescla entre si gerando outros tipos ainda. Não vamos nos deter nisso, pois que não é o escopo da tese, nem tampouco nos valeremos extensivamente desta terminologia ao longo da tese, mas convém indicar que as estratégias relacionadas aos tipos de jogo, que produzem padrões e, por conseguinte, definem papéis a serem desempenhados, para Wolfgang Iser (2011, p. 113), com base na terminologia de Roger Caillois, são as seguintes:

1. *Agón*: padrão de jogo textual que abre um “vazio” para que os leitores e as leitoras decidam entre diferentes “normas” e “valores” que se contrastam na superfície textual.
2. *Alea*: padrão de jogo textual que busca “frustrar” a audiência leitora “pela subversão da semântica familiar”.
3. *Mimicry*: padrão de jogo textual que enseja ser “tomado como se fosse o que diz”.
4. *Ilinx*: padrão de jogo textual que trabalha com a “carnavalização” dos papéis e das posições, dando destaque aos “fundos das posições assumidas no jogo”.

Esses tipos de jogo, padrões, papéis, enfim posições a serem assumidas pelas leitoras e pelos leitores no ato da leitura têm uma relação direta com o fato de que o texto literário *deve* ser lido. Ou seja, ele depende que o leitor lhe atribua (construa) algum sentido, mas se o sentido fosse direto, não haveria jogo, apenas constatação. Por isso é que “Os jogos do texto submetem todas as posições a diferentes permutações. O *agón* as

organiza em conflito. A *alea* as dispersa na imprevisibilidade. A *mimicry* as duplica mediante disfarces. O *ilinx* as subverte constantemente, transformando-as em algo distinto.” (ISER, 1999c, p. 115). Todas essas diferentes permutações podem além de permutar entre si, no nível do texto, serem também mais ou menos captadas e engendradas no nível dos leitores e das leitoras, “materializa[ndo] diferentes tipos de interação entre o fictício e o imaginário” (ISER, 1999c, p. 114). Isso significa que, para Iser, o fictício não tem uma *forma fixa*. Do mesmo modo, o imaginário também não. Isso, pois se materializam pelo jogo do texto, pela relação entre texto e leitor, mas não são nem o texto nem tampouco o leitor, mas apenas a possibilidade.

Uma consequência daquele “abandono” do entendimento da ficção como oposta ao real é que a ativação do jogo do texto pede uma estrutura que não seja mais opositiva, em que o real é igual à não ficção e vice-versa, a relação agora é ternária: real – fictício – imaginário. Iser (2013, p. 31) dirá: “Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário”. Não há facilidade no trabalho com estes termos e, pela natureza mesma deles, nem tampouco uma definição estanque, pois ao se definir o ficcional ele se transforma em outra coisa, ao passo que a determinação do imaginário só pode ser conseguida pelas indicações diretivas do ficcional, as quais, são tão esquivas quanto o próprio ficcional.

Seguiremos, portanto, o que nos explicam as notas de Iser para o texto *Atos de fingir*, presentes tanto na tradução de Johannes Kretschmer (2013) quanto na tradução de Luiz Costa Lima e Heidrun Krieger Olinto (1983):

a) **Real**: deve ser visto como o que está fora do texto, mas que é referenciado pelo texto, podendo ser inclusive outros textos. Nesse sentido, o real tem determinações de tempo e espaço.

No presente contexto, **o real é compreendido como o mundo extratextual**, que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e que ordinariamente constitui seus campos de referência. Estes podem ser sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo, assim como podem ser, por exemplo, outros textos, em que se efetua uma organização específica, ou seja, uma interpretação da realidade. Em consequência, **o real se determina como o múltiplo dos discursos, a que se refere o acesso ao mundo do autor, tal como mostrado pelo texto**. (ISER, 2013, p. 53, grifo nosso).

b) **Fictício**: deve ser visto como um ato, portanto algo que não é ontologicamente determinado, ou seja, algo que não tem um “ser”. Assim, depende do imaginário para realizar o que pretende, forçando o imaginário a tomar uma forma de fictício. Forçando, já que a capacidade imaginária, “como se sabe, não é um potencial auto-ativável” (ISER, 1999b, p. 70).

O fictício é, neste ensaio, **compreendido como um ato intencional, para que, acentuando o seu “caráter de ato”, nos afastemos de seu caráter, dificilmente determinável, de ser**. Pois, tomado como o não real, como mentira ou embuste, o fictício serve sempre apenas como conceito antagônico a outra coisa, com o que antes se esconde do que se revela a peculiaridade do ofício. (ISER, 2013, p. 53, grifo nosso).

c) **Imaginário**: deve ser visto como aquilo que não tem a capacidade de inventar nada, mas que, em contato com o fictício, é capaz de se contrapor a ele e, a partir dele, adquirir uma forma. Tal forma não é fixa, já que a cada interação com o fictício o imaginário decompõe o que antes tinha formatado e abre caminhos para uma infinidade de formas simultaneamente possíveis.

O termo “imaginário” é aqui introduzido como uma designação comparativamente neutra e, daí, distinta das ideias tradicionais sobre ele. Renunciou-se por isso a conceitos como faculdade imaginativa, imaginação, fantasia, que trazem consigo uma ampla carga de tradição, sendo com frequência justificados como faculdades humanas bem determinadas e claramente distintas das outras. Pense-se por exemplo na história do conceito de fantasia e ver-se-á que para o idealismo alemão ela significava algo bem diverso do que representa para a psicanálise e que, dentro desta, não é para Freud o que é para Lacan. Como **não se trata de, face ao texto literário, determinar o imaginário como uma faculdade humana, mas de circunscrever as maneiras como ele se manifesta e opera**, com a escolha desta designação aponta-se antes para um programa do que para uma determinação. Trata-se de descobrir como o imaginário funciona, para que, a partir dos efeitos descritíveis, abram-se vias para o imaginário — proposta que, no presente ensaio, é trabalhada pela conexão entre o fictício e o imaginário. (ISER, 2013, p. 53-54, grifo nosso).

Sobre o imaginário, caberia ainda expor a visão de Iser, em outro texto, nas suas próprias palavras: “*I deliberately use the term imaginary as comparatively neutral concept that has yet not been disfigured by multiple and traditional associations which terms like “imagination” and “fantasy” carry in their wake.*” (ISER, 2000, p. 200), que traduziríamos livremente por “De maneira deliberada, eu uso o termo imaginário como

um conceito comparativamente neutro, que ainda não foi desfigurado pelas múltiplas e tradicionais associações que termos como ‘imaginação’ e ‘fantasia’ carregam consigo”.

Luiz Costa Lima, organizando as ideias de Iser para análise da temática da melancolia, indicará que

tratar do ficcional equivale a considerar o irreal [...]. O irreal da ficção deriva de que sua matéria-prima não é de ordem perceptiva, não pode ser entendida como decorrência de que seu responsável a viu, tocou-a, escutou-a, encontrou-a como se encontra um cão ou um amigo. Por isso dela não se pôde cogitar, enquanto a arte foi considerada como *imitatio* ou enquanto se considerou que só o passível de ser conceituado era digno de atenção. (LIMA, 2017, p. 61-62).

Costa Lima toma o ficcional como algo irreal, pois que não existe no mundo real. Daí viria muito da ideia do binarismo que opõe a ficção e a realidade, dando primazia à segunda em relação à primeira. O binarismo, com Iser, ganha um caráter de tríade. Na análise de Costa Lima, citando o próprio Iser:

No texto ficcional, o componente fictício – correspondente ao que, desde Vaihinger, tem-se chamado de *als ob (como se)* – não possui o caráter de realidade em si mesma, senão que é, ‘enquanto fingido, a preparação de um imaginário’ (Iser, 2013a, p. 31). Essa propriedade o distingue dos textos relativos à realidade, cujos integrados encontram-se nela por inteiro, ou seja, são testáveis, aceitos ou rejeitados, conforme permitam ou não o conhecimento do que aí se oferece. [...] Enquanto textos integrados a uma certa realidade, os textos de realidade não se confundem com os fictícios, e supô-lo levaria a erros catastróficos. O fictício é o duvidoso. Como tal, passível de ser integrado ao texto de realidade ou ao ficcional. (LIMA, 2017, p. 63, grifos do autor).

A fim de não falarmos em abstrato, tome-se o seguinte. No Livro VIII, último livro do romance *Um, nenhum e cem mil*, Vitangelo Moscarda já viveu todas as formas de autoconsciência, autoanálise, integração, desintegração de si etc. Depois de uma complicada relação com Anna Rosa que acabou terminando num tiro que esta desferiu contra Moscarda, este último passará por um julgamento. O Livro se encerra com o famoso capítulo “*Non conclude*” (“Sem conclusão”), que a crítica “tem sido quase unânime em afirmar o que percebe ser a natureza panteísta deste capítulo” (O’RAWE, 2005, p. 165, tradução nossa)⁶, mas antes desse final aberto do romance, há um momento

⁶ [critical response] has been almost unanimous in asserting what it perceives to be the pantheistic nature of this chapter.

em que o juiz que fará a análise do caso de Moscarda e Anna Rosa resolve ir falar pessoalmente com Moscarda. Moscarda tinha saído do hospital, estava se recuperando em casa “e agora me habituava a passar os dias sentado confortavelmente perto da janela, com uma coberta de lã verde sobre as pernas.” (PIRANDELLO, 2015, p. 193).

Pensemos rapidamente na tríade que acabamos de expor. Sabemos que “passar os dias sentado confortavelmente”, “janela”, “coberta de lã verde” e “pernas”, por exemplo, só são expressões entendidas como parte do fictício *por fazerem parte* de um texto ficcional. O fictício corresponde ao “como se”. Por isso, os trechos “passar os dias sentado confortavelmente”, “janela”, “coberta de lã verde” e “pernas” dão a entender que se está falando da realidade. “[P]elo vetor de semelhança com o que uma certa sociedade concebe o que acata inquestionavelmente por realidade, o fictício pretende ou parece dar entrada à realidade. É da exploração dessa semelhança que a mentira alimenta-se” (LIMA, 2017, p. 64). Por outro lado, “pela indicação na abertura da narrativa (romance, conto, certo ensaio), a ficção indica sua decisiva distinção com a argumentação de finalidade estritamente pragmática. [...] Dessa maneira, o fictício cava sua posição de terceiro termo entre o falso e o verdadeiro” (2017, p. 64). O que isso quer dizer é que o trecho do livro de Pirandello tanto poderia ser integrado a um texto da realidade quanto a um texto ficcional. Daí a ideia de Lima de que “O fictício é o duvidoso” (2017, p. 63).

Como podemos determinar o que é o fictício? Talvez, denominando-o como “*ato de fingir*” (2017, p. 65, grifo nosso). Voltemos ao texto de Pirandello. Depois de descrever qual hábito tinha tomado para si, o de sentar-se com uma coberta de lã verde sobre as pernas olhando pela janela, Moscarda descreve suas sensações:

[...] com as pontas dos dedos, acariciava levemente a penugem verde daquela coberta de lã. Via ali a campina, como se aquilo fosse uma interminável extensão de trigo, e ficava embevecido ao acariciá-la, sentindo-me verdadeiramente no meio daquele trigo, com um sentimento tão intenso de distância imemorial que quase me vinha angústia, uma angústia muito doce.
Ah, poder perder-se por lá, deitar-se e abandonar-se entre o verde ao silêncio dos céus, encher a alma de todo aquele azul inexistente e naufragar ali todo pensamento, toda memória! (PIRANDELLO, 2015, p. 193-194).

Catherine O’Rawe (2015, p. 172, nota 48, tradução nossa) cita os trabalhos de Douglas Radcliff-Umstead em *The Mirror of our Anguish* (London: Associated University Presses, 1978); Alison Booth em ‘*Mystics, madmen and mendicants: the visionary element in Pirandello*’, *Yearbook of the British Pirandello Society* 7 (1987); Gian-Paolo Biasin em *Literary Diseases: Theme and Metaphor in the Italian Novel* (Austin: University of Texas Press, 1975); De Castris em *Storia di Pirandello*; Pietro Milone, em ‘*Prefazione*’, p. lxxxv. De nossa parte, trazemos o trabalho de Alfredo Bosi em *Literatura e resistência* (2002) como exemplo brasileiro.

No último capítulo do romance, o “Sem conclusão”, vai ser justamente isso que Moscarda afirmará fazer, tornando-se “panteicamente” um que não navega, mas que naufraga todo pensamento e toda memória numa alma tomada pelo azul dos céus. No último capítulo, Moscarda dirá: “Eu estou vivo e sem conclusão. A vida não tem conclusão – nem consta que saiba de nomes. [...] Sou esta árvore. Árvore, nuvem. Amanhã, livro ou vento: o livro que leio, o vento que bebo. Tudo fora, errante.” (2015, p. 199). Mesmo afirmando dissolver-se e tornar-se “livro”, “vento”, “árvore”, “nuvem”, permanece o Moscarda que narra, o narrador Moscarda que quis afundar “toda memória”, mas se manteve narrando, baseando-se numa memória epifânica, numa “epifania agora tão ampliada que se confunde com a presença geral do Ser” (BARILLI, 1981, p. 226, tradução nossa)⁷. Confundir-se não é igualar-se. Por isso é que Catherine O’Rawe (2005, p. 166) conclui que “A ‘*epifania della coperta*’, como Barilli a chama, não vem de uma experiência visual ou sensorial da paisagem, como é usual em Pirandello, mas de um simulacro dela, uma reprodução imaginativa dela”⁸.

Tomássemos a “coberta de lá verde” como algo falso e a lembrança de Moscarda seria impossível. Tomássemos a mesma “coberta” como algo verdadeiro e a lembrança de Moscarda imperativamente teria de ser como o oposto da ficção, de acordo com Costa Lima (2017, p. 61-62), já que admitiríamos que Moscarda, em relação à coberta, “viu-a, tocou-a, escutou-a, encontrou-a como se encontra um cão ou um amigo”. Não sendo nem uma coisa nem outra, mas *podendo* ser uma ponte tanto para uma coisa quanto para a outra, por meio das noções de “real” e de “imaginário”, somos levados a afirmar que a “coberta de lá verde” encontra-se em um ponto de intermédio, pois, diz Lima (2017, p. 63), “O fictício é o duvidoso. Como tal, passível de ser integrado ao texto de realidade ou ao ficcional.” Daí a “coberta” ser lida como signo daquela “diferença” que se reconhece *entre* duas coisas. “A transmutação não torna a palavra transparente ao que foi, como se ela fosse a sucedânea de uma sessão espírita, senão que realiza a *diferença* que Herder tão bem definira ‘A diferença entre duas coisas deve ser reconhecida por uma terceira’.” (LIMA, 2017, p. 15-16, grifo do autor).

A conclusão de Catherine O’Rawe tem direção análoga, já que, para ela, “A ‘coperta’ parece funcionar como uma espécie de anti-madeleine, pois mergulha a

⁷ epifania ormai tanto allargata da confondersi con la presenza generale dell’Essere.

⁸ The ‘epifania della coperta’, as Barilli calls it, comes not from a visual or sensory experience of the landscape, as is usual in Pirandello, but from a simulacrum of it, an imaginative reproduction of it.

personagem em uma lembrança imaginativa, que é tanto memória quanto antecipação” (O’RAWWE, 2015, p. 166, tradução nossa)⁹. O que dá a entender que a “madeleine” do romance proustiano levaria a uma concepção de memória mais factual, ao passo que a “coberta de lã verde” do romance pirandelliano leva ao domínio do fictício, ao símbolo do epifânico. Um pouco à frente ela, conclui: “A ‘visão’ de Moscarda tanto antecipa o próximo momento diegético quanto relembra experiências (textuais) anteriores.” (2015, p. 166, tradução nossa)¹⁰, o que indica que a “coberta” ela mesma é *irrealizada* no texto, ela é um “ato de fingir” que dá forma ao imaginário dos leitores (os leitores necessariamente terão de ter em mente uma forma de coberta de lã verde constituída na realidade), mas que neste instante mesmo desaparece enquanto coberta de lã verde real para, por sua ausência da realidade, constituir-se como possibilidade de constituição de uma realidade para os leitores no ato da leitura. Ou seja, a “coberta de lã verde”, sendo o que é na vida real, converte-se em signo de outra coisa pela ação do ato de fingir. Citando Iser, Costa Lima (2017, p. 65) afirmará que “O fictício [...] equivale a uma ‘transgressão de limites’: [...] ‘a transgressão de limites manifesta-se como forma de irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização [...] do imaginário’.”

Alguém poderia dizer que essa “epifania”, como quer O’Rawe, derivada do ato de acariciar a penugem verde da coberta de lã é, por certo, uma mentira. Diante dessa objeção, teríamos de contrapor a ideia de que, se o fictício irrealiza o real, então o que se lê no texto literário nunca é a afirmação *da* realidade. Como o texto literário não afirma a realidade, seu oposto fatalmente é verdadeiro, o que nos leva a concluir que o texto literário tampouco mente acerca da realidade. Justamente por isso é que é importante pensarmos o fictício nos termos do “como se”, que discutiremos mais aprofundadamente no Capítulo 4 desta tese, “A personagem tornada pessoa”. Este “como se”, fictício, duvidoso, atua como ponte tanto para o real quanto para o verdadeiro, mas não se confunde nem com o primeiro nem com o segundo.

Ao dar acesso à manifestação do imaginário, o fictício comete uma segunda transgressão. Se antes, ao se contrapor a atos ligados ao plano da chamada realidade, irrealiza-os, agora, ao abrir espaço para o imaginário, faz que ele perca seu caráter de difuso e informe para, em seu lugar, assumir a função precisa a que aponta o enunciado

⁹ The ‘coperta’ seems to function as a kind of anti-madeleine, as it plunges the character into an imaginative recall, which is both memory and anticipation.

¹⁰ Moscardas ‘vision’ both anticipates the next diegetic moment and recalls previous (textual) experiences.

imaginário. Ora, entendendo-se que é próprio do pragmático apontar para uma certa direção, [...] de encaminhar o presente para o protensivo, é acertado dizer que, por meio de sua segunda transgressão, o fictício empresta uma pragmaticidade específica e particular ao imaginário. [...] Em síntese, a tríade brilhante construída por Wolfgang Iser permite que se evite o deformante binarismo entre realidade e ficcionalidade, assim como possibilita que se explique a canalização que o fictício promove para o imaginário. (LIMA, 2017, p. 66).

Por *não haver* “coberta” alguma é que é possível o fictício conduzir o imaginário das leitoras e dos leitores reais para uma “coberta de lâ verde” que, não sendo a do texto, também não é a real, e por isso pode ser a coberta *possível*. Ao constituir-se como narrador de si, Vitangelo Moscarda parece agir do mesmo modo, descrevendo e narrando em um texto em que não está o que ele não é e, assim, canalizando-se *como se fosse* uma pessoa no imaginário do leitor.

Creemos que essa indicação de uma forma de pensar a tríade iseriana tomando o texto de Pirandello como base muito nos auxiliou a compreender um pouco mais esses conceitos. A seguir, indicamos como mais um dos comentadores de Wolfgang Iser pensa os conceitos de real, fictício e imaginário:

O ‘fictício’ e o ‘imaginário’, por sua vez, quando combinados em um texto literário, são aproximadamente semelhantes à estrutura retórica do texto literário e às imagens mentais do leitor, respectivamente. O *imaginário* se manifesta nos sonhos e alucinações da vida real como algo sem forma e sem foco, observa Iser, e só pode adquirir uma forma mais definida no ato da leitura se for guiado e controlado pelas estruturas intencionais ou *atos ficcionais* do texto literário. Em outras palavras, o texto literário é feito de elementos extratextuais ou ‘reais’, que são organizados em padrões intencionais ou ‘fictícios’ que orientam as projeções disformes ou ‘imaginárias’ do leitor na direção certa, ou seja, em direção à reação do autor à realidade contemporânea. Mesmo que esses termos pareçam exóticos, eles são apenas parte de uma nova tentativa de descrever a interação entre, grosso modo, o contexto (‘real’), o autor (‘fictício’) e o leitor (‘imaginário’), essa forma guiada de sonho diurno, ou devaneio, que é o processo de leitura. (BRUYN, 2012, p. 159-160, grifos do autor, tradução nossa).¹¹

¹¹ The ‘fictive’ and the ‘imaginary’, in turn, when combined in a literary text, are roughly similar to the rhetorical structure of the literary text and the mental images of the reader, respectively. The *imaginary* manifests itself as something formless and unfocused in the dreams and hallucinations of real life, Iser notes, and can only acquire a more definite shape in the act of reading if it is guided and controlled by the intentional structures or *fictive* acts of the literary text. In other words, the literary text is made up of extratextual or ‘real’ elements, which are organized into intentional or ‘fictive’ patterns that guide the shapeless or ‘imaginary’ projections of the reader in the right direction, that is, towards the author’s reaction to contemporary reality. Even if these terms appear exotic, they are simply part of a new attempt to describe the interaction between, roughly, context (‘real’), author (‘fictive’) and reader (‘imaginary’), this guided form of daydreaming that is the reading process.

A interação entre estes elementos, levadas a cabo pela relação entre o leitor e o texto literário, é a forma humana de construir o mundo. Constrói-se o mundo tomando os referenciais do mundo da vida e subvertendo-os, anulando-os e/ou invertendo-os. Mesmo quando o texto literário “copia” os referenciais do mundo real, muda-lhes a feição, inserindo cada referencial numa nova roupagem (do fictício) e “obrigando” os sujeitos a pensarem nestes referenciais em outra chave interpretativa (do imaginário).

Cabe aqui invocar Nelson Goodman: o que quer que façamos são “modos de construir, de fabricar o mundo” (“*ways of worldmaking*”), e tais modos, enquanto versões de mundo, consistem em “fatos de ficções” (“*facts from fictions*”). Essas versões podem ser reelaboradas, processadas, tornando-se material para outras versões do mundo. A interação entre o fictício e o imaginário pode então ser vista como uma encenação (*enactment*) desse processo, cuja forma paradigmática reside na literatura. Isso remete à noção de palco [...], pois a literatura encena essa atividade específica, que também ocorre na vida, quando versões de mundo são produzidas. O fictício é capaz de desdobrar o imaginário como forma de contra-encenação (*counter-play*), uma vez que esteja livre de todos os encargos pragmáticos do mundo empírico. (ISER, 1999b, p. 70, grifos do autor).

E aqui, acrescentaria eu, o único sujeito capaz de criar um mundo fictício com base no real e, ao mesmo tempo, retirar os encargos pragmáticos e reais desse mesmo mundo, abrindo-lhe para possibilidades infinitas, é o sujeito que responde pela alcunha de sujeito humano. Mais: se é verdade que “a literatura encena essa atividade específica, que também ocorre na vida, quando versões de mundo são produzidas” (1999b, p. 70), então faz sentido que nos apoiemos na literatura produzida por Luigi Pirandello que, quer seja nos poemas ou nas narrativas, escreveu textos que tendem à teatralização (SALDANHA DA SILVA, 2016). Não nos movemos então pela Antropologia propriamente dita, mas pela Antropologia Literária, tomando “ficção” por algo que é construído:

O que diferencia a ficção literária das ficções utilizadas na pesquisa antropológica é o fato de não se destinar a apreender nada do que é dado; em vez de instrumentalizar a capacidade explicativa das ficções, a ficcionalidade na literatura funciona basicamente como meio de exploração. (ISER, 1999d, p. 167).

A exploração da concepção de humano ocorre de acordo com as possibilidades performativas dos próprios humanos. Sobre a “noção de palco” derivada do fato de a

literatura *encenar* essa atividade específica, que também ocorre na vida quando versões de mundo são produzidas, vale fazer uma rápida referência ao estudo de Martha Ribeiro, principalmente no capítulo “Pode o teatro nos ensinar algo sobre o real?” de seu livro-manifesto *Realismo sedutor* (2022). Neste capítulo, Martha Ribeiro se arvora em Alain Badiou e Antonin Artaud, principalmente, para discutir a última peça de Pirandello, *Os gigantes da montanha* (1936), e rebater, mesmo que de forma indireta, o juízo de Arcangelo Leone de Castris (1982) para quem os últimos textos de Pirandello não têm o viço artístico daqueles outros escritos até *Um, nenhum e cem mil*.

Em sua investigação, Ribeiro repercute a discussão de Badiou em *Em busca do real perdido* (2017), para quem o mundo contemporâneo nos impõe o real: “Devemos nos preocupar constantemente com o real, obedecer a ele [...]. As realidades são impositivas e formam uma espécie de lei, da qual é insensato querer escapar.” (BADIOU, 2017, p. 7), e indica que “Contra a ideia de um real impositivo, Pirandello escolhe a invenção, os fantasmas: é a invenção ficcional que é real, nos dirá o dramaturgo.” (RIBEIRO, 2022, p. 124). Ora, o fictício *não reside* na literatura, pelo contrário, invade nossa existência de modo a configurar um elemento antropológico. Basta pensar que na hipótese “revolucionária, não evolutiva”, da origem humana, para o antropólogo Eric Gans (1985) citado por ISER (1999d, p. 158), nós não temos acesso direto ao que ocorreu na nossa formação, por isso devemos agir em retrospectiva, inventando, ficcionalizando nossa origem. Há, nesse sentido, uma antropologia gerativa que pensa a origem humana de uma “cena originária” que poderia descrever uma cena de um grupo de caçadores rodeando o corpo de sua vítima. Não estaria aí nossa “origem”, mas na relação que esses caçadores, vistos de onde estamos hoje, mantêm entre si, *adiando* o momento de satisfação do apetite pelo “temor de sofrer represálias [...] por parte dos outros”. O que é o evento originário, o acontecimento, a performance inaugural senão, conforme Carmen dos Santos (2009, p. 225) “uma lacuna”? Iser, em entrevista concedida a Richard van Oort (1998, p. 6, tradução nossa), afirma que concorda neste ponto com o antropólogo: “Gans formulou a hipótese mínima. Para ele, esta é um espaço em branco.”¹²

Isso implica que, como indica Martha Ribeiro (2022, p. 125), ao afirmar que o que Pirandello fez o tempo todo foi “pensar teatralmente a verdade, isto é, na verdade como uma construção, como uma montagem”, talvez haja realmente um ponto de encontro entre esse espaço *da* ficção e o espaço *para a* ficção que nos constitui, de acordo com Iser e

¹² Gans has formulated the minimal hypothesis. For him, the latter is a blank.

Gans, e a vida vista pelo olhar do palco e do teatro, numa tentativa de “restaurar o real da ilusão no teatro, o sonho emancipador contra o drama que nos submete” (2022, p. 131).

Em termos da antropologia de Gans:

Minha tese é que a experiência humana, em oposição à de outros animais, é caracterizada exclusivamente por *eventos cênicos* lembrados coletiva e individualmente por meio de *representações*, das quais as mais fundamentais são os signos da linguagem. É significativo que o significado primário da palavra grega *skene* não seja o palco em si, mas a cabana ou a tenda para onde o ator ia e trocava de roupa; o termo mais tarde passou a designar o edifício do palco que fornecia um pano de fundo para o palco. O fato de o que estava “dentro” da operação cênica dar nome à sua superfície externa e depois metonimicamente à cena como um todo reflete a profunda intuição de que *skene* e palco são versões internas e externas do mesmo *locus*: o espaço vazio – o nada (néant) de Sartre – em que as representações aparecem, a cena da representação. (GANS, 2007, p. 1-2 *apud* MATTHEWS, 2010, p. 270, grifos do autor, tradução nossa)¹³

Note-se a expressão “exclusivamente” (*uniquely*), usada por Gans em relação aos *eventos cênicos* que caracterizam a “experiência humana”, bem como a ideia de que “os signos de linguagem” organizam as mais fundamentais (*most fundamentals*) representações que dão conta de nossa caracterização enquanto animais humanos. Tomando isso como verdade, não é difícil concluir que nossa característica mais absoluta é a de que existimos, mas não sabemos o que é existir nem de onde isso – a existência – deriva. Nesse “vazio” conceitual é que fomos criados e é justamente esse “vazio” que preenchemos inventando nossa origem. Assim, quando construímos nossas ficções construímos a nós mesmos. Em suma, o real parece vir a nós justamente pela possibilidade facultada pela linguagem de imaginá-lo, mas imaginar o real não é ter acesso direto a ele, é ficcionalizá-lo. Assim, se somos reais, como sabemos (?) que somos, também nós só temos acesso a nossa realidade pelo nosso imaginário, um imaginário que, motivado pela linguagem, não é individualizado, mas socialmente comprometido.

¹³ My thesis is that human experience, as opposed to that of other animals, is uniquely characterized by *scenic events* recalled both collectively and individually through *representations*, the most fundamental of which are the signs of language. It is significant that the primary meaning of the Greek word *skene* is not the stage itself but the hut or tent into which the actor retired to change his costume; the term later came to designate the stage building that provided a backdrop for the stage. That the ‘inside’ of the scenic operation gave its name to its external surface and then metonymically to the scene as a whole reflects the profound intuition that *skene* and stage are internal and external versions of the same *locus*: the empty space – Sartre’s néant – in which representations appear, the scene of representation.

O signo [referência simbólica] substitui a coisa apenas porque a própria coisa não pode ser apropriada. Todo ritual, incluindo os ritos seculares da arte, reproduz a mesma estrutura formal originária. Da mesma forma, o que chamamos de imaginário é uma *mise-en-scène* diante de um público implícito [*implicit audience*] em uma cena de representação internalizada na mente. (GANS, 2007, p. 3 *apud* MATTHEWS, 2010, p. 6, tradução nossa)¹⁴

Enfim, se a metáfora do palco deve ser levada a sério, a intuição de Pirandello, em *Os gigantes da montanha* foi certa: “Jamais falamos tanto a verdade, como quando a inventamos” (PIRANDELLO, 2013, p. 67), pois a relação com o imaginário é, em última instância, a relação conosco mesmos e com os outros mediada pelos signos da linguagem. E os signos existem porque as coisas em si não podem ser imediatamente alcançadas sem serem ficcionalizadas, fazendo com que o uso da linguagem sempre nos afaste daquilo a que nos referimos, por mais que o presentifiquemos na encenação da existência. A existência é, também ela, uma invenção.

2.3 O jogo do texto e a performance

Se voltarmos à concepção de Iser (1999, p. 10) de que: “O autor e o leitor participam portanto de um jogo de fantasia; jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra de jogo”, fatalmente teremos de dizer que há algo mais, pois o “jogo de fantasia”, de que participam o autor e o leitor, não é um jogo de *pura* fantasia, visto que a *entrada* dos leitores no texto se estabelece por um mínimo de repertório compartilhado entre texto e leitor. Sem que haja algo de familiar com que os leitores possam se identificar não é possível que eles “joguem” o jogo do texto, pois nem as regras básicas podem ser acessadas. “É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer nossas capacidades.” (1999, p. 10). Analisando a potencialidade da teoria de Iser, Costa Lima (2011, p. 24, grifo do autor) conclui que

o texto, literário e artístico tem, pois, como primeiro efeito converter o habitualizado em estranho. (O *estranhamento* já fora assinalado pelos formalistas russos, que, entretanto, o tornavam associado à percepção, enquanto em Iser o é ao ato de imaginar do leitor.) Dizer, portanto, que

¹⁴ The sign substitutes for the thing only because the thing itself cannot be appropriated.... All ritual, including the secular rites of art, reproduces the same originary formal structure. Similarly, what we call the imaginary is a *mise-en-scene* before an implicit audience on a scene of representation internalized within the mind.

o significado do texto literário é engendrado no processo de leitura significa que o texto não é “expressão de algo outro” (ibidem, 230), anterior e independente dele.

Por outras vias, em *O chão da mente* Costa Lima (2021, p. 224, grifo do autor) admite que “O prazer do ficcional adulto é uma forma de *como se*, ou seja, de algo que, para não se confundir com a pura fantasia, precisa manter-se entrelaçado à consciência da realidade – essa é a função, a necessidade e o limite do plano da verossimilhança.”, ou seja, não sendo fantasia pura nem realidade pura, o ficcional ao assumir-se ficção exige ser lido *como se* fosse realidade, sob pena de impugnação do jogo. “Dessa maneira, o sentido da obra ganha caráter de evento, e, já que produzimos o evento como correlato de consciência do texto, experimentamos o sentido do texto como realidade.” (ISER, 1999, p. 46).

Essa concepção de leitura que “não é nova e pode ser comprovada em textos literários relativamente antigos”, como o *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, (ISER, 1999, p. 10), pode ser entendida como processual e, por isso mesmo, apesar de se dar em contexto de jogo – o que pressuporia um resultado –, é uma leitura com potencial de infinitude.

Explicuemo-nos: se admitimos que o texto ficcional propõe um jogo em que a *estrutura* (“polo artístico”, “leitor implícito”) determina em grande medida o *papel do leitor* (“polo estético”), portanto o texto estimula os atos de sua apreensão, e se admitimos que “Se o texto se completa quando seu sentido é constituído pelo leitor, ele indica o que deve ser produzido; em consequência, ele próprio não pode ser o resultado.” (1999, p. 9), então somos levados a concluir que:

a) o texto não se transfere automaticamente e igual a si mesmo para a consciência das leitoras e dos leitores;

b) por não poder ser apreendido do “lado de fora”, isto é, sem lê-lo, o texto exige que o ato da leitura se construa em seu “interior” e *durante* a leitura, o que faz com que a leitura produza um resultado, uma “significação”, que varia ao longo do texto, pelo “ponto de vista em movimento”, e que varia de subjetividade leitora para subjetividade leitora.

Desse modo, o ponto de vista em movimento pode desenvolver uma rede de relações, a qual, nos momentos articulados da leitura, mantém potencialmente aberto e disponível todo o texto. Essa rede relacional nunca poderá ser de todo realizada, mas ela oferece a base para decisões

seletivas a serem tomadas durante o processo da leitura. A multiplicidade das interpretações de um texto indica que estas seleções subjetivas não são idênticas, mas passíveis de compreensão intersubjetiva, uma vez que representam tentativas de otimizar a mesma rede relacional. (ISER, 1999, p. 27).

Não fosse o potencial de infinitude leitora que concluímos, nem a “multiplicidade das interpretações passíveis de compreensão intersubjetiva”, por estarem relacionadas à mesma estrutura, conforme indica Iser (1999, p. 27), e o próprio trabalho com os textos seria impossível, no sentido de buscar *certa estabilização* analítica. O trabalho desta tese então, claro está, coloca em cena o modo como seu autor/leitor, tomado pelo efeito estético, ou melhor, por uma *experiência estética* própria e pessoal, decidiu investigar de sua leitura determinada e situada do romance *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello. Assim, supõe que Vitangelo Moscarda, o narrador do romance, por variar da perspectiva do narrador para a perspectiva da personagem, acaba dando a possibilidade de que o vejamos não apenas como uma personagem de romance, mas *como se* fosse uma pessoa.

Nest a tese, não se joga o jogo do texto, o que fazemos (o que faço como escritor da tese, na verdade) é mapear a experiência estética que nos veio *no momento* em que líamos o texto ficcional. Como indicam Fabiana da Costa e Carmen dos Santos (2020, p. 20),

Mapear uma experiência estética seria interpretar/traduzir a interação do leitor com o texto, dando sentido ao objeto e a si próprio, exatamente o que John Paul Riquelme (2000) descreveu para interpretação como performance e não explicação. Ele afirma que no lugar de “desenterrar um objeto”, a interpretação é o processo que deve escavar a si própria. Ora, escavar a própria interpretação é, a nosso ver, a definição de um trabalho de selo metaprocedimental. Em mapeamento desse porte é possível depararmo-nos com situações nas quais os conceitos da interface Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária podem explicar.

Em termos de Iser (2013), eu assumo meu “papel no jogo do texto”. Esse percurso de leitura tem, por certo, também a forma de uma *performance*, de um “evento”, pois é ato. Não há passividade nesse modelo. Citando uma passagem de Iser que indica ser uma das “ingenuidades mais arraigadas da consideração literária pensar que os textos retratam a realidade (Iser, W. 1970, 232)”, Luiz Costa Lima (2011, p. 24), conclui que

se os textos não recebem sua realidade de antemão, mas a alcançam por uma espécie de reação química processada entre o texto e seu leitor, tal

“reação” já aponta para o papel do leitor; do leitor enquanto habitado por orientações e valores que ele próprio não domina conscientemente.

Assim, os movimentos de ir e vir ao longo de texto e de colocação de determinadas perspectivas em primeiro ou em segundo plano, por exemplo, contribuem para que esse o ato da leitura se dê e que o leitor “processe os seguintes mecanismos”:

surpreenda-se diante de um universo de visões de mundo em embates; sinta-se movido a pensar sobre elas, em face de “vazios” ou prismas sem resolução; reavive, pelo seu próprio repertório, regras que o conduzem na prática cotidiana; passe pela experiência do “efeito estético” ao vivenciar a tensão própria do familiar desfamiliarizado; distinga com nitidez as convenções que norteiam sua ação no sistema social, uma percepção que, segundo Iser (1978, p. 95), “[...] não era possível enquanto sua própria conduta estava sendo guiada por esse sistema”; sinta-se mobilizado a dar uma “resposta” (“transmutação discursiva” do efeito de significado) à experiência, algo que, por se dar no nível cognitivo, implica repensar as convenções que o atravessam enquanto sujeito de sociedade. (BORBA, 2007, p. 71).

Esse complexo sistema aqui descrito é o que, em tese, acontece com todos nós, leitores reais, quando lemos uma ficção literária. Ao menos, é o que se espera que aconteça, pois, como é notório, nem todos os leitores são capazes de se “emanciparem” por meio da leitura do modo como Borba propõe lendo Iser.

Por enquanto, é importante perceber que, para Iser (1996, p. 11), “O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida”, mas essa “reação de um autor” ou de uma autora ainda não parece ser o suficiente para indicarmos o caráter *performativo*. O mundo estabelecido previamente aos sujeitos é matéria com a qual os autores de texto ficcional trabalham, mas o fictício do ficcional nada *faz* sem que se materialize na *consciência* dos leitores e das leitoras e mobilize o imaginário. Daí, “Se os textos literários produzem algum efeito, então eles liberam um acontecimento, que precisa ser assimilado.” (1996, p. 10), quer dizer, “precisa ser assimilado” pelo fato de ter produzido um efeito *em* alguém.

Ou seja, o texto literário é capaz de nos comunicar algo sobre o mundo e, nesse sentido, algo sobre nós mesmos quando os leitores e as leitoras *agem* no texto, *performam*, durante o ato da leitura. O texto se faz enquanto a leitura também se faz, e o produto disso é a base de nossa própria humanidade. Variável como nós mesmos, cheios de vazios, como nós mesmos.

Os lugares vazios, em suma, apresentam a estrutura do texto literário como uma articulação com furos, que exige do leitor mais do que a capacidade de decodificação. A decodificação diz respeito ao domínio da língua. O vazio exige do leitor uma participação ativa. Essa concepção se choca com o entendimento tradicional da obra literária. De acordo com esta, a obra não só pedia uma interpretação - que, no mais das vezes, não passava de uma glosa - como supunha que haveria *uma* interpretação correta. (LIMA, 2011, p. 26, grifo do autor).

Essa ação, que se dá em termos de “correlatos de sentença” – “fenômenos de ordem da percepção que Iser condensou no binômio “retrospecção pela memória/projeção de expectativa” (BORBA, 2002, p. 20) –, faz com que o leitor tenha de sintetizar as perspectivas constantes do texto, a saber: a perspectiva do narrador, a perspectiva dos personagens, a perspectiva da ação ou enredo e a perspectiva da ficção do leitor. Como se sabe, no entanto, essas perspectivas não são apresentadas todas ao mesmo tempo e nem de uma vez aos leitores, com todas as ações delas decorrentes. Do mesmo modo, não trazem todos os elementos explicitados, pois têm relações entre si que produzem “lugares vazios”.

Segundo Iser (1999, p. 12), a função do leitor então, atuando, lendo o texto, é exercida quando ele, “enquanto ponto perspectivístico, se move por meio do campo de seu objeto”. O que significa que ao enfocarmos uma perspectiva textual, a do narrador, por exemplo, não “apagamos” as perspectivas das personagens, mas as colocamos em segundo plano selecionando um elemento do texto para vivenciarmos. “A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender.” (1999, p. 12).

As perspectivas textuais, então, organizam-se, desorganizam-se, montam-se e remontam-se na mente das leitoras e dos leitores tomados em suas subjetividades de modo completamente variável, mas regulado por dois tipos de estratégias textuais de comunicação entre o texto e os leitores: “a) as que possibilitam ao leitor a apreensão do texto e b) aquelas que orientam as atividades de compreensão do texto” (SANTOS, 2009, p. 102). Iser vai se basear na psicologia da *Gestalt* – que significa algo como “boa forma” e que se dedica ao estudo das percepções humanas – para abordar esses tipos.

Ao primeiro tipo [de estratégia textual] relacionaríamos o primeiro plano (elementos do repertório do texto) e o segundo plano (contexto original, elemento do saber do receptor). Para que os elementos do texto sejam agora apreendidos em sua nova contextualização (primeiro plano) seria necessário

conhecer os contextos originais aos quais estavam inicialmente inseridos (segundo plano). Essa contraposição de planos guarda semelhança com o modelo da psicologia da *Gestalt* de figura e fundo. (SANTOS, 2009, p. 102-103).

Apesar dessa semelhança, esses modelos não se confundem, pois o modelo da *Gestalt* deriva de dados da percepção das formas, ao passo que a relação textual entre figura e fundo está contida nas seleções de linguagem que norteiam a própria estrutura dos textos ficcionais. Além disso, em vez de apenas descrever uma mudança, “a relação entre primeiro e segundo planos no texto não se esgota em chamar a atenção quer para o elemento selecionado, quer para sua referência.” (ISER, 1999, p. 177).

Quanto ao segundo tipo, indicado como orientação das atividades de compreensão do texto, não só se orienta pela seleção dos elementos no texto ficcional como também pela combinação e organização destes com vistas à produção de uma compreensão. A estrutura responsável por isso é a do tema e horizonte: “O tema refere-se à perspectiva adotada pelo leitor como centro de sua atenção e o horizonte é a perspectiva adotada anteriormente tomada como tema de resistência na memória do leitor.” (SANTOS, 2009, p.103). De acordo com Thárcila Bezerra (2021, p. 20-21) “Quando o horizonte é retomado, esse passa a ser tema, transformando o tema anterior em horizonte, num processo cíclico e repleto de *loopings*”.

Sobre a descrição dos *loopings* que se repetem e podem continuar se repetindo, isto é, os *recursive loopings*, vale ler mais de perto o modo como Larissa Brito dos Santos (2021, p. 63, grifos da autora), em estudo justamente sobre essa forma de organização textual, aborda o tema:

[...] elaborar um mapeamento dos *loopings* é como criar uma aliança com a memória, através do registro. O *recursive looping* é um processo formulado da retenção e protensão, ou seja, uma informação nova promove a retomada de uma informação anteriormente exposta, atribuindo-lhe novo significado e isso implica dizer que quando observamos um determinado elemento ainda não sabemos a importância dele para o processo de atribuição de sentido, inferindo sobre sua relevância no enredo, porém, quando esse aspecto é retomado a sua relevância é alterada, exigindo reformulações de sentido e gerando novas possibilidades.

O ato da leitura então é sempre um evento que coloca em jogo para o leitor sua capacidade de escolher pontos de vista dentro de uma determinada estrutura e variar de um primeiro plano em detrimento de outro, passar da atenção focalizada em uma estrutura

textual para outra, e para outra, e assim sucessivamente, como numa espiral de ficções que vão compondo a experiência estética e inserindo novas informações ao repertório do texto de modo (quase?) infindável.

2.4 Dois perigos

Há dois riscos iminentes nessa abordagem: 1) cairmos no idealismo; 2) cairmos no puro achismo impressionista.

2.4.1 O perigo do idealismo

Quanto ao primeiro perigo, Carmen dos Santos, unindo conceitos psicológicos e literários, fez primoroso trabalho em que colocou o “leitor real” no interior da teoria iseriana. No livro *Teoria do efeito estético e teoria histórico cultural: o leitor como interface* (2009), a autora abre caminhos para a discussão do lugar que o leitor ocupa na teoria de Wolfgang Iser e na teoria de Vygotsky, demonstrando que Iser propõe um exame do que sintetizamos assim: a) como se faz a interação texto-leitor?; e b) o que acontece quando ela, a interação, ocorre?

Para tal, Carmen dos Santos parte da ideia de que “O conceito de *leitor implícito* supõe [...] um leitor ideal capaz de assumi-lo [assumir a implicitude] e ler corretamente as indicações propostas pela estrutura textual.” (SANTOS, 2009, p. 152). E, mais à frente, com base em uma leitura de Costa Lima, é mais incisiva ainda na crítica a uma idealização do leitor:

[...] nem todo leitor consegue preencher os pontos de indeterminação, antes, não é qualquer leitor que pode se dispor à implicitude. [...] o pensamento iseriano [...] tem como pressuposto um leitor ideal, bem definido e localizado [...]. (2009, p. 154).

A definição e a localização precisas são o Ocidente desenvolvido e a burguesia. Ou seja, para estar de acordo com o modelo de leitura de ficção apresentado por Iser seria necessário que o leitor, na verdade, não existisse em absoluto, mas que fosse o representante por excelência de uma forma de ver o mundo e viver nele: a forma burguesa. Mais ainda: “a burguesia do Ocidente desenvolvido” (LIMA, 2011, p. 57).

Convém lermos a citação que Carmen dos Santos faz de Costa Lima de forma mais alargada, antes de voltarmos aos argumentos da analista. No artigo/prefácio “O leitor

demanda (d)a literatura”, constante do livro *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (2011), Luiz Costa Lima faz um balanço crítico-analítico dos textos e dos autores que compõem a coletânea. Ao abordar “Os vazios e o leitor implícito”, Costa Lima (2011, p. 57, grifos do autor) indica:

assim como é possível a alguns contemporâneos de Iser revelarem as razões dos limites de sua teorização, também é possível uma estratégia teórico-analítica que não recaia na estetização da literatura. Uma destas possibilidades poderá decorrer de nos darmos conta do seguinte quadro: a) a ideia de uma constante textualmente inscrita implica a presença de um *leitor implícito*; b) ele, por certo, não é qualquer um, mas apenas aquele leitor capaz de resgatar o significado da obra de acordo com um horizonte de exigências e expectativas historicamente vinculado; c) horizonte de expectativas e exigências semelhantes ao do próprio autor de *Der implizite Leser*; d) este leitor não é absolutamente, um “tipo ideal”, mas bem localizável. Pertence ao agrupamento culto de uma classe, a burguesia. Pertence mesmo a um bloco: a burguesia do Ocidente desenvolvido.

Justamente por isso é que Carmen vê idealismo na concepção de leitor decorrente da teoria iseriana, já que ela cita textualmente Luiz Costa Lima. Dessa maneira, tanto o trabalho de Carmen quanto o nosso mesmo, em alguma medida, concorrem por tentar “descolonizar” o lugar *exclusivo* do leitor. Conforme Lima (2011, p. 57, grifos do autor)

Destes passos, infiro que a separação entre experiência estética e teoria baseada naquela experiência é uma necessidade para a descolonização daqueles que não se queiram, culturalmente, europeicêntricos. Sem pensar exatamente nestes termos, é o que, entretanto, se infere da segunda observação de Gumbrecht: 2) “... para a aplicação da presente teoria do efeito na filologia clássica, na medievalística e na pesquisa das literaturas não europeias é importante conhecer os limites de sua validade” (Gumbrecht, H. u., 1977b, 533).

O chamado *leitor implícito* da teoria iseriana, como se vê, não deve ser confundido com o leitor propriamente dito, mas com a estrutura textual que, por ser estruturante, conduz o texto numa direção específica. Direção a ser seguida pelo leitor empírico, com mais ou menos correspondência ao intencionado pelo autor ou pela autora do texto. Mesmo não sendo um leitor de fato, isto é, uma *pessoa* leitora, essa estrutura (o “leitor implícito”) para ser ativada pressupõe que alguém a ative, este sim, o “leitor real” de que fala Carmen dos Santos (2009).

O problema então reside no fato de que a teoria do alemão Wolfgang Iser (1926-2007) pressupõe que o leitor real capaz de ativar essa estrutura e vivenciar a experiência estética responda a um horizonte de exigências e expectativas historicamente vinculado,

semelhantes ao do próprio teórico. A saber: a burguesia culta do Ocidente desenvolvido. Isso implica a “idealidade” do leitor, mesmo que a teoria não se queira idealista.

Uma das principais contribuições do trabalho de Carmen dos Santos é justamente a articulação que ela faz, a fim de trazer o “leitor real” para dentro dessa teoria ainda *excludente*. Nesse sentido, há forte componente de descolonização nesse processo, mesmo que os referentes continuem sendo europeus. Mas, agora, tendo “aprendido com os europeus” passa-se a “empreender a sua crítica” (LIMA, 2011, p. 58). Se compreendemos bem o que pontuam Luiz Costa Lima e Carmen dos Santos, cada um a sua maneira, o leitor que entra em contato com o texto, no sentido da teoria de Iser, deve preencher os “vazios” entre as perspectivas textuais para construir a interpretação desse texto. No entanto, se há uma idealização do leitor como pertencente à burguesia culta ocidental, então sobra pouco espaço para, de fato, o leitor perceber os vazios do texto, pois sendo ideal ele seria capaz de praticamente captar e compreender *tudo*. Isso certamente diminuiria a potência e o interesse da própria leitura, visto que ela não faria mais do que duplicar os saberes já naturalizados dos leitores e das leitoras, num eco pleonástico pouco relevante.

Carmen dos Santos então vai até a Teoria Histórico-Cultural de Vygotsky à caça de analogias e metáforas que expliquem o comportamento do leitor real diante do texto. Comportamento tal que, diante dos vazios, preenche-os e, em última instância, provoca uma emancipação quer seja cognitiva, emocional, comportamental ou, ainda, quer seja holística dos próprios leitores e leitoras após o ato da leitura. Para falar de desenvolvimento, Vygotsky estipulou dois níveis: “o Nível de Desenvolvimento Real (NDR), marcando o que a pessoa já consegue fazer sozinha, e o Nível de Desenvolvimento Potencial (NDP), abrangendo as ações que a pessoa poderá vir a fazer se tiver as necessárias mediações.” (SANTOS, 2020, p. 102).

A nomenclatura é autoexplicativa: o “real” nível de autonomia de uma pessoa é marcado pela NDR, é a pessoa em ato, em realização. Ainda assim, somos seres contingentes, que não precisam ser sempre o que são, daí termos “potenciais” que podem ser ativados, desenvolvidos e/ou conquistados, mas que não necessariamente o serão, e isso é marcado pelo NDP. Como é de se supor, não há uma zona limítrofe una e determinada de cada nível que seja idêntica para todas as pessoas, visto as características biológicas, sociais e culturais que nos atravessam a todos e qualquer um. Isso faz com que não se possa determinar com precisão o “tamanho” do NDP e do NDR.

“Entre um nível e outro, temos uma faixa denominada de Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP). É nessa faixa que as mediações sociais ocorrem. Assim, através da mediação social, um indivíduo se desloca do NDR ao NDP” (2020, p. 102). Por certo, esse não é um movimento unilateral ou estanque, mas dialético. “Esse NDP passa a ser NDR, e outro Nível de Desenvolvimento Potencial será lançado à frente. Desse modo, as Zonas de Desenvolvimento Proximais são dialéticas, dinâmicas [...] e complexas.” (2020, p. 102). Isso determina que não temos uma só ZDP “incrustada” na mente, mas que para cada necessidade de aprendizado temos uma ZDP distinta, o que não parece nenhuma novidade. Para não correr o risco de uma idealização do leitor, então, é necessário trazeremos de volta para a cena do texto o leitor real, de “carne e osso”.

No caso desta tese, isso se dá pela revelação própria de que a leitura que aqui se faz diz respeito à experiência estética do próprio autor da tese – eu mesmo –, pois fui eu quem li e construí uma interpretação alternativa para o texto de Pirandello. Não há mais uma idealização do leitor, portanto, já que este trabalho é, de fato, a apresentação de um exercício de leitura, “Isto porque não apenas o autor de uma análise (e leitor real de um dado texto) apresenta-nos sua leitura como também se esforça por mostrar o caminho pelo qual a construiu” (SANTOS, 2009, p. 162). Caso daqui cinco ou dez anos, por exemplo, eu refizesse o caminho de leitura e de interpretação a que me propus neste trabalho fatalmente eu teria outra experiência estética e, muito provavelmente, mudaria partes da própria tese. O texto de Pirandello, ou qualquer outro, enquanto estrutura não muda, mas a ação leitora e a forma de preencher os vazios inerentes a ele podem, e provavelmente devem, mudar.

Dito de outra forma, um texto ficcional pode ser visto como a própria metáfora de uma Zona de Desenvolvimento Proximal: há o que pode ser formulado com as configurações cognitivas e sociais presentes e também o que somente com novas mediações literárias, cognitivas, sociais será passível de ser formulado. (SANTOS, 2009, p. 158).

Não fosse essa possibilidade dialética de construir-se enquanto se constrói o texto, e construir o texto ao mesmo tempo que a si mesmo, então só haveria leitores “ideais”. No caso desta tese, ainda que, porventura, em outro momento eu voltasse aos mesmos textos com os quais trabalho, me esforçasse para refazer os *loopings* e, no fim, não houvesse mudanças significativas de conteúdo, haveria necessariamente novos repertórios do leitor real – eu – quer seja por esquecimento de elementos que hoje me são

caros, quer seja por alteração de relações entre os objetos, quer seja por modificações dos parâmetros da teoria, quer seja *apenas* pela marca que o tempo imprime em todas as coisas do mundo, em mim inclusive.

Sugerimos, assim, um deslocamento: o *leitor implícito* sairá do seu lugar antropomorfizado, assumindo a postura de canal por onde veiculariam as influências recíprocas entre leitor (real) e construção do objeto estético, e vice-versa. A cada representação formulada a visão do leitor também se modifica. Dito de outro jeito: o leitor real não “se poria em implicitude” [...], mas ele ativaria sua imaginação para formulação da experiência estética utilizando-se da estrutura textual como ferramenta para a ação, ao passo que as representações criadas pelo leitor, via auxílio das estruturas textuais, modificariam, por sua vez, seu modo de ver a estrutura. O leitor teria um lugar mais ativo e real, pois quem concretiza uma leitura, de fato, é sempre alguém de carne e osso. (2009, p. 162).

Apenas a título de ilustração, poderíamos nos reportar às vinte e uma vezes que a palavra espelho aparece no texto do romance só no Livro I, por exemplo. Essa recorrência é da ordem da estrutura textual. No entanto, ao ler essas recorrências, sou capaz de atribuir um sentido próprio a cada uma delas que não necessariamente se iguala ao intencionado pelo autor. Se o perigo do idealismo diminui, avizinha-se perigosamente o risco do impressionismo. Vejamos como.

2.4.2 O perigo do impressionismo

Leia-se com prazer a seção “*Reader-Response Criticism: um desafio aos fracos de coração*”, do livro *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural* (2009) e já se terá uma ideia de quão controversa e “desafiante aos fracos de coração” se dá a entrada do leitor no sistema de leitura dos textos literários. Façamos, então, uma breve retomada dos principais pontos dessa discussão empreendida por Carmen dos Santos, a fim de situar os problemas relacionados à inclusão do leitor nas teorias do texto e ao “perigo de uma leitura impressionista” para, em seguida, à maneira de ensaio, desenvolver uma argumentação em favor do método escolhido para a defesa da hipótese desta tese.

Não é nosso caso, mas quando se desenvolve uma Teoria, com “T” maiúsculo, cujo objeto é a literatura, há que se esperar que haja alguém, uma pessoa “de carne e osso”, que leia os textos de ficção e que, dessas leituras, *retire* pontos específicos o suficientes que, se não podem ser chamados de “lei” como nas ciências matemáticas e da natureza, são “metáforas” que provocam associações com o mundo e identificação de

padrões: “Metáfora *versus* lei [...] destaca uma diferença vital entre as ciências e as humanidades. Uma lei deve ser aplicada, enquanto uma metáfora desencadeia associações. A primeira estabelece realidades; a última, delinea padrões.” (ISER, 2006, p. 6, tradução nossa)¹⁵. As “ciências humanas”, *soft theories*, para Iser, então trabalham com a “introdução de metáforas, ou do que se convencionou chamar de ‘conceitos abertos’, ou seja, marcados por equívocos devido a referências conflitantes.” (2006, p. 6, tradução nossa)¹⁶. Este alguém que mobiliza tais “metáforas” é, sem dúvidas, um leitor ou uma leitora. Mas quem é, de fato, este leitor no interior das teorias *soft*?

No levantamento de Carmen dos Santos, o leitor aparece nas diversas teorias e críticas que o enfocam. Assim, Walker Gibson em *Authors, speakers readers and mock readers* (1950) introduz a noção de *leitor simulado*: “refere-se a um papel apresentado ao leitor real, convidado a interpretar durante a leitura.” (SANTOS, 2009, p. 52). Gerald Prince, com *Introduction to study of narratee* (1973), diferencia tipos de leitores para os quais o texto pode se dirigir, como: o *leitor real*, “a pessoa com o livro nas mãos”; o *leitor virtual* “para quem o autor pensa estar escrevendo”; o *leitor ideal* “capaz de entender o texto perfeitamente e o aprovar em todas as nuances” (2009, p. 54). Carmen resume: “Ler, tanto para ele [Prince] quanto para Gibson, consiste em descobrir algo dado sobre a página. Seus narratários, como os narradores de Wayne Booth (ver ‘autor implícito’), pertencem ao texto” (2009, p. 55). Isso implica uma forma de ver que não condiz com aquela que já afirmamos que nos guiará nesta tese em que buscamos o “leitor real”.

Sobre as confusões que críticos como Compagnon (2001) fazem entre o autor implícito de Booth e o leitor implícito de Iser, o próprio Iser se posiciona no artigo “*Literary Criticism as a Study of Aesthetic Response*” (1969):

Acima de tudo, deve-se analisar de perto a retórica contida em um texto. A interação de dispositivos retóricos tem a função de [...] manipular o leitor. Wayne Booth desenvolveu certas classificações para a retórica da prosa. O mesmo princípio se aplica à [...] poesia [...]. A eficácia de um texto, porém, *não depende apenas da retórica*. O crítico também

¹⁵ Metaphor versus law, [as the respective "keystone idea" of soft and hard-core theory,] highlights a vital difference between the sciences and the humanities. A law has to be applied, whereas a metaphor triggers associations. The former establishes realities, and the latter outlines patterns.

¹⁶ [Soft theories, especially when focusing on art, aspire to closure through the] introduction of metaphors or what has been called "open concepts," i.e., those marked by equivocalness owing to conflicting references.

deve levar em consideração as expectativas do leitor. (ISER, 1969, p. 169 *apud* BRUYN, 2012, p. 107, grifo do autor, tradução nossa).¹⁷

Carmen arrola outras formas e indica que o “*leitor implícito*, definido por Iser (1974), por sua vez, diz respeito à estrutura do texto, cujos vazios solicitam um preenchimento por parte do leitor empírico” (2009, p. 56). Em *O ato da leitura* (1996), Iser também criticará os conceitos de *arquileitor*, de Michael Riffaterre, em *Strukturelle Stilistik* (1973), que “parece uma varinha mágica que permite descobrir a densidade no processo de decodificação do texto” (ISER, 1996, p. 67); de *leitor informado*, de Stanley Fish, em *Literature in the reader: affective Stylistics* (1970), que “se confronta com um limite justamente quando chega a um ponto interessante: evidenciar os processos de realização dos textos, um acontecimento que seria bastante empobrecido se esses processos fossem reduzidos a uma gramática do texto” (1996, p. 70); e de *leitor intencionado*, de Erwin Wolff, em *Der intendierte Lesser* (1971), “que se refere à reconstrução da ‘ideia do leitor’ que se formou ‘na mente do autor’” (1996, p. 71). Para Carmen dos Santos (2009, p. 56), a crítica a esses conceitos é “por considerá-los limitadores da experiência ou da função do leitor”, já que Iser (1996, p. 73) crê que eles se fundam “em um substrato apenas empírico”.

Carmen dos Santos (2009) ainda abordará o *leitor-modelo*, de Umberto Eco. Leiamos o próprio teórico italiano para termos uma visão mais completa de certo *limite da interpretação*:

A iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*, conjectura essa que deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico. Isso não significa que só se possa fazer sobre um texto uma e apenas uma conjectura interpretativa. Em princípio, podemos fazer uma infinidade delas. Mas no fim as conjecturas deverão ser testadas sobre a coerência do texto e à coerência textual só restará desaproveitar as conjecturas levianas.

Um texto é um artifício que tende a produzir seu próprio leitor-modelo. O leitor empírico é aquele que faz uma conjectura sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. O que significa que o leitor empírico é aquele que tenta conjecturas não sobre as intenções do autor empírico, mas sobre as do autor-modelo. O autor-modelo é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um certo leitor-modelo. (ECO, 2015, p. 46, grifo do autor).

¹⁷ Above all one must analyse closely the rhetoric contained in a text. The interplay of rhetorical devices has the function of [...] manipulating the reader. Wayne Booth developed certain classifications for the rhetoric of prose. The same principle applies to [...] poetry [...]. The effectiveness of a text *does not depend solely on rhetoric*, however. The critic must also take into consideration the reader’s expectations.

Carmen dos Santos (2009, p. 70), de posse dessas informações e de todos esses construtos teóricos, conclui:

Podemos então sintetizar a diferença entre os dois conceitos [de Iser e de Eco] dizendo que se o *leitor implícito* concede maior liberdade ao leitor empírico para, aceitando a implicitude, preencher os vazios; o Leitor-Modelo encontra-se “aprisionado” no texto e só desfruta da liberdade por ele concedida [...]. Dito de maneira mais sintética, o Leitor-Modelo de Eco corresponde ao leitor fictício ou ficção do leitor de Iser, trata-se, pois, de uma perspectiva textual.

Poderíamos inferir, a partir da distinção entre os dois conceitos, que o *leitor implícito* forneceria mais possibilidade para um texto ser “usado”, enquanto o Leitor-Modelo propiciaria uma margem de maior segurança para uma interpretação [...]. “Usar” um texto seria sobrepor as expectativas de um leitor empírico às expectativas do autor sobre o que ele espera do leitor-modelo.

A fim de encerrar essa primeira parte da seção, convém compreender que, se Carmen dos Santos entende que o conceito de Leitor-Modelo de Eco não é contrário à proposição de Iser, mas, na verdade, é entendido como a “ficção do leitor”, isto é, como uma *perspectiva do texto*, isso significa que o Leitor-Modelo está *inscrito* na estrutura textual. Essa é a diferença entre o conceito de Eco e o de Iser. Se o Leitor-Modelo é uma perspectiva textual inscrita no texto, então atua como as outras perspectivas – a do narrador, das personagens ou do enredo – e é, por isso, uma forma de realização do texto.

O *leitor implícito* de Iser, por sua vez, é a própria estrutura do texto que “antecipa a presença do receptor” (ISER, 1996, p. 73). Por isso, quer o texto faça referências ao leitor ao longo dele mesmo – como é o caso de *Um, nenhum e cem mil*, ou do *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, ou do *Dom Casmurro*, de Machado de Assis etc. – ou quer ele afirme não se importar com o leitor, ou ainda quando não faz referência alguma a um suposto leitor, existe um *leitor implícito*, uma “forma vazia e estruturada [...] cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele.” (1996, p. 73).

Se aceitamos isso como verdade, então teremos de aceitar também duas consequências derivadas de nossas discussões até aqui que diminuirão o perigo do impressionismo. A primeira, de Iser:

O ponto de vista do leitor sempre oscila, de modo que os segmentos de cada perspectiva se tornam seja tema, seja horizonte. Se essa estrutura revela as posições perspectivísticas perante o horizonte das outras, então a mudança das coordenações sempre produz pontos de vista, que se revelam como condições centrais para a síntese das perspectivas do texto. **Se a relacionabilidade das perspectivas do texto é regulada**

dessa forma, o leitor não é mais livre para imaginar qualquer coisa; ao contrário, a mediação produzida por essa estrutura reduz bastante a arbitrariedade da compreensão do texto.

[...]

Se as posições do texto representam determinadas seleções dos sistemas de ambiente do texto – sejam eles sociais ou literários – a qualidade transcendental do objeto estético é ao mesmo tempo a condição para que sua produção na consciência imaginativa do leitor possibilite uma reação ao “mundo” incorporado ao texto. [...] **Se é correto que os textos ficcionais representam uma reação ao mundo, essa reação só pode se concretizar de modo a provocar uma reação a um determinado mundo incorporado ao texto.** A constituição do objeto estético coincide por isso com a reação àquelas posições que a estrutura de tema e horizonte introduz no processo de transformação. (ISER, 1996, p. 182-183, grifos nossos).

A segunda, de Carmen dos Santos:

A teorização iseriana sobre o que acontece na mente de quem lê pode – salvaguardadas as devidas peculiaridades – perpassar a análise da recepção de obras literárias também contemporâneas.

Depreendemos dessa contingência que os eventos sucedidos em nossa mente ao ler ficção passam por padrões de semelhança a despeito de características do texto e do leitor. Esse padrão permite aos textos literários de todos os tempos possibilitarem a entrada de um leitor real que se ponha em implicitude e construa seus sentidos. Não há sentidos cristalizados. **Múltiplos sentidos são possíveis, mas não qualquer sentido. Ele, o sentido, precisa estar ancorado no texto, e, desse modo, se desprende das interpretações meramente impressionistas ou das superinterpretações.** (SANTOS, 2020, p. 99-100, grifo nosso).

Voltando ao exemplo da repetição da expressão “espelho” em *Um, nenhum e cem mil*, fica dado que se leio a frase “fizesse luzir de raios coloridos os vidros das janelas, os espelhos, os cristais das lojas” e a comparo com a seguinte, poucas linhas à frente, “– Saúde” – eu lhe disse. E vi no espelho o meu primeiro riso de maluco.” (PIRANDELLO, 2015, p. 29), não poderei assumir que os “espelhos” se igualam, já que a estrutura textual impõe que o primeiro seja lido em uma sequência de objetos que reluzem e o segundo como marcador do reflexo que duplica Vitangelo Moscarda. Isso não é impressionismo, portanto.

Houvesse apenas citado os trechos anteriores e teria poupado algumas páginas, pois Carmen, responsável por (re)introduzir o “leitor real” como conceito e como parte integrante da teoria, baseando-se em Iser, não crê em interpretações que não se ancorem no texto. Nesta tese, sigo os mesmos preceitos, o que permite que meus pressupostos e

minhas argumentações possam ser criticadas, arguidas e debatidas, no contexto de um trabalho com rigor acadêmico.

3 O ÚLTIMO ROMANCE IDEOLÓGICO

3.1 Nos rastros da ideologia

O romance *Uno, nessuno e centomila* (*Um, nenhum e cem mil*), “penosamente elaborado entre 1916 e 1926” (BOSI, 2002, p. 138), é, de acordo com Alfredo Bosi (2003, p. 309), o “último romance ‘ideológico’” do italiano Luigi Pirandello. Essa definição de “ideológico”, grafada entre aspas, ocorre no texto de Bosi quando este está comentando o que chama de “O outro Pirandello”. Haveria, para Bosi, o Pirandello “ideológico”, a que estamos “habitados a falar e a ouvir falar” que é aquele que pode ser esquematizado – e que foi auto esquematizado, segundo o mesmo Bosi – pela “mais brilhante de suas fórmulas: ‘Così è (se vi pare)’, ‘Assim é (se vos parece)’.” (2002, p. 303). Dizemos que o próprio Pirandello “esquematizou-se”, pois aqui seguimos tanto o que aponta Alfredo Bosi – “O próprio Pirandello cedeu à tentação de enredar-se nesse esquema” (2002, p. 303) –, quanto o que discute Roberto Alonge (1993, p. XII) ao indicar a influência que a crítica de Adriano Tilgher teve sobre Pirandello: “O escritor parece fixado num certo retrato de si dado pelo crítico [...]. Um tipo de terror de perder o próprio público se apossa de Pirandello e o constrange ao que alguns estudiosos chamam de ‘maneirismo pirandelliano’”.

Estaria tudo decidido se aqui nos detivéssemos. Não devemos nos entregar à aparente facilidade, no entanto. O esquema “pirandelliano” *descoberto* por Tilgher é aquele que interpreta a dramaturgia de Pirandello na oposição *Vida X Forma*, em que não há síntese possível entre as duas: “Para Pirandello, a lei necessária é: definir-se, dar-se um limite, imergir-se numa forma e, ao mesmo tempo, não poder esgotar-se nela, mas sentir a forma como uma prisão” (TILGHER, 1923, p. 110, tradução nossa).¹⁸

Veja-se como ironicamente Pirandello responde ao esquema proposto por Tilgher em uma carta datada de 20 de junho de 1923:

Não teria nenhuma dificuldade em declarar publicamente todo o reconhecimento que lhe devo pelo bem inestimável que me proporcionou: o de elucidar, em uma maneira que se pode dizer perfeita, de frente ao público e a crítica que me hostilizavam de todos os modos, não só a essência do meu teatro, mas tudo em relação ao trabalho sem fim do meu espírito. (PIRANDELLO *apud* ALONGE, 1993, p. XII, tradução de Ribeiro, 2008).

¹⁸ Per Pirandello la legge necessaria di essa è: definirsi, darsi un limite, calarsi in una forma e, insieme, non potervisi esaurire, ma sentire la forma come prigioniera.

A ideologia, deste modo de conceber a arte de Pirandello, estaria centrada neste binômio *Vida X Forma*. Binômio antitético e não afeito a sínteses. Assim pensava Tilgher, que influenciou diretamente a escrita de Pirandello (RIBEIRO, 2010). Bosi não se deixa levar totalmente por esse “cerebralismo filosofante”, ainda que também enxergue uma ideologia central em grande parte da proposta estética de Luigi Pirandello. Este Pirandello ideológico é sintetizado por Bosi pela ideia de “dialética relativista” (BOSI, 2002, p. 303), ao passo que o “outro Pirandello”, que toma forma após *Um, nenhum e cem mil*, seria aquele que trabalha “uma linguagem diáfana, desejosa de exprimir o inefável mergulho da alma na paisagem e nas coisas” (2002, p. 306), na qual esta mesma alma “encontra sua consolação em uma espécie de evanescência” (2002, p. 307).

Entender o conceito de “ideológico” para o crítico brasileiro nestes trechos que lemos parece ser entender que o ideológico está relacionado a esquemas. No caso de Pirandello, o “esquema” seria o de criar personagens cuja forma aparente varia de acordo com as relações interpessoais estabelecidas – “assim é: (se vos parece)”. Por conseguinte, se compreendemos bem o que afirma Bosi, a ideologia relativista pirandelliana esvazia de tal maneira a personagem que também ela, a personagem, torna-se esquemática, quase um títere solitário: “Manifestou-se, inequívoca, a solidão de suas criaturas, divididas entre a forma fixada pela sociedade e a vida fluida e infinita da subjetividade” (2002, p. 303). Essa divisão entre forma exterior fixa e fluxo interior contínuo é que seria o motivo da “solidão” dessas personagens. Mais ainda, para Bosi, o típico personagem ideológico dos romances de Pirandello “reflete e sofre, discute e grita. *Logos* e *pathos* são seus extremos. Ora, ele vive nos extremos: não há, para as criaturas pirandellianas, mediação nem síntese. [...] O relativismo pirandelliano [...]. É, acima de tudo, patético.” (2002, p. 304).

Devemos concordar em partes com o que afirma Bosi, pois, de fato, em *Um, nenhum e cem mil* alguma esquematização ideológica “denunciada” pelo crítico comparece na perspectiva da personagem principal, Vitangelo Moscarda. Moscarda é justamente aquele que “vive nos extremos”, ele é inundado pelos sentimentos de uma vida já vivida (*pathos*), mas não se restringe ao sentir, já que ele organiza o que sente em forma de narrativa (*logos*), uma vez que o livro é narrado de maneira memorialística, em primeira pessoa. Observemos mais de perto, no entanto, a ideia de que “não há, para as criaturas pirandellianas, mediação nem síntese” (BOSI, 2002, p. 304). Essa afirmação categórica talvez possa ser posta em perspectiva, principalmente se considerarmos que também as pessoas vivem “nos extremos” do *logos* e do *pathos*.

3.2 Uma assimetria fundamental

Façamos rapidamente uma incursão num aspecto específico da constituição biopsicológica da pessoa enquanto ser vivente e, em seguida, apontemos para a repercussão disso na caracterização da ficção para, por fim, voltarmos à discussão sobre a ideologia do ponto de vista defendido por Bosi.

Para a psicologia comportamental e a neurociência, por exemplo, o processo humano de aquisição de conhecimento (cognição) e de tomada de decisões é fruto da interação daquilo que Daniel Kahneman (2011) popularizou chamando de Sistema 1 e Sistema 2. O Sistema 1 é o mais antigo em termos evolutivos. Ele é extremamente *rápido* e se responsabiliza por nossas ações inconscientes de reagir, julgar, opinar e simplificar, entre outras. Por ser rápido, para poder julgar esse sistema baseia-se em paradigmas já estabelecidos na cultura. Por exemplo, “você está vendo um filme de terror e ouve um barulho na cozinha. O sistema 1 nos coloca em alerta, porque um barulho inesperado no meio da noite, com as emoções já estimuladas pelo filme, é interpretado como uma ameaça” (MADALOZZO *et al*, 2016, p. 12).

Já o sistema 2, mais novo em termos filogenéticos, é consciente e depende muito da linguagem para operar, por isso é mais *devagar*. Nesse sentido, a aquisição da linguagem possibilita que realizemos as atividades de considerar, avaliar, justificar e analisar nossas opções. Por ser mais devagar, esse sistema tende a fazer com que nossas decisões sejam validadas por elementos mais “concretos”. No caso do exemplo do filme de terror, entra em ação o Sistema 2, responsável por nos situar no ambiente. Assim, depois do susto é possível pensar: “Provavelmente foi uma janela que bateu. Que coisa feia sair correndo pela porta agora só porque você ouviu um barulho na cozinha”. Por isso é que Madalozzo (2016, p. 12) afirma que “quanto mais robusto for o controle exercido pelo sistema 2, melhor será a qualidade da tomada de decisões”.

Não é difícil perceber, desse ponto de vista, que ter *menos consciência* do fato de que “normalmente” tomamos decisões rápidas baseadas em crenças, estereótipos e preconceitos nos leva a mais frequentemente repetir os mesmos comportamentos. Isso ocorre pelo fato de que nosso cérebro busca economizar energia ao tentar *reproduzir* as mesmas respostas emocionais e cognitivas a situações distintas (KAHNEMAN, 2011; DAMÁSIO, 1996; 2000). Dado isso, é necessário voltarmos a Bosi para afirmarmos nós que é *típico* dos humanos estar entre extremos, entre o “rápido” e o “devagar”, entre o

“emocional” e o “racional”. Ora, se isso é verdade, então a “síntese” como *ideal de ser* não parece sequer acessível aos seres humanos, mas apenas às personagens ficcionais.

Bosi (2002, p. 304), quando afirma que não há para as criaturas pirandellianas “mediação nem síntese”, conclui que “o relativismo pirandelliano não se move em um campo problemático, ‘cerebral’, como sói repetir ainda certa crítica acumuladora de chavões. É, acima de tudo, patético”. Quer dizer: apesar de a crítica literária apontar para uma forma “cerebral” à moda de Tilgher como fundamento da ideologia relativista pirandelliana, para o crítico isso não é verdade, pois as “criaturas pirandellianas” são movidas principalmente pelo *pathos*.

Bosi fala de personagens literárias. Em *Rápido e devagar* (2011), Daniel Kahneman não fala de personagens literárias, mas de pessoas, da seguinte forma:

Na improvável eventualidade de este livro ser transformado em filme, o Sistema 2 seria um personagem secundário que acredita ser o herói. O traço definidor do Sistema 2, nesta história, é que suas operações são trabalhosas, e uma de suas principais características é a preguiça, uma relutância em investir mais esforço do que o estritamente necessário. Como consequência, os pensamentos e ações que o Sistema 2 acredita ter escolhido são muitas vezes orientados pela figura no centro da história, o Sistema 1. Entretanto, há tarefas vitais que apenas o Sistema 2 pode realizar, pois elas exigem esforço e ações de autocontrole em que as intuições e impulsos do Sistema 1 são subjogados. (KANEHMAN, 2011, p. 38).

A relação entre as análises de Kahneman e de Bosi pode ser estabelecida pelo fato de que o Sistema 2 abordado pelo neurocientista aproxima-se do *logos* de que fala o crítico literário. É a racionalidade que acredita ser o centro da própria concepção de ser humano, mas que, de fato, é dependente das intuições, das reações, das emoções mobilizadas pelo Sistema 1 – para Kahneman – ou pelo *pathos* – para Bosi. O que então seríamos nós, pessoas, senão seres que vivem “nos extremos”? Somos seres movidos pelo Sistema 1, patético, enquanto tentamos constantemente compreender o que ocorre conosco e dar lógica ao que não tem necessariamente razão de ser. Por esta perspectiva aberta pelo olhar que Kahneman lança para a pessoa e fazendo um esforço para traduzi-la nos termos que a ficção “empresta” do real (ISER, 2013), quando Bosi analisa as personagens pirandellianas e não lhes patenteia síntese, o que ele parece fazer é abrir caminho para que as compreendamos para além do papel ficcional. Se lemos Giovanni

Antonucci (1995, p. 80), ele nos dirá: “Realidade, não ficção, é o sentido final de toda obra pirandelliana [...]”.¹⁹

Se a realidade pode ser o “sentido final” isso, de um modo ou de outro, já tinha sido pressentido pelo próprio Pirandello em 1904, conforme demonstram os trechos recolhidos no artigo “Pirandello e o Realismo da Linguagem” de Wilma K. B. de Souza (1985, p. 154) de uma carta de 1904. Note-se o trecho referente à “intuição” de Pirandello que vem entre aspas, a seguir:

Luigi Capuana, seu professor de estética, inspirou-lhe uma concordância perfeita no plano das ideias, como podemos deduzir do seu escrito sobre *Coscienze*.

“No prefácio amargamente arguto do seu último volume de contos, *Coscienze*, Luigi Capuana quis reafirmar a sua antiga convicção de que o conto deve ser, unicamente, a criação de caracteres, de personagens, que vivam, na obra de arte como na realidade, por sua conta (...). Tal convicção encerra um critério de arte e uma norma que não se referem, propriamente, ao conto, somente, mas a toda a obra literária que não queira ser um fútil jogo ou um tolo exercício de estilo”.

Sobre Capuana, aliás, Natali de Almeida (2015, p. 10) explicará que o último texto de *Il Decameroncino*, de Capuana, será “um texto precursor do que será depois trabalhado por Pirandello em um de seus dramas mais famosos, *I sei personaggi in cerca d'autore*, de 1921”. Se Capuana era, de fato, “professor de estética” de Pirandello, então é bem provável que essa ideia de que as personagens “vivam por sua conta” e de que sejam “reais”, no sentido dado por Antonucci, tenha sido levada a cabo pelo autor de *Um, nenhum e cem mil*.

Temos, no entanto, de tomar cuidado com a concepção de “real” tanto para Capuana quanto para Antonucci. O primeiro, aborda a ideia de criação ficcional como uma espécie de cópia “viva” do real: “criação de caracteres, de personagens, que vivam” (SOUZA, 1985, p. 154). O segundo, opõe sem meio termo os reinos da ficção e da realidade: “Realidade, não ficção” (ANTONUCCI, 1995, p. 80), deixando implícito que a realidade diz respeito ao mundo da vida enquanto a ficção diz respeito ao mundo da fantasia. Não concordamos com isso.

Por conseguinte, nunca é demais recordamo-nos de que, do ponto de vista iseriano, a ficção *não* é oposta à realidade, mas sim “um conector entre o sujeito e a realidade” (ISER, 1996, p. 102), visto que se vale do mundo *extra ficcional* como

¹⁹ Realtà, non finzione, è il senso ultimo dell'intera opera pirandelliana [...].

referência para construir-se enquanto ficção, mas não se fecha nem tampouco deve fechar os sentidos possíveis de serem emergidos de si mesma. “Se o fictício nos possibilita nos irrealizarmos para garantir à irrealidade do mundo do texto a possibilidade de sua manifestação, então, pelo menos estruturalmente, nossa relação com o mundo do texto terá caráter de acontecimento” (ISER, 2013, p. 48). Ter caráter de acontecimento significa que nós, os leitores do texto ficcional, temos de agir em relação ao texto que se nos apresenta.

Como afirma Carmen dos Santos: “Não se trata, portanto, da consciência do leitor ser invadida pela consciência do autor, [...] mas de o leitor agir como cocriador da obra, porquanto a ele é dado o papel de **suplementar** a porção não escrita, mas implícita do texto.” (SANTOS, 2015, p. 318, grifo nosso), em que suplementar não é completar, pois o que se completa “acaba”, ao passo que o que se suplementa, mantém-se em aberto.

Em outro momento, Iser (2013, p. 47, grifo do autor) explicará que o mundo do texto ficcional não é o mundo real, mas que atua *como se* o fosse e que pode e deve ser lido também *como se* o fosse:

O mundo representado no texto, enquanto produto do fingir, resulta dos atos de seleção e combinação e não tem nada de idêntico ao mundo dado. O mundo do texto permite, portanto, que por ele sejam vistos os dados do mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence, razão por que constantemente ele pode ser visto de forma diversa do que é. Daí que a reação que o *como se* desperta no âmbito do mundo do texto possa se referir também à realidade empírica, que, através do mundo do texto, é visada a partir de uma perspectiva que não se confunde com uma outra do mundo dado da vida real (*Lebenswelt*).

Não se valendo dos mesmos termos, o próprio Pirandello, no posfácio que inseriu no romance *O falecido Mattia Pascal*, publicado originalmente em 1904, a partir da terceira edição (1921), intitulado “Advertência sobre os escrúpulos da fantasia”, assim se posicionou:

Os absurdos da vida não precisam parecer verossímeis porque são verdadeiros. Ao contrário dos da arte que, para parecerem verdadeiros, precisam ser verossímeis. E, sendo verossímeis, deixam de ser absurdos.

Um acontecimento da vida pode ser absurdo; uma obra de arte, se é obra de arte, não.

De onde se deduz que tachar uma obra de arte de absurda e inverossímil, em nome da vida, é idiotice.

Em nome da arte, sim; em nome da vida, não. (PIRANDELLO, 2007a, p. 203, grifo nosso).

Tal forma de pensar a relação entre ficção e realidade nos parece mais condizente com a ideia de que a ficção dá a ver uma realidade que, não sendo a realidade mesma, mas sua representação, só pode ser vista por conta da ficção. “Daí segue: o não-idêntico é a condição para o efeito que se realiza no leitor como a constituição do sentido do texto.” (ISER, 1996, p. 87). Ou seja, mais do que pensar que o que o texto de Pirandello faz é tratar da realidade ou que seus personagens vivem por conta própria, entendemos que a ficção empreendida por Pirandello não se confunde com o mundo real, mas por não ser a realidade, é capaz de se organizar como se fosse e dar a ver um mundo para os leitores.

Óbvio, alguém dirá, que: a) se pensamos a constituição de Vitangelo Moscarda como se fosse uma pessoa e que, por isso, b) discutimos a ideia de Alfredo Bosi de que há um componente ideológico no romance em que Moscarda é narrador e personagem principal e que, ainda, c) a ideologia é um elemento constitutivo dos sujeitos que, em última instância, devem ser pensados dentro do arcabouço da concepção de pessoa, d) então seria natural que a ficção empreendida por Luigi Pirandello escapasse paulatinamente da própria ideia de ficção e se estabelecesse quase como um “documento” da realidade.

Também a esse argumento teremos de nos contrapor. Isso, pois nos colocamos como leitores do romance *Um, nenhum e cem mil*, ou seja, estamos no *polo estético* da obra, visto que concretizamos em nós o texto produzido por Pirandello, ou seja, o *polo artístico*. Ao mesmo tempo, no entanto, também o Vitangelo Moscarda narrador lê as memórias de si mesmo e transforma-as em narrativa. Ou seja, há uma “assimetria estrutural” fundamental que faz com que eu, enquanto leitor do texto de Pirandello, não me transforme no texto, mas o veja como possibilidade de transformar meu mundo. Do mesmo modo, há uma “assimetria estrutural” que faz com que a perspectiva do Vitangelo Moscarda narrador, ao mesmo tempo que pressupõe a perspectiva do Vitangelo Moscarda personagem, não se confunda com ele.

Quando Iser (1996, p. 86-87) discute essa noção de “assimetria”, vale-se de um exemplo retirado do *Hamlet*, de Shakespeare:

[...] há uma assimetria, qualquer que seja sua natureza, entre texto e leitor que opera como estimuladora de reações; pois é só a assimetria estrutural que efetiva os estímulos necessários para a realização do texto. Isso vale até para aqueles textos que, como o demonstra o *Hamlet*, de Shakespeare, quase se convertem no reflexo das disposições de seus receptores. Para que as reações se realizem, será preciso que os reflexos sejam ao menos matizados.

Se compreendemos bem, não há aqui a louvação do idêntico, pelo contrário. A ficção, mesmo quando “quase” se converte na realidade, não pode ser idêntica à realidade, sob a pena de deixar de ser ficção. Justo por isso, caso não fosse ficção, qual seria o papel do leitor – ou o papel do analista e do intérprete responsável pela escrita dessa tese – senão o de *coletar* os sentidos do texto, em vez de *cocriá-los*? Iser, logo em seguida, continua:

O jogo dentro do jogo em *Hamlet* é, por isso, um caso paradigmático. Hamlet reconhece a culpa de sua omissão justamente porque ela não é idêntica à dor simulada por Hécuba, e Claudius descobre seu crime contra si mesmo principalmente porque a encenação do assassinato não é idêntica aos detalhes de seu crime. Pois no jogo do *Assassinato de Gonzaga*, o governante não é assassinado por ser irmão, senão por seu primo. Mas é justamente essa diferença que suscita a reflexão. Claudius é afetado pela semelhança considerável entre sua própria situação e a do jogo. Ao mesmo tempo esse impacto o obriga a descobrir a diferença entre sua ação e a apresentada no jogo. (ISER, 1996, p. 87).

Com *O falecido Mattia Pascal*, Pirandello intuiu a distinção realidade X ficção de que fala Iser. Após ter *vivido* como se fosse outro, Mattia Pascal percebe a impossibilidade de manter-se na ficção de si *ad infinitum* sem que isso traga consequências de cunho prático, mas só consegue perceber tal impossibilidade *por meio* da ficção. Após assumir a identidade de Adriano Meis, Mattia não mais ficcionaliza a vida, como todos fazemos, mas vive uma ficção. Se Hamlet “reconhece a culpa de sua omissão justamente porque ela não é idêntica à dor simulada por Hécuba”, de acordo com Iser (1996, p. 87), Mattia reconhece o engodo da liberdade justamente porque a liberdade de criar um si para si mesmo não é idêntica à liberdade sitiada experimentada pelo fantoche Adriano Meis: “eu, que me submeti ao papel de morto iludindo-me em achar que poderia me tornar outro homem, viver outra vida. Outro homem, sim, mas com a condição de não fazer nada! E que tipo de homem? Um espectro de homem? E que vida?” (PIRANDELLO, 2007, p. 152).

Nesse sentido, por exemplo, o antropólogo francês David Le Breton (2018, p. 188), em *Desaparecer de si*, indica que “os personagens de Pirandello ilustram bem essa vertigem da possibilidade de se reconstruir alhures sob outra identidade no momento em que a existência presente deixa muito a desejar”, mas essa “reconstrução” que Mattia Pascal tenta não é da ordem do *como se*, mas do *igual a*, justamente por isso é que naufraga. A ordem do *como se* comunica algo sobre o mundo. Daí que Mattia, analisando

o modo como tentou ser outro, percebe a impossibilidade disso. Contudo, essa percepção é derivada de Mattia Pascal, na condição de Adriano Meis, não agir *como se* estivesse vivendo uma ficção, mas como se a vida de Meis fosse *igual à* vida possível de uma pessoa possível. Dessa forma, Mattia Pascal abre caminho para o Vitangelo Moscarda do *Um, nenhum e cem mil*.

Neste romance, a perspectiva da personagem Vitangelo Moscarda que é apresentada aos leitores é a de alguém que se olhava no espelho e via ali refletida uma pessoa idêntica a si mesmo. Se todo o romance se desenvolvesse dessa premissa, ele esbarraria no mesmo problema de Mattia Pascal/ Adriano Meis, a saber, imaginar que a ficção é *igual à* vida. Mas, por intermédio de Dida, que faz com que Moscarda questione se o que via no espelho era “real” ou não, a assimetria entre visão de si e reflexo se matiza em diversos tons, o que faz com que a ficção se autodesnude. Como vimos, “Para que as reações se realizem, será preciso que os reflexos sejam ao menos matizados” (ISER, 1996, p. 87), assim, possibilitando que, nós, os leitores reais, também nos vejamos um pouco mais tortos diante do espelho do que também achávamos que fôssemos.

3.3 Da ética para a estética

Partindo disso, vejamos em que medida é possível compreender a análise de Alfredo Bosi sob essa nova perspectiva. A saber: a de que o esquema ideológico que o crítico brasileiro associa a uma fase fundamental da carreira de Pirandello, considerando-o como um relativismo acima de tudo “patético” é, na verdade, uma forma de trazer para dentro do texto literário não apenas a forma, a casca ou máscara de uma pessoa, mas a personagem ficcional organizada *como se fosse a própria pessoa*. Voltemo-nos, então, à ideia de que o livro *Um, nenhum e cem mil* foi classificado por Bosi (2003, p. 309) como um romance “ideológico”, ou melhor, como o “último romance ‘ideológico’” do italiano Luigi Pirandello.

Do ponto de vista do próprio termo, a “ideologia” para Alfredo Bosi em *Ideologia e contraideologia* (2010) foi – e é – alvo de diversas disputas sobre sua validade e sua operacionalidade enquanto conceito científico:

O primeiro deriva da *Ideologia alemã* de Marx e Engels: por ideologia entende-se um pensamento que legitima o poder da classe dominante e justifica como naturais e universais as diferenças entre as classes

socioeconômicas e os estratos políticos. Ideologia, neste caso, é basicamente manipulação, distorção, ocultação.

A segunda acepção foi construída pelo historicismo e pela sociologia do saber, tendo por inspirador Dilthey e continuadores, entre si bastante diversos, Max Weber, Scheler e o próprio Mannheim. Ideologia seria sinônimo de visão de mundo, concepção do homem e da História, estilo de época; em suma, complexo de representações e valores peculiar a um determinado país ou a uma determinada cultura. (BOSI, 2010, p. 419).

Bosi não se abstém de também organizar uma visão própria do fenômeno, compreendendo que a “*ideologia* [do ponto de vista epistemológico] *seria, de todo modo, uma interpretação fechada do real*, que em vez de abrir-se, obstrui novas possibilidades de compreensão” (BOSI, 2010, p. 136, grifos e colchetes do autor). Poderíamos ser tentados a comparar a noção de ideologia em Bosi com o fictício de Iser, como é lido por Costa Lima, pois, para Bosi: a “ideologia está sempre a meio caminho entre a verossimilhança e a mentira” (2010, p. 394), ou seja, a ideologia não se construiria no real, pois é quase mentira e quase verossímil, sem chegar totalmente a nenhum desses polos. Assim, a ideologia poderia estar ligada ao fictício, pois: “Enquanto ponte para o verdadeiro, o fictício dá entrada e conecta-se com o imaginário, [...] entendido como o que torna presente o que está ausente [...]. Ao mesmo tempo, é ponte para o falso: o fictício apenas se aparenta [...] como verdadeiro.” (LIMA, 2017, p. 64-65).

No entanto, a conclusão a que Bosi chega impede essa relação estreita: “A verossimilhança torna plausível o que a fala enganadora tenta passar por verdadeiro. [...] a ideologia contenta-se, via de regra, com a justificação final do vencedor.” (BOSI, 2010, p. 394-395). Mas o fictício iseriano não se contenta com a justificação de um vencedor, já que segue sendo a possibilidade, a ponte, tanto para o verdadeiro do imaginário quanto para a aparência “falsificada” da realidade, sem se decidir por apenas um. Bosi vai por outro caminho e aponta para a contraideologia, a qual busca “desmascarar o discurso astucioso, conformista ou simplesmente acríptico dos forjadores ou repetidores da ideologia dominante” (BOSI, 2010, p. 395). A contraideologia, então, é concomitante à ideologia, sua motivação, mas também seu produto. Ideologia, neste sentido enfim, é fundamento humano e parte de nossa própria constituição como sujeitos.

Para nós, que neste momento queremos expandir o juízo analítico de Alfredo Bosi sobre a literatura de Luigi Pirandello, principalmente apontando para a possibilidade de ler o autor italiano como um criador de personagens ficcionais cujas perspectivas assemelham-se a de *pessoas*, isto é, agem *como se fossem pessoas*, convém observar

como a noção de ideologia se desdobra na crítica de Bosi e deixa de ser um elemento puramente ético para influir decididamente no construto estético.

Em *Literatura e resistência* (2002), Bosi fará esse balanço e concluirá que um *romance ideológico* discute, sem se ater necessariamente ao “*princípio da realidade* com toda a sua dureza que rege a realização dos valores no campo ético” (2002, p. 120, grifos do autor), o que ele entende como “os movimentos não raro contraditórios da consciência, quer das personagens, quer do narrador em primeira pessoa” (2002, p. 121).

Sendo assim, compreender o “ideológico” nos textos literários seria compreender que “A translação de sentido da esfera ética para a estética é possível, e já deu resultados notáveis, quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus *valores*” (BOSI, 2002, p. 120, grifos do autor). Quer dizer, seja “manipulação, distorção, ocultação” seja “complexo de representações e valores peculiar a um determinado país ou a uma determinada cultura” (BOSI, 2010, p. 419), a ideologia atravessaria o texto literário desde sua concepção até sua interpretação. Assim, há que se compreender os *valores* que compõem os modos de vida de uma determinada sociedade e que, portanto, estruturam as relações éticas entre os sujeitos como base sobre a qual a estética da arte se sustenta para produzir uma literatura que se reconheça como parte integrante da cultura, pois “À força desse ímã não podem subtrair-se os escritores enquanto fazem parte do tecido vivo de qualquer cultura” (BOSI, 2002, p. 120).

O *romance* e a *ideologia*, do ponto de vista assumido por Bosi (2002, p. 122), unem-se:

A partir do momento em que o romancista molda a personagem, dando-lhe aquele tanto de caráter que lhe confere alguma identidade no interior da trama, todo o esforço da escrita se voltará para conquistar a verdade da expressão. A exigência estética assume, no caso, uma genuína face ética.

Como se lê, o “caráter” construído da personagem de um romance é o fator que lhe dá certa “identidade”, isto é, certa distinção em relação a outras personagens. No entanto, para que essa identidade possa ser de alguma forma fixada é necessário que haja uma “verdade de expressão”, ou seja, que a expressão verbal e atitudinal dessa personagem *reflita* os signos do contexto social de que emerge e que ao mesmo tempo essa personagem também dentro de uma verdade de expressão *refrate* esse mesmo contexto, dando-lhe um entendimento mais *individual* e *pessoal*, tão individual e pessoal que possa ser associado àquela personagem em específico e não a outra.

Do ponto de vista de Iser, o componente estético do romance se dá no efeito que produz *nos* leitores através da leitura. Daí, são os leitores que, diante da estrutura textual, constituem-se eticamente, ou têm a possibilidade de se constituir performaticamente (ISER, 2013; GANS, 2007; TURNER, 1988) “vendo” que a ficção, não sendo o mundo da vida, *comunica* algo desse mundo. A “face ética” é passível de ser lida no texto, mas não está nele, visto que o texto produz seu próprio mundo: “O texto ficcional é parecido com o mundo na medida em que projeta um mundo que concorre com aquele. Este mundo se distingue das representações existentes do mundo pelo fato de não poder ser derivado de conceitos dominantes do real.” (ISER, 1999, p. 124)

Avancemos um pouco mais na forma ideológica discutida por Bosi. A ideologia, um dos poucos “conceitos na história da ciência social moderna que sejam tão enigmáticos e polissêmicos” (LÖWY, 1987, p. 9), justamente por isso não se dá a ver tão facilmente. Mas, tendo em vista a citação nominal que Bosi faz do ensaio “Poesia e ideologia” de Otto Maria Carpeaux, podemos inferir que na relação entre ideologia e literatura “são as ideologias”, conforme Carpeaux, “de toda ordem que se opõem à compreensão do mundo [...] Por força das ideologias, estamos impedidos de ler no dicionário do Cosmos, de ‘construir o mundo’. As ideologias opõem-se à ordem” (CARPEAUX, 2018, p. 32).

Ainda não se entende muito bem o conceito. O próprio Bosi (1995, p. 276) esclarecerá, em outro momento, seu ponto de vista, afirmando que a ideologia seria o instrumento mediador mais visível “entre a experiência social, intersubjetiva, e a escrita literária” e que a ideologia “estaria difusa na obra” de arte, já que o autor acabaria reagindo, por omissão ou adesão, aos valores de classe, grupo, sociedade ou, “mais ambiciosamente, o sentido da vida” de seu tempo. Em seguida, conclui:

O que se pode ainda sustentar razoavelmente é que *literatura e ideologia se tangenciam enquanto ambas pressupõem o mesmo vasto campo da experiência intersubjetiva*. Mas os seus modos de conceber e de formalizar essa experiência são diversos, quando não opostos.

A literatura exprime, re-apresenta, presentifica, singulariza, enxerga com olhos novos ou renovados os objetos da percepção, ilumina os seus múltiplos perfis e desentranha e combina as fantasias do sujeito. A ideologia reduz, uniformiza os segmentos que reduziu, generaliza, oculta as diferenças, preenche as lacunas, as pausas, os momentos descontínuos ou contraditórios da subjetividade.

A literatura dissemina. A ideologia fixa cada signo e cada ideia em *seu devido lugar*, fechando, sempre que pode, o universo do sentido. (BOSI, 1995, p. 279, grifos do autor).

Dessa forma, para Bosi, a ideologia é aquilo que traz a generalização para o centro do discurso, ao passo que a literatura particulariza e singulariza ideias, pontos de vista e concepções de mundo. Ou seja, literatura e ideologia compartilham entre si uma dimensão fundamental do humano, pois ambas tocam na subjetividade, mas com distinções. Na ficcionalização renovadora da literatura os objetos são múltiplos e polissêmicos, enquanto na normatização da ideologia os objetos são unos e indivisíveis. Lendo, como lemos, a análise de Alfredo Bosi sobre Luigi Pirandello, haveria então para o crítico, uma fixidez de significado em *Um, nenhum e cem mil?* Discutamos essa possibilidade.

Em relação especificamente à Pirandello, Bosi o enquadrará no contexto de “resistência como forma imanente da escrita” (BOSI, 2002, p. 129), que se define assim:

A escrita resistente (aquela operação que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes.

[...]

Chega um momento em que a tensão *eu/mundo* se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romancista “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. (2002, p. 130, grifos do autor).

É de se esperar que haja uma distinção no modo como Bosi olha para o objeto ficcional e o modo como Iser o olha, visto que efetuamos uma comparação da visada que nós mesmos efetuamos, com base em Iser, e a que Bosi efetua. Bosi (2002, p. 130) indica que o romance seria o “avesso” de um “variante literária da rotina social”, o que poderíamos entender como a rotina social transformada em literatura, por isso crê que o romancista “imita” a vida. Quer dizer, “imita” a vida que não se encontra no cotidiano, mas uma vida que se constrói. Em alguma medida, a ideia de “construção” também comparece no pensamento de Wolfgang Iser, mas não do mesmo modo, já que o alemão entende que “em literatura a encenação torna concebível a extraordinária plasticidade dos seres humanos, pois precisamente porque parecem não possuir uma natureza determinável, podem expandir-se no raio praticamente ilimitado dos padrões culturais (ISER, 2013, p. 402).

Ou seja, se a premissa argumentativa é parecida, a conclusão é diferente. Bosi indica que o romance, entendido como “resistência”, age como um possível *guia* de mudança de perspectiva para os sujeitos entorpecidos ou automatizados pelo moto-contínuo habitual. Iser não reduz a possibilidade do romance às “categorias formadoras do texto narrativo”, como Bosi (2002, p. 130), ou à “imitação” apenas de uma parte específica da vida, já que compreende a literatura como “encenação” e, por isso mesmo, uma forma que só se transforma em obra pela atuação, *performance*, dos leitores que se entregam ao jogo aberto pelas perspectivas textuais. Se o jogo implica o entendimento da “resistência como forma imanente da escrita”, como categoriza Bosi, a ação dos leitores e das leitoras pode tanto corresponder à “resistência” intencionada pelo autor como pode não atingir esse nível:

Mesmo a *mimesis*, entendida de forma tradicional, apenas pode alcançar uma fruição total mediante a performance, pois o simples ato de presentificar objetos previamente dados implica sua modificação. Quanto mais indeterminada a referência da representação se torna, maior será o papel da performance, e quando hoje em dia menciona-se o “fim da representação”, é necessário perguntar se esse fim apenas descreve uma condição histórica ou a inadequação do conceito de representação quando empregado na apreensão do próprio da arte e da literatura.

A diferença entre o previamente dado e a imitação, adequada a qualquer teoria da *mimesis*, amplia-se até a ruptura quando a performance se torna dominante. Nas teorias da *mimesis*, a diferença sempre permaneceu um lugar vazio, pois este lugar separava o previamente dado da imitação. Acrescente-se ainda que este lugar vazio não podia ser equiparado àquilo que ele mesmo havia diferenciado. De outro lado, a ruptura libera o movimento contrário de elementos incompatíveis e se manifesta como impulso básico para o vaivém lúdico, cujo desenvolvimento tudo modifica. (ISER, 2013, p. 398-399).

Iser, como ele mesmo explica nas notas do epílogo “*Mimesis* e performance” do livro *O fictício e o imaginário*, pensa, “a respeito das implicações antropológicas, cf. Victor Turner [...], que detalha o pano de fundo etnográfico da performance através das pragmáticas narrativas de culturas diferentes” (2013, p. 411, nota 31). Tomando o próprio Victor Turner (1988), não é a *igualdade* no sentido mimético que nos permite a constituição de nós mesmos, mas a diferença, ainda que pequena em relação ao que se mimetiza. Transportando esse juízo para nossa análise, quando Bosi (2002, p. 130) coloca aspas ao afirmar que o romancista “imitaria” a vida, usando ainda o verbo no futuro do pretérito, pode dar a impressão de que desconfia da imitação e, como Iser, acredita firmemente na performance. Mas não é o caso, pois a *desconfiança* de Bosi recai sobre a

imitação no sentido lato. Quer dizer, o romancista “imitaria” aspectos da vida, mas para construir uma literatura como “resistência”, os aspectos imitados seriam justamente aqueles que não estão disponíveis instantaneamente aos “homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos”.

No sentido pensado por Iser, o *impulso* de resistência que o autor possa colocar nas estruturas textuais que produz não vem a cabo sem a performance do ato da leitura, quando os leitores e as leitoras entram no jogo proposto pelo texto. Em suma, do ponto de vista da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária, é possível rastrear a resistência e a ideologia que se lê nos textos ficcionais, como estrutura do *leitor implícito* ou como perspectiva do enredo ou do narrador, ou ainda como perspectiva do leitor através das estruturas textuais. Ainda assim, a resistência só se dará, de fato, se os leitores e as leitoras “reais” tiverem espaço para preencher os vazios textuais com a tal resistência e forem capazes de se colocar em implicitude no texto. Isso, pois nós não somos animais performativos como os do circo, mas sim, conforme Victor Turner (1988, p. 81, tradução nossa),

Homo performans, no sentido de que o humano é um animal autoperformante – suas performances são, de certa forma, reflexivas, ao performar ele se revela a si mesmo. Isso pode ocorrer de duas maneiras: o ator pode se conhecer melhor por meio da atuação ou representação; ou um conjunto de seres humanos pode vir a se conhecer melhor através da observação e/ou participação em performances geradas e apresentadas por outro conjunto de seres humanos.²⁰

Sendo assim, há forte interesse de nossa parte em compreender de que maneira a noção de ideologia que Bosi usa para pensar a base estruturante desse romance de Pirandello interfere de tal forma na mesma estrutura que provoca, ou pode provocar: a) a *performance* de Vitangelo Moscarda *dentro* do texto narrativo, conhecendo-se por meio da memória e atualizando-se numa performance literária a partir da perspectiva de uma personagem de si, isto é, de uma ficção de si posta em uma narrativa; e b) a observação dos jogos ideológicos que presidem esse movimento performativo de Moscarda, de nossa parte, que nos permita por meio do imaginário colocá-lo *ao nosso lado* e, compreendendo-

²⁰ *Homo performans*, in the sense that man is a self-performing animal - his performances are, in a way, reflexive, in performing he reveals himself to himself. This can be in two ways: the actor may come to know himself better through acting or enactment; or one set of human beings may come to know themselves better through observing and/or participating in performances generated and presented by another set of human beings.

o *como se fosse* uma pessoa, conhecer melhor um pouco de nossas próprias capacidades de atuação como seres humanos que somos.

Observemos mais de perto de que forma Bosi chega à definição de ideológico para *Um, nenhum e cem mil*. Para Bosi, após a publicação desse romance, Pirandello passou ao “chamado *terzo stile*”. Nosso objeto de análise, portanto, situa-se no limiar entre o *pirandellismo típico*, “particularmente o olhar abissal que Pirandello lançou à complexidade da *persona social*” (BOSI, 2002, p. 132, grifo do autor), e este “*Outro Pirandello*” do *terzo stile*, que “cria atmosferas quase surreais, diáfanas e líricas, nas quais a personagem, cansada de tanto esforço, de raciocínio e de discursividade, se abandona à fruição da natureza. É o ‘Outro Pirandello’.” (BOSI, 2016, p. 18). Com a narrativa de Vitangelo Moscarda, “Eram as premissas irracionalistas que chegavam a uma fatal adesão ao mundo do inconsciente [...]. Terminava o maquinoso processo à consistência psicológica da pessoa humana” (BOSI, 2003, p. 306).

Como se vê, não nos abstermos do olhar de Alfredo Bosi, mas o colocamos em uma perspectiva que sem desautorizar sua análise por completo, na verdade, suplementa-a, pois lhe amplia o escopo pensando também no efeito estético. Daqui por diante, enfim, nossa hipótese acompanha a trajetória da perspectiva do protagonista e narrador, Vitangelo Moscarda, de *Um, nenhum e cem mil*, em sua *documentação*, como personagem narrativa, ou seja, a sua perspectiva de personagem, de uma personagem da própria jornada literária, monologada e mental, mas ao mesmo tempo dialogando com outras personagens em alguns momentos da ação e dialogando com a perspectiva do leitor em diversos outros. Vitangelo sai à busca de um si mesmo supostamente perdido após um comentário de Dida, sua esposa. Passemos então a ler trechos do romance, tendo em vista a questão de ideologia de Bosi para, em seguida, repensá-lo.

É bom recordar que, alargando a forma do romance, Pirandello fez com que Moscarda desenvolvesse uma espécie de romance em que, como repertório do texto, comparecem diversos outros gêneros constituintes, como o diário, a confissão, a lista de reflexões, aproximando-o de um ensaio filosófico-analítico ou um “romance-ensaio” (BOSI, 2003, p. 305). Como é de se supor, esse repertório deve ser levado em consideração pelos leitores ao preencher os vazios textuais, sendo os leitores também pontos de vista em movimento pelo texto (ISER, 1999).

Tal forma narrativa auxilia também a exposição crítico-analítica por parte de Moscarda e estabelece que esse “romance [...] da morte do romance” (CAMPAILLA, 2011b, p. 189) organize suas ações a partir das conclusões “derivadas do inocente e

momentâneo prazer que Dida, minha mulher, achou por bem experimentar. Refiro-me a quando ela me fez notar que meu nariz caía para a direita.” (PIRANDELLO, 2015, p. 30):

- O que você está fazendo? – perguntou minha mulher ao me ver demorar estranhamente diante do espelho.
- Nada – respondi –, só estou olhando aqui, dentro do meu nariz, esta narina. Quando aperto, sinto uma dorzinha.
- Minha mulher sorriu e disse:
- Pensei que estivesse olhando para que lado ele cai.
- Virei-me para ela como um cachorro a quem tivessem pisado o rabo.
- Cai? O meu nariz?
- E minha mulher respondeu, placidamente:
- Claro, querido. Repare bem: ele cai para a direita. (2015, p. 9).

É precisamente com o diálogo anterior que se inicia o romance de Pirandello. Abordaremos isso em vários outros momentos da análise, mas a abertura do texto já abre um vazio que exige um preenchimento. Por exemplo: O que estava ocorrendo *antes* dessa cena no espelho? Essa era uma cena comum, ou incomum? Se era comum, a pergunta de Dida foi motivada pelo quê? Quando o narrador complementa o verbo “demorar” com o advérbio “estranhamente”, isso quer dizer que o tempo diante do espelho era “estranho”? Ou a ação da personagem?

Já nas primeiras linhas do romance, os leitores precisam aceitar o jogo do texto do texto, e, em seguida, decidir como significar o estranhamente. A resposta de Moscarda, por sua vez, exige nova participação leitora. Ele responde “Nada” por que não acha que demora? Ou por que a demora não é estranha? Ou por que não quer preocupar a mulher? Ou por que outro motivo ainda?

Aqui vemos em funcionamento a estrutura de tema e horizonte, em que um elemento é iluminado por aquilo que o leitor reteve na memória e pelo que previu que provavelmente ia acontecer num movimento de protensão. No entanto, quando o próximo tema vem traz o horizonte adquirido anteriormente, a depender da resposta que o leitor tiver dado aos vazios abertos pelo texto, o jogo continua mais ou menos empolgante, com necessários *loopings* de volta ao que fora exposto anteriormente, recursivamente, a fim de reenquadrar o texto.

A estrutura tema e horizonte se emoldura para o leitor pela ação deste último diante do texto, mas moldura no sentido artístico como o que lhe atribui Pere Ballart (2005, p. 43), para quem “um último e fundamental efeito da imposição de uma moldura aos materiais artísticos: não é o isolamento a que os restringe, nem o poder simbólico de que os dota, mas a permanência, a durabilidade com que aspira a preservá-los”. Para nós,

a moldura é uma forma de retenção dos temas que voltarão em *looping* ou, se não voltarem, que determinarão por ausência os próximos movimentos da perspectiva do enredo.

No caso, o narrador coloca-se como um espectador de si ao olhar para o espelho, mas esse olhar é de tal modo utilitarista que ele *não se vê*. Isto é, Vitangelo observa-se no espelho, mas não se enxerga na totalidade, já que seu interesse, segundo o que ele nos diz, é o de investigar “uma dorzinha” que sente quando aperta o nariz. Ou seja, precisamos levar em consideração que seu objetivo não é propriamente *ver-se*. Todavia, Dida não apenas o vê como tece comentários sobre o que ela acreditava que Vitangelo fosse também observar, já que estava diante do espelho. Dida é, ao menos em parte, a materialização do *outro* que enquadra e delimita, ou seja, o outro que espelha e revela não como Vitangelo *é*, mas como *é visto*. Neste momento, há dois espelhos, portanto.

Quando Dida aproveita o enquadramento momentâneo de Vitangelo no espelho, há a revelação de por qual ponto de vista ela mesma o emoldurava e, assim, ao menos por um instante o narrador terá de parar o fluxo contínuo da existência e fixar-se como imagem emoldurada, a fim de poder captar os detalhes que lhe estavam sendo atribuídos e, dialeticamente, definir-se. Se não necessariamente como alguém que *é*, certamente como alguém que *tem*. No caso, tem um nariz torto. Refletindo sobre isso, Vitangelo não deixa dúvidas sobre como o olhar do outro é também fundador de nós mesmos ao perceber, de forma irritada, sua “incapacidade” de enxergar por completo quem era: “E dizer que precisei ter uma mulher para me dar conta de que [meus atributos] eram defeituosos!” (PIRANDELLO, 2015, p. 10).

Digamos então: há uma ficção de si que constitui nosso imaginário sobre nós mesmos, mas há uma ficção que os outros também constroem sobre nós e que está no imaginário dessas outras pessoas. O encontro dessas ficções é potencialmente revelador de nós, pois há uma emergência de performances explicativas.

Em consequência disso, o espanto desse sujeito ao tentar fixar-se entre as molduras do espelho e acostumar-se à imagem ali refletida é recorrentemente renovado pelos contínuos novos olhares que a vida traz e que, por sua vez, obrigam-no a desautomatizar a impressão que ele tem sobre si mesmo. Numa associação com o ato de leitura (ISER, 1996; 1999), é justamente este o papel do leitor: atualizar as perspectivas de si e do texto conforme o texto vai trazendo novas perspectivas, pois agimos por meio do texto. Do mesmo modo como não se pensa na vida fora da vida, não se constrói um

leitura fora da leitura e “justamente por não ser idêntica ao mundo, nem ao receptor, a ficção possui capacidade comunicativa” (ISER, 1999, p. 125).

Tentando explicar esse embate de ficções, Bosi afirma que reside aí o drama de Vitangelo Moscarda, que

aprende, em um relance, que somos para os outros tão-somente o que parecemos. [...]

Se para os outros existiam tantos e tantos Moscardas, cem mil aspectos e perfis de sua *persona* aparente, para ele próprio parecia não haver um único eu que pudesse subsistir e resistir fora da opinião alheia. Para si próprio ele, afinal, era ninguém. (BOSI, 2002, p. 139, grifos do autor).

Assim, encontrar-se como sujeito, neste caso, é encontrar-se como personagem de uma “tragédia”, no sentido da performance teatral, que é a própria vida. Por certo, corroborando nossa hipótese, compreender as escolhas narrativas operadas na construção de Vitangelo Moscarda passa também pelo entendimento dos fatores de determinação da pessoa enquanto sujeito. Isso se explica na perspectiva do narrador do romance pelo fato de que ele, Moscarda, conclui seu primeiro momento de *espanto* com as seguintes reflexões:

- 1) – *que eu não era para os outros o que até agora pensara que fosse para mim;*
- 2) – *que eu não podia me ver vivendo;*
- 3) – *que, não podendo me ver vivendo, ficava alheio, a mim mesmo, isto é, como alguém que os outros podiam ver e conhecer, cada um a seu modo, mas eu não;*
- 4) – *que era impossível colocar-me diante desse estranho para vê-lo e conhecê-lo, pois eu podia me ver, mas já não o via.*
- 5) – *que o meu corpo, se o considerasse desde fora, era para mim como uma aparição de sonho, uma coisa que eu não sabia que vivia e que ficava ali, à espera de que alguém a levasse;*
- 6) – *que, assim como eu tomava este meu corpo e fazia dele a cada vez o que queria e sentia, assim os outros podiam tomá-lo para lhe dar a realidade que quisessem;*
- 7) – *que, enfim, aquele corpo em si mesmo era a tal ponto nada e a tal ponto ninguém, que um fio de ar podia fazê-lo espirrar hoje e, amanhã, levá-lo embora.*

(PIRANDELLO, 2015, p. 30, grifos do autor).

Dando a esse trecho a forma de nosso imaginário, podemos afirmar que somos levados a viver, mas sem uma reflexão verdadeira sobre nossos atos e sobre os elementos mais íntimos de nosso próprio corpo, como “o nariz, as orelhas, as mãos, as pernas” (2015, p. 12).

Em *O humorismo* (1908), texto teórico, Luigi Pirandello já tinha concluído que há uma constituição de nós que é inapreensível e que se encontra no mundo da vida, já que “A vida é um fluxo contínuo que nós procuramos parar, fixar em formas estáveis e determinadas, dentro e fora de nós, porque nós já somos formas fixadas, formas que se movem em meio a outras imóveis” (PIRANDELLO, 1999, p. 169). Por isso somos *obrigados* a permanecer também em fluxo enquanto estamos vivos. Como seres vivos, vivemos uma espécie de luta interna entre uma ode à fluidez constante e mutável e uma louvação ao que é eterno, imutável, indestrutível, indivisível e, portanto, imóvel. Entre a fluidez, com ascendência no pensamento de Heráclito, e a imobilidade, de inspiração em Parmênides, – lembremo-nos dos extremos *logos* e *pathos* de que fala Alfredo Bosi –, a análise crítica de Pirandello em *O humorismo* indica sua crença de que nós humanos *preferimos* a imobilidade, a estabilidade e a determinação.

Dessa crença motivada, a ficção em que Moscarda surge faz com que ele também esteja vivendo *como se* estivesse no mundo da vida. Tanto que a perspectiva do narrador consegue encarnar o que é próprio das pessoas ao se fazer comunicar à nossa consciência e constituir nosso imaginário com a noção de que, enquanto *pessoas*, enquanto seres humanos, tendemos a abandonar a condição fluida de pessoas para abraçar a condição fixada e imobilizada da personagem, cuja forma está delimitada pelo papel que ocupa dentro de uma narrativa. Sem a coragem de admitir nossa impossibilidade de sermos definidos de maneira genérica, tendo em vista que ser genericamente definido é algo próprio de coisas e objetos, *preferimos* viver o engano do autoconhecimento. Ao confrontar essas facetas de si, Vitangelo Moscarda demonstra toda a sua constituição de pessoa pretensamente já finalizada e nos dá a ver uma possibilidade humana de existir como se não pudéssemos mais nos surpreender com nossas próprias atitudes, pois temos o *gabarito* da existência e o *controle* do destino em nossas mãos.

Assim, uma personagem como Vitangelo Moscarda, construída para apresentar-se como um ser que escreve sobre o próprio *passado*, fazendo considerações sobre o que *viveu* e *sentiu* e que acaba imobilizando tudo isso em uma forma narrativa, é uma personagem literária que traduz e dá a ver características de pessoas, buscando fixar-se como personagem que se fixa no tempo, no espaço e, no caso, numa narrativa. Entendamo-nos bem: nossa hipótese indica que a personagem Vitangelo Moscarda é o resultado linguístico-ficcional da elaboração da memória *vivida* pelo narrador Vitangelo Moscarda; este, por sua vez, constrói-se *como se* fosse uma pessoa enquanto presentifica o passado e o transforma em narração; ainda assim, o Vitangelo Moscarda narrador,

mesmo que atue *como se fosse uma pessoa*, é uma criatura do romance *Um, nenhum e cem mil*, elaborado por Luigi Pirandello.

Sendo assim, Moscarda só pode ser visto *como se fosse uma pessoa* por conta do *ato performático da leitura* empreendida. Percebendo a *performance* constituída por Moscarda no texto e atualizando-a em relação à minha própria, pude, como autor desta leitura, lê-la para além da ideologia, e enquadrá-la em uma forma que poderia ser associada a formas de vida humana. Em nenhum momento do texto de Pirandello, todavia, lemos que Vitangelo Moscarda é uma pessoa; o narrador, as personagens, ninguém afirma isso. Contudo, como sabemos por Iser (1999, p. 125) que “O que não foi dito é constitutivo para o que o texto diz; e o não-dito, ao ser formulado pelo leitor, suscita uma reação às manifestações do texto [...]”, podemos fazer tal associação, pois “Quando a ‘formulação’ do não-dito se torna reação do leitor ao mundo apresentado, isso significa que a ficção transcende sempre o mundo a que se refere.” (1999, p. 125).

Por isso é que em seu estudo Iser cita o Umberto Eco da *Opera aperta* (ECO, 1973, p. 46 *apud* ISER, 1999, p. 125): “A tarefa da arte, mais do que reconhecer o mundo, é produzir complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal.” Estes entrecruzamentos, ilustraremos a seguir.

3.4 Tema e horizonte: ética performativa ilustrada

Como acabamos de abordar teoricamente uma questão complicada em que os pontos de vista de Bosi e Iser se entrecruzam, mas não se coadunam, convém ilustrar o modo como entendemos essa relação entre ética e estética conforme expusemos anteriormente com um trecho de *Um, nenhum e cem mil*. Para tanto, vamos apresentar uma forma possível de ler um trecho do romance, tentando explicitar os caminhos feitos durante a leitura de acordo com a ideia de mapeamento da experiência estética. Esse mapeamento, conhecido como MAPEE, é o

método criado [...] para apropriar-se do processo de leitura individual e interno, ou seja, do efeito. Esse método de aproximar-se do acesso aos eventos que ocorrem cognitivamente e emocionalmente durante a leitura de textos ficcionais possibilita a autoconsciência de tais processos e propicia o desenvolvimento de ações metacognitivas. A consciência dos procedimentos metacognitivos amplia a capacidade do leitor em gerenciar sua leitura e sua emancipação cognitiva e emocional. Falo em “aproximação do acesso” porque sabemos que a total apreensão dos processos envolvidos no ato de leitura é impossível, sobretudo quando

consideramos os eventos inconscientes nele imbricados. (SANTOS, 2022, p. 17-18).

Vejam os exemplos práticos disso. No primeiro capítulo do Livro IV, que abordaremos com mais detalhes quando falarmos de violência, o narrador segue o título do capítulo: “Como eram para mim Marco di Dio e sua mulher, Diamante” (PIRANDELLO, 2015, p. 89), ou seja, descreve o ponto de vista dele sobre essas duas personagens. O foco é principalmente Marco di Dio que, tendo sido aprendiz de um artista reputado, mas já falecido, serviu de modelo para que o tal artista esculpisse “na greda” uma “peça que, exposta em gesso numa mostra de arte, tornou-se famosa com o título de *Sátiro e menino*.” (2015, p. 91, grifo do autor).

Aqui, dois pontos valem a pena de serem mencionados antes de continuarmos a exposição: a greda e o título da escultura. Como Iser (1996, p. 129) indica que “O texto ficcional não se reduz nem à denotação do empírico previamente dado, nem aos valores e expectativas de seu futuro leitor” e, um pouco mais à frente, conclui que “Se o texto não é idêntico nem ao mundo empírico, nem aos hábitos do leitor, o sentido deve ser constituído pelos elementos que traz consigo.” (1996, p. 129), então precisamos compor o sentido da “greda” e de “*Sátiro e o menino*”. É provável que outros leitores e leitoras, com outros repertórios, não precisassem “construir” esse sentido, pois ele já faria parte dos próprios leitores e leitoras, o que fatalmente geraria outra forma de exemplificar a questão dos “valores” e da “face ética”, de que fala Bosi, e do processo de “comunicação” desenvolvido na teoria de Iser, porém não é esse o caso da experiência estética que preside a construção de nossa hipótese. Aqui, volto a falar em primeira pessoa do singular.

Numa leitura apressada, a “greda”, o “sátiro” e o “menino” pouco contribuem para a constituição do sentido, mas acabam sendo pano de fundo do desenrolar da ação. A ação se desenrola de modo que o narrador nos conta que

O artista conseguira traduzir na greda, sem dificuldade, uma visão fantástica – que não era certamente feia –, e por isso se orgulhava e recebia o elogio de todos.

O delito estava na greda.

Não suspeitou o mestre que, naquele seu discípulo, pudesse surgir a tentação de traduzir por sua vez aquela visão fantástica, fixada para sempre na greda de maneira louvável, em um movimento espontâneo e não mais louvável, quando, oprimido pelo calor de uma tarde de verão, suava no estúdio para esboçar aquela peça de mármore. (PIRANDELLO, 2015, p. 91).

Tanto a palavra “delito”, oposta à ideia de que a composição artística enchia o mestre de orgulho, quanto a palavra “tentação”, relacionada ao calor “opressivo”, aqui são possíveis indícios de como a perspectiva do narrador abre vazios estruturais em seu discurso para que o preenchamos. Ao menos é isso que eu compreendi. O narrador arremata logo em seguida, explicando de que modo Marco di Dio pensou “traduzir” aquela visão:

O menino verdadeiro não quis ter a docilidade sorridente que o falso dava a perceber na greda, gritou por socorro, veio gente, e Marco di Dio foi flagrado em um ato que era como o de uma besta surgida nele, de repente, naquele instante de calor.

Contudo, sejamos justos: besta, sim, nojentíssima naquele ato; mas, por tantos outros atos honestamente comprovados, não era Marco di Dio também aquele bom jovem que o seu mestre declarou ter sempre reconhecido em seu ajudante? (2015, p. 91).

Eis que a tentação era o “menino verdadeiro”, não o da greda, e que na tradução da greda para a verdade de um ato é que estava o delito, não na greda. A fim de entender o texto e construir-lhe um significado, os leitores, portanto, devem acessar os correlatos de sentença que fizeram e armazenaram na memória de curto prazo e revisitá-los. Minha leitura teve de fazer o mesmo percurso, portanto. Não nos esqueçamos da importância dos *loopings recursivos* [*recursive looping*] que são, como bem delineou Larissa dos Santos (2021, p. 63), “um processo formulado da retenção e protensão, ou seja, uma informação nova promove a retomada de uma informação anteriormente exposta, atribuindo-lhe novo significado”.

Para compreender o delito e a tentação, tive de retornar à “greda”, ao “sátiro” e ao “menino”, que eu poderia ter deixado passar tranquilamente – e creio que muitos leitores e leitoras terão dado a esse movimento textual uma importância diminuta – não fosse a estrutura do texto (*leitor implícito*) ter-me levado a isso para confirmação de uma impressão subjetiva de leitura. Por esse motivo, em minha leitura fui a busca de uma definição para a palavra “greda”, que previa estar relacionada ao universo das artes plásticas por conta da relação com o “mármore” explicitada no texto. Uma rápida pesquisa informou que essa palavra significa “Barro ou calcário amarelo-esverdeado, friável e macio, que geralmente contém sílica e argila.”²¹.

²¹ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/greda/>

Pesquisei também por uma escultura cujo título fosse *Sátiro e menino*, mas a busca foi vã. Pode ser que haja, mas é mais provável que este seja um caso de algo que existe apenas no mundo ficcional do texto e que sirva para nos comunicar algo sobre nosso próprio mundo. Minha pesquisa, no entanto, revelou algo interessante: a figura do sátiro, que é análogo ao deus romano Pã. Conforme li no trabalho de Varandas (2006, p. 98), “o deus Pã e os sátiros [...] partilham características do bode [...]. De facto, Plínio afirma que a palavra sátiro advém do nome dado ao falo da criatura, pelo que, tal como o bode, o sátiro encontra-se sempre predisposto a copular”.

A leitura do mesmo trecho do romance de Pirandello agora ganha um direcionamento mais objetivo: a tentação e o delito de Marco di Dio tinham como vítima o “menino verdadeiro”, com quem ele tentou “traduzir” a “visão fantástica” que estava gravada na “greda”. Preenchendo os vazios da narrativa, cheguei à conclusão de que Marco di Dio violentou sexualmente um menino. Daí o narrador, no parágrafo seguinte, ter afirmado que a atitude de Marco di Dio tinha sido “nojentíssima naquele ato”.

Como se vê, conforme vamos avançando os parágrafos e os elementos significativos do texto, vamos também tendo de reorientar o que já tínhamos lido. O que era tema passa a horizonte, uma perspectiva dá lugar a outra e a leitura vai se construindo no ato mesmo da leitura. É a esse processo que Santos e Costa (2020) denominaram MAPEE, o Mapeamento da Experiência Estética, processo que ocorre quando o leitor se debruça sobre seu próprio ato de ler e analisa o procedimento que ele mesmo realiza/realizou durante a leitura. Enfim uma análise metacognitiva. Nesse sentido, o que faço aqui é abrir minha maneira de proceder quando leio o texto de Pirandello o que, espero, sirva como ilustração de uma forma de ler e atribuir sentidos a textos ficcionais como os de Pirandello.

Para avançar neste trecho de *Um, nenhum e cem mil* e perceber o modo como a ponderação do narrador sobre outros atos de Marco di Dio, que o caracterizavam como um “bom jovem”, podem ou não modelar a leitura de seu ato violento, recordemo-nos da noção de *looping*. Pois, se compreendemos os movimentos de protensão e retenção que ocorrem em *looping* ao longo da leitura, “entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente” (ISER, 1999, p. 17), então podemos guardar as informações até agora acumuladas e continuar nossa leitura.

No texto, após ter encerrado a narração dessa parte da vida pregressa de Marco di Dio, o narrador Vitangelo como vimos dirige-se à perspectiva do leitor, numa digressão,

e pergunta se este Marco di Dio “nojentíssimo” não era também o “bom jovem que o seu mestre declarou ter sempre reconhecido em seu ajudante?” (PIRANDELLO, 2015, p. 91). A provocação aos leitores continua e o narrador afirma saber que ofende a “moralidade” de quem o lê com tal pergunta, mas continua:

De fato vocês me respondem que, se pôde surgir em Marco di Dio uma tal tentação, é claro que ele não era aquele bom jovem que o seu mestre dizia. No entanto eu poderia fazê-los notar que, de semelhantes tentações (e até mais torpes) a vida dos santos está cheia. Os santos atribuíam aos *demonia* e, com a ajuda de Deus, conseguiam combatê-los. Do mesmo modo, os freios que vocês costumam impor a si mesmos impedem frequentemente que aquelas tentações nasçam em vocês – ou que subitamente lhes salte de dentro um ladrão ou assassino. A opressão do calor numa tarde de verão jamais conseguiu diluir a crosta de sua probidade nem lhes acender momentaneamente a besta originária. Portanto, podem condenar. (2015, p. 92, grifo do autor).

Não se pode “transpor” esse texto para a consciência do leitor, como sugeriu Iser, mas é possível motivar os leitores e as leitoras pelo próprio texto. No caso, deste trecho, parece-nos que o jogo que o leitor deve aceitar privilegia o “*agón* [que] é deflagrado quando predomina o conflito” (ISER, 2002, p. 112). No caso, o conflito é de valores morais. E o leitor precisará decidir sobre quais valores devem ser colocados em primeiro plano na avaliação da conduta da personagem. Apesar de condenar as atitudes de Marco di Dio como “bestiais”, Moscarda relativiza o julgamento afirmando que também os santos e também os leitores e as leitoras têm impulsos como o surgido em Marco di Dio, à diferença de que têm freios mais eficientes. Se os leitores ou os santos, para o narrador, ainda não romperam os valores e normas que lhes guiam as condutas, foi por um escrúpulo que nada tem que ver com o próprio impulso deles, mas ou com uma força superior impeditiva ou com a internalização dos valores que abafam os desejos.

Aceitando o jogo do texto, em que “O texto e o leitor apenas convergem por meio de uma situação que depende de ambos; se tal situação não é dada de antemão, o texto ficcional deve ter todos os elementos necessários para que a situação se constitua e o processo comunicativo tenha êxito” (ISER, 1996, p. 128-129), os leitores devem decidir como atribuir valor à ação perpetrada pela personagem. Convém então aos leitores atualizar os sentidos do que o texto afirma, aceitando os valores morais consagrados pela sociedade ocidental e condenando Marco di Dio ou repensando esses valores e compreendendo Marco di Dio como um “igual”. Toda a narrativa, do modo como foi organizada, nos leva a pensar na condenação de Marco di Dio.

Todavia, numa digressão interna e conseqüente à anterior, o narrador volta-se uma vez mais à perspectiva do leitor, convidando a repensar as noções morais que acabaram de ser discutidas. Para isso, ele traz para a discussão o exemplo do imperador Júlio César. Tendo em vista a importância dessa personagem no imaginário construído sobre o Império Romano e, ainda, que o livro é originalmente italiano, o exemplo é forte.

Mas, se eu começasse agora a lhes falar de Júlio César, cuja glória imperial os enche de tanta admiração?

– Vulgaridade! – vocês exclamariam. – Não se tratava mais, naquele momento, de Júlio César. Nós o admiramos naquilo que ele é verdadeiramente *ele*.

Perfeito. Ele. Mas... percebem? Se Júlio César fosse *ele* apenas ali onde vocês o admiram, quando não estava ali, onde estaria? Quem seria? Ninguém? Um qualquer? Quem? (2015, p. 92, grifo do autor).

A estratégia do narrador aqui é a de não mais falar de Marco di Dio, mas de Júlio César, a fim de exemplificar aquilo de que falava. A saber, todos temos mais de uma faceta, e ao menos uma delas é bem ruim. Por ora, o narrador não explicita o parâmetro valorativo que usa, mas como afirma que os leitores exclamariam “vulgaridade” então supomos que se fala de um Júlio César que realizou atitudes análogas às de Marco di Dio. Antes que nos perguntemos sobre qual é a analogia o narrador já responde à pergunta retórica por ele feita. Cria uma espécie de guia para a perspectiva do leitor e, dessa forma, abre caminho para que os leitores reais também se incluam no texto. Assim, pergunta afirmando: Júlio César não está onde nós queremos, mas simplesmente está onde está. O complemento da “história” de Júlio César indica o modo como o narrador quer que o leitor compreenda a função de seu exemplo:

Júlio César, uno, nunca existiu. Existiu, sim, um Júlio César tal como ele se representava em tantos aspectos da sua vida – e nisso sem dúvida ele tinha um valor incomparavelmente maior do que os outros homens. Não porém na realidade, peço que acreditem, porque não menos real do que esse Júlio César imperial era aquele outro, afetado, aborrecido, arrogante e infidelíssimo à sua mulher, Calpúrnia, ou aquele outro, impudicíssimo, de Nicomedes, rei da Bitínia. (2015, p. 92-93).

Recordemos que de acordo com o juízo do antropólogo Victor Turner (1988, p. 81), o ser humano é um animal “autoperformante – suas performances são, de certa forma, reflexivas, ao performar ele se revela a si mesmo”. É nesse sentido que podemos ler a argumentação de Moscarda, pois o que Júlio César fez, melhor do que ninguém, foi criar

uma imagem de si mesmo. Mas não é aí que ele está, ao menos não só aí, mas também está na péssima relação com a mulher, Calpúrnia, e na impudica, isto é, luxuriosa, despudora, lasciva, sexualizada relação com o rei da Bitínia, Nicomedes. O que essa perspectiva do narrador parece querer revelar é a impossibilidade de, mesmo sendo *um* Júlio César, ser um só e o mesmo em todos os instantes.

O que o mapeamento de minha experiência estética parece revelar – e que posso tentar ampliar como uma forma “genérica” de ler – é que, como leitores reais, assumindo nosso papel e nos colocando em relação a essa ficção performativa que lemos, podemos performar também. Assim, se não somos Marco di Dio nem Júlio César, não somos tão diferentes assim de um ou de outro. Dessa forma, nos reconhecemos não na ficção, visto que ela não se iguala à realidade, mas tal qual no “jogo dentro do jogo em Hamlet” de que nos falou Iser (1996, p. 87), percebermo-nos na diferença que temos em relação ao narrador, à Marco di Dio ou à Júlio César.

Antes de voltar à Marco di Dio, o narrador ainda conclui sua argumentação no parágrafo seguinte:

O problema é sempre este, senhores: que todos eles tivessem de ser chamados por aquele nome de Júlio César, isto é, que num único corpo de sexo masculino tivessem de coabitar tantos homens e até uma mulher – a qual, desejando ser mulher e não encontrando o modo de sê-lo naquele corpo masculino, o foi inaturalmente da forma que pôde, impudicíssima e várias vezes recidiva. (PIRANDELLO, 2015, p. 93).

O narrador discutia a violência perpetrada por Marco di Dio, esse era o tema. Em seguida, passou a ilustrar seu argumento com uma *análise* pessoal da situação do imperador Júlio César. A história de Marco di Dio não desapareceu, mas ficou no horizonte, dando contorno à ilustração de Júlio César. Como leitores, também escolhemos o que em nossa leitura vamos colocar em destaque, o que deixaremos de lado etc. Se, por conveniência, momentaneamente ignorarmos que há uma tendência machista no discurso realizado pelo narrador, que condena a traição de Júlio César como algo “infidelíssimo”, mas se vale de termos como “impudicíssima” e “recidiva” (recorrente) para falar da performance de Júlio César como mulher, podemos ver interessantes questões aqui.

O foco agora é que o nome e mesmo o corpo são apenas invólucros que, por vezes, não são capazes de conter as possibilidades variáveis da existência. As performances do existir. O nome Júlio César e o corpo de Júlio César, ambos unificam o imperador, mas ele performa como muitos homens distintos sob a mesma alcunha e dentro do mesmo

invólucro. Não cuidemos dessa variedade de homens em Júlio César, mas da mulher que ele performa. O modo como o narrador nos dá a ver essa possibilidade revela certa desprezo por ela. Isto é, o corpo masculino, performando como uma mulher, é “inaturalmente” visto.

Frise-se a escolha do termo “inaturalmente”. No original, o trecho fica assim: “[...] e anche una femmina; la quale, volendo esser femmina e non trovandone il modo in quel corpo maschile, dove e come poté, innaturalmente lo fu, e impudicissima e anche più volte recidiva.” (PIRANDELLO, 2011, p. 245). Na tradução de Degani, assim: “e até uma mulher; a qual, querendo ser mulher e não conseguindo naquele corpo de homem, onde e como pôde, não naturalmente o foi, impudicíssima e também muitas vezes reincidente.” (PIRANDELLO, 2019, posição 1063).²²

Essa “não naturalidade” pressupõe um “valor moral” prévio ao próprio corpo que é ativado pela estrutura textual que lemos pelo ponto de vista do narrador. Seguindo Iser (1999, p. 125), a função do leitor aqui é olhar para essa estrutura de comunicação, que “virtualiza as diferentes interpretações da realidade, da qual empresta o repertório”, e concretizá-las numa forma de compreender a realidade para si. Isso, pois além de emprestar o repertório da realidade, a estrutura comunicacional do texto de ficção também empresta “o repertório de normas e valores dos leitores”.

Fôssemos leitores “ideais” e as normas e os valores seriam idênticos a todos, além de confinados a um só momento histórico e a um contexto socio-geográfico, mas como somos leitores reais, conforme acepção de Carmen dos Santos (2009), imprimimos também nossos valores e nossas normas, também historicizadas, na produção de sentido derivada da suplementação do texto com vista a uma interpretação. Como, de acordo com John Riquelme em “*Wolfgang Iser’s Aesthetic Politics*” (2000, s/p, tradução nossa), “Iser tenta construir uma ponte da literatura para a cultura, entendida como o contexto do todo que inclui a literatura, quando ele articula o conceito de encenação para evocar as incorporações recursivas que a literatura permite.”²³, então também podemos partir dessa

²² Ao longo deste trabalho utilizamos a tradução feita por Maurício Santana Dias (PIRANDELLO, 2015) como base e fazemos remissões à tradução de Francisco Degani (PIRANDELLO, 2019) e ao texto original, à cura de Sergio Campailla (PIRANDELLO, 2011), sempre que há necessidade analítica e explicativa. Em último caso, recorreremos à edição com ortografia atualizada publicada em formato Kindle (PIRANDELLO, 2013).

²³ Iser attempts to construct a bridge from literature to culture as the context of the whole that includes literature when he articulates the concept of *staging* to evoke the recursive embodiments that literature enables.

ideia para pensar a própria encenação performática que lemos no texto de Pirandello como uma forma de pensar as incorporações recursivas dentro da cultura.

Nesse sentido, pode ser interessante ver como a teórica Judith Butler pensa a categoria de corpo sexuado como “social e culturalmente construída e, gênero, [como] uma categoria performativamente construída” (BIRMAN, 2020, orelha do livro). Para Butler (2020, p. 229, grifo da autora), em *Problemas de gênero*:

Se o corpo é uma sinédoque para o sistema social *per se* ou um lugar em que convergem sistemas abertos, então todo tipo de permeabilidade não regulada constitui um lugar de poluição e perigo. Como o sexo anal e oral entre homens estabelece claramente certos tipos de permeabilidade corporal não sancionados pela ordem hegemônica, a homossexualidade masculina constituiria, desse ponto de vista hegemônico, um lugar de perigo e poluição [...]. Significativamente, estar “fora” da ordem hegemônica não significa estar “dentro” de um estado sórdido e desordenado de natureza. Paradoxalmente, a homossexualidade é quase sempre concebida, nos termos da economia significante homofóbica, *tanto* como incivilizada *quanto* como antinatural.

Tomando a análise de Butler como um guia orientativo, podemos retornar, em *looping*, ao texto enunciado pelo narrador Vitangelo Moscarda e ler o que lá não está escrito. Ele não fala de “sexo anal e oral entre homens”, como Butler, mas fala da relação “impudicíssima” entre Júlio César e Nicomedes, e fala de Marco di Dio e do “menino verdadeiro”. Como não sabemos quem é este menino, nem sua idade, não temos como tecer comentários, mas há de se supor que se era um “menino”, para além da falta de pudor, ali também haveria um crime relativo a abuso sexual de menores. Falando assim, o narrador retorna aos leitores um direcionamento de “estado sórdido e desordenado da natureza” (BUTLER, 2020, p. 229), já que o corpo de homem performar como o da mulher seria algo “inatural”.

Sem falar de “homossexualidade” e afirmando com um exemplo a possibilidade de que o corpo seja o invólucro no qual cabem várias vertentes de si, o exemplo textual utilizado por Moscarda expõe um julgamento. Pelo modo como a argumentação se organiza, o narrador julga a contrariedade à marca do sexo masculino no corpo na mesma direção que Butler (2020, p. 229) identifica “nos termos da economia homofóbica, *tanto* como incivilizada *quanto* como antinatural”. Como desfecho argumentativo, o narrador, no parágrafo seguinte, continua:

O sátiro que vivia naquele pobre Marco di Dio saltou para fora sem peias, apenas uma vez e tentado pela peça de seu mestre. Surpreendido naquele ato de um instante, foi condenado para sempre. Não encontrou ninguém que tivesse alguma consideração por ele e, saído da prisão, começou a ruminar as ideias mais bizarras para escapar daquela ignóbil miséria em que havia caído, de braços com uma mulher que, num belo dia, aparecera com ele, vinda não se sabe de onde. (PIRANDELLO, 2015, p. 93).

Cada leitor empírico que se puser a mapear sua experiência estética ao ler estes trechos do romance de Pirandello, tomados quase como autônomos em relação ao todo textual, poderá chegar a uma infinidade de significações. “A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender” (ISER, 1999, p. 12). Tanto por isso é que alguns elementos parecem ser mais relevantes em algumas leituras que em outras. Todas as significações, no entanto, devem estar ancoradas na estrutura textual. Em nosso caso, pusemos a discutir os valores morais com os quais o texto trabalha e “joga” com seus leitores.

Ao término das digressões, o que a perspectiva do narrador parece indicar à perspectiva dos leitores é que é necessário compreender que Júlio César, ser unificado, nunca existiu, nem Marco di Dio, uno, e, por consequência e analogia, nem Vitangelo Moscarda, uno, e nem muito menos cada leitor e cada leitora do texto em questão. A escolha do exemplo de Júlio César, todavia, abre caminho para uma suplementação do texto, que é a de que há várias possibilidades de performar-se e, com isso, constituir-se como pessoa. Porém, nem todas são passíveis de aceitação social. No caso de Marco di Dio, por ter cometido um crime, entende-se que é até “natural” que ele não fosse perdoado ou que não encontrasse alguém que “tivesse alguma consideração por ele”. Mas o exemplo ganha ares de tentativa de moralização do leitor quando mesmo um imperador, que soube tão bem se representar em tantos aspectos de sua vida, é julgado moralmente como um desviante, sórdido, desordenado, incivilizado e antinatural por performar como mulher tendo um corpo sexuado masculino.

Resta aos leitores o julgamento de si e dos outros. O mundo do texto “vive” no texto, mas os leitores são comunicados de coisas de seu mundo por esse mundo textual irreal, irrealizado e performático. Como sabemos, uma das formas antropológicas de autoconhecimento vem por meio da “observação e/ou participação em performances geradas e apresentadas por outro conjunto de seres humanos”, pois “o material básico da

vida social é a performance” (TURNER, 1988, p. 81, tradução nossa)²⁴. Nossa identidade então, mesmo que o corpo que a contém preceda nossa entrada na linguagem, não poderá ser solipsista.

Após termos discutido as questões derivadas da noção de ética que retiramos do quadro analítico de Bosi e reenquadramos em termos de Antropologia Literária com uma ilustração do modo de proceder de acordo com o Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE), vejamos, a seguir, de que forma retomamos o ponto de vista ideológico de Bosi e argumentamos que Vitangelo Moscarda, apesar de parecer, não é solipsista.

3.5 Alfredo Bosi e a desagregação da consciência

Não parece ser tão difícil de compreender que a perspectiva da personagem de Vitangelo Moscarda, em relação à perspectiva do narrador Vitangelo Moscarda, ambas inseridas numa perspectiva de enredo que se dá a uma perspectiva do leitor, representam certa impossibilidade do solipsismo. Entendendo solipsismo “como a radicalização do subjetivismo, como teoria – ao mesmo tempo gnosiológica e metafísica – segundo a qual a consciência à qual se reduz todo o existente é a consciência própria, meu ‘eu só’ (*solus ipse*)” (FERRATER MORA, 2001, p. 2732, grifos do autor). Nesse sentido, desde o título, *Um, nenhum e cem mil* coloca em xeque a ideia de individualidade como princípio do sujeito e a ideia de que é possível uma vida social em que a consciência do “eu” seja apenas a “consciência própria”. Como uma derivação da hipótese que estamos defendendo, em que não propomos a mera identificação de trechos onde há e onde não há uma *pessoa* no texto de Pirandello, mas defendemos que a forma como o romance *Um, nenhum e cem mil* se estrutura é capaz de suscitar a atribuição de *um* sentido de pessoa à personagem Vitangelo Moscarda, nosso questionamento neste momento pode ser ampliado. Assim: haveria no esgarçamento da identidade fundada no eu, representada no interior da narrativa de Luigi Pirandello, uma abertura para a ideia de *comunicabilidade* entre as identidades – por mais díspares que sejam ou possam ser – que permita em termos estéticos simbolizar a resistência de afirmar-se parte incompleta de um todo?

Ainda levando em conta as questões éticas, ideológicas e normativas, discutamos esse ponto também em comparação com os juízos de Alfredo Bosi. Em “O outro Pirandello”, texto presente no livro *Céu, inferno* (2003), Bosi discute os assuntos

²⁴ [Through] observing and/or participating in performances generated and presented by another set of human beings. [...] [As I said earlier,] the basic stuff of social life is performance.

abordados pelo escritor italiano de diversas formas. Tratando do paradoxo entre essência e aparência, Bosi (2003, p. 304) indica que:

O pensamento que presidiu à criação dramática do grande siciliano pode classificar-se de “idealista às avessas” ou, em sentido lato, de “pré-existencialista”. Exalta as potências subjetivas contra qualquer resíduo de positivismo, mas recusa-se a apelar para um Espírito com E maiúsculo, um princípio racional que unificaria todas as consciências. Abandonados os mitos da Matéria e do Espírito absolutos, minimizadas as noções tradicionais de “cosmos” e de “razão”, que resta? O sujeito isolado, a consciência atomizada, o homem só.

O juízo analítico de Bosi parece desautorizar nossa ideia de sujeito não solipsista em *Um, nenhum e cem mil*, visto que “o que resta” seria o “sujeito isolado, a consciência atomizada, o homem só” (2003, p. 304). Um pouco mais à frente, falando especificamente do herói que se reconhece “nas cem mil imagens que os outros forjavam arbitrariamente de seu próprio *eu*”. Bosi (2003, p. 305-306, grifos do autor) dirá que

Tal exasperação de um paradoxal estado de espírito (racionalmente irracional) comparece também no romance-ensaio *Uno, nessuno e centomila* [*Um, nenhum e cem mil*], redigido entre 1913 e 1925. O herói, ao reconhecer-se fragmentado nas cem mil imagens que os outros forjavam arbitrariamente de seu próprio *eu*, e incapaz de ver-se uno, resolve, à força de praticar atos gratuitos e socialmente absurdos, destruir todas as falsas “personalidades” que a sociedade construíra para fixá-lo em uma forma estável. Resultado: abolidas as imagens criadas pelo próximo (o *eu* social), também ele anula-se, já que mais nenhuma consciência o reflete. Nem cem mil, nem um: ninguém. A desagregação da consciência desemboca, assim, no puro nada.

Do solipsismo, Bosi passa à anulação do ser. Cremos, no entanto, que esse modo de pensar de Bosi, ao afirmar que “nenhuma consciência” reflete Moscarda (2003, p. 306), tem uma limitação, mesmo que não intencional, no que diz respeito à forma: considera as perspectivas da personagem Vitangelo Moscarda e do narrador Vitangelo Moscarda como uma só e mesma perspectiva *em todos os momentos* da narrativa, com o que não concordamos. Mais ainda: supõe que a intenção da personagem de abolir as imagens criadas de si pelos outros é realmente levada a cabo e que ele, Moscarda, é puro desvanecimento.

Isso pode ser negado pelo fato de que a narrativa é construída por um narrador que, no tempo do *agora* da narração, vive em um hospício e, segundo ele mesmo, passeia todas as manhãs (PIRANDELLO, 2015, p. 198-200). É improvável que o narrador, nesse

caso, não interaja de modo algum com os funcionários da instituição e/ou com algum outro internado da casa. O texto, no entanto, abre esse vazio e pede que o leitor o preencha.

E ainda mais: se houvesse de fato a “desagregação da consciência” que “desemboca no puro nada” (BOSI, 2003, p. 304), Moscarda não só abandonaria as imagens de si e o nome, mas abandonaria a si como um todo. Isso implicaria inclusive o abandono da linguagem e, por consequência, da cultura. Em última instância, essa desagregação significaria a impossibilidade do próprio livro. Isso, lógico, se realmente tomarmos Vitangelo Moscarda *como se fosse* uma pessoa.

Discutamos esses pontos. Se retomarmos uma passagem do capítulo “Narrativa e resistência” (2002), poderemos ver que Bosi aborda os conceitos de “narrador”, “escritor” e “homem de ação” na mesma chave de interpretação – “homem de ação” que entenderemos como qualquer ser humano que esteja envolvido por uma sociedade e que busque, de alguma forma, interferir nela, não apenas um “homem”. O primeiro elemento a ser abordado é o “homem de ação”:

A translação de sentido da esfera ética para a estética é possível, e já deu resultados notáveis, quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus *valores*. À força desse ímã não podem subtrair-se os escritores enquanto fazem parte do tecido vivo de qualquer cultura.

O homem de ação, o educador ou o político que interfere diretamente na trama social, julgando-a e, não raro, pelejando para alterá-la, só o faz enquanto é movido por valores. Estes, por seu turno, repelem e combatem os antivalores respectivos. [...].

Valores e antivalores não existem em abstrato, isto é, absolutamente. Tem todos, para cada um de nós, e de modo intenso para o artista, uma *fisionomia*. Os poetas os captam e os exprimem mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos nos outros.

(BOSI, 2002, p. 120, grifos do autor).

Estes são os primeiros parágrafos da seção “O romance e o tratamento dos valores”, do referido capítulo, e com eles vemos que Bosi inicia seu processo de elaboração do entendimento do conceito ético da “resistência” com a forma estética da “narrativa”. Nesse momento analítico, Bosi faz com que a indissociabilidade ético-estética em questão tenha como centro significativo a noção de *valor*. Nesse sentido, o romance trataria de *valores* quando seu narrador os tomasse como objeto da intencionalidade da vontade. Assim: “O valor está no fim da ação, como seu objetivo; e

está no começo dela enquanto é sua motivação” (BOSI, 2002, p. 120). Portanto, a ação representada na narrativa teria como fim e começo a discussão dos valores de determinado modo de viver em sociedade. Do mesmo modo, os escritores e as escritoras responsáveis por organizar a narrativa “não podem subtrair-se” à força desses mesmos valores. Isso implicaria uma necessária relação identificadora entre o “desejo” do escritor e a transformação desse “desejo” em “vontade” ética, por meio da concretização desses valores em narrativa, uma vez que os “valores e antivalores não existem abstrato” (2002, p. 120).

Veja-se então que Bosi aborda os conceitos de “narrador”, “escritor” e “homem de ação” por intermédio da noção de *valores*, mas lhes dá funções diferentes. No caso do “homem de ação, a realização dos valores tem um compromisso com a verdade das suas representações” (2002, p. 121). Isto é, na vida cotidiana o julgamento de determinada ação como justa ou injusta, acertada ou equivocada, depende de uma coerência analítica por parte do “homem de ação”, que não pode fundar-se em uma percepção incorreta “dos fatos e das intenções do sujeitos”. “O valor, nessa esfera da práxis, se provará pela coerência com que o homem justo se comporta a partir da sua decisão” (BOSI, 2002, p. 121).

Ora, a “esfera da práxis” é, sem dúvidas, a esfera que comporta a dimensão da *pessoa*. A *pessoa*, no domínio da ética, será tanto mais valorosa quanto mais suas ações forem coerentes entre si e submetidas a certo “imperativo do dever” regido pelo “*princípio da realidade*” (2002, p. 121, grifo do autor). Isso significa que as ações da *pessoa* – do “homem de ação” – são resultantes da “ordem dos processos biopsíquicos”, denominada de “desejo”, filtrada pela “ética” e pela “política”, que Bosi, na esteira da filosofia de Benedetto Croce, denominará como “vontade” (2002, p. 119).

Abramos um parêntese.

Tomemos o exemplo de Marco di Dio e de Júlio César usados no *Um, nenhum e cem mil* para nos orientar na relação desejo x vontade pensada por Bosi. O que o crítico parece afirmar é que o “desejo” é algo mais passional, quase instintivo, uma busca pelo prazer. A “vontade”, por sua vez, é a emoção que se organiza após a consideração das consequências éticas e políticas de determinada ação. Por isso é que alguns consideram como prova maior da liberdade não a ação, mas a negação. Entenda-se: se tenho desejo de algo, qualquer que seja esse algo, e me movo em direção a essa satisfação sem considerar as consequências ético-político-sociais dessa ação, então não sou livre, mas

escravo do desejo. Por outro lado, a liberdade maior, nesse caso, é a de poder negar o desejo e, por força da vontade, não satisfazer os apetites mais emergentes.

Recordemo-nos que na Antropologia Gerativa de Eric Gans – uma das referências da Antropologia Literária de W. Iser, ainda que não sejam completamente condizentes neste tema em específico –, o que fez surgir a humanidade enquanto cultura foi a suspensão da violência. Gans, quando aborda o “evento original” que propiciou o advento da cultura e da humanidade, aponta que foi a “linguagem” a responsável por facilitar o “adiamento momentâneo” da “deflagração da violência” (*momentary deferral [of an] outbreak of violence*) (GANS, 2007, p. 2, tradução nossa). Ou seja, é por meio da linguagem performática que se instaura a humanidade, pois é também por meio dela que a negação do desejo, ou a negação da violência, faz surgir a vontade da convivência. Na análise de Matthews (2010, p. 2, tradução nossa)²⁵

Essa linguagem se manifesta como uma ruptura radical com as formas animais de comunicação, pois não serve mais para simplesmente manter uma hierarquia no grupo por meio da diferenciação entre os indivíduos, como na “hierarquia” comum às sociedades primatas. Nessa transição da organização social “proto-humana” para a humana, a linguagem estrutura uma mudança de um modo de comunicação estritamente um-para-um para uma interação mediada que permite que o grupo interaja por meio de um objeto.

Nos casos abordados por Moscarda, o que se alega para o julgamento dos envolvidos é justamente a incapacidade de agir como seres de cultura e frear o impulso e o desejo lúbrico e/ou violento. É também por isso que as ações da *pessoa* são julgadas por ela mesma e por outras *pessoas*, sob pena de condenação ou absolvição a depender de quais são os valores vigentes naquele meio social. Vide a condenação moral (ao menos para o século XX, dentro do qual Pirandello publica seu texto) do imperador Júlio César, e a condenação jurídico-moral da personagem Marco di Dio, no âmbito da narrativa.

Fechemos o parêntese.

Após abordar a situação do “homem de ação”, Bosi então dirá que “A situação do romancista é outra. Ele dispõe de um espaço amplo de liberdade inventiva” (BOSI, 2002, p. 121). É necessário entendermos esse ponto melhor: veja-se que o “homem de ação”

²⁵ This language manifests as a radical break with animal forms of communication since it no longer serves to simply maintain a hierarchy in the group by differentiating between individuals, as in the “pecking-order” common to primate societies. In this transition from the “protohuman” social organisation to the human, language structures a shift from a strictly one-to-one mode of communication to a mediated interaction that allows for the group to interact through an object.

analisado por Alfredo Bosi é aquele que “interfere diretamente na trama social” e, ao interferir, sempre o faz “movido por valores” (2002, p. 120). Apesar de o crítico afirmar que “a situação do romancista é outra”, se considerarmos válido que valores e antivalores não existem em abstrato, então forçosamente teremos de concluir que a situação do romancista *só* é outra na finalidade de sua ação – uma finalidade de produção de um objeto ficcional. Por outro lado, tanto para um quanto para outro a motivação inicial é genericamente a mesma: a “força catalisadora da vida em sociedade”, compreendida como os *valores* do “tecido vivo de qualquer cultura” (BOSI, 2002, p. 120).

Isso quer dizer que se no princípio e por princípio o “homem de ação” e o “escritor” são *pessoas* que respondem ao meio social dentro do qual emergiram, o modo como respondem tem objetivos e finalidades completamente diversas. O primeiro, centra-se na ética das responsabilidades consigo e com os outros dentro de um determinado conjunto de normas de convívio social estabelecidas *a priori* e sem necessariamente sua intervenção. Já o segundo, ultrapassa os limites dessas regras de convívio e é capaz de inventar. “A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável”, dirá Bosi (2002, p. 121).

Se bem entendemos, portanto, o “homem de ação” e o “escritor” são ambos, antes de mais nada, *pessoas*. Ou, ao menos, são sujeitos que se identificam e atuam performaticamente *como pessoas*, dotados da possibilidade de realizar escolhas diante de uma série de opções disponibilizadas pela comunidade em que estão inseridos:

Em princípio, a margem de escolha do artista é maior do que a do homem-em-situação, ser amarrado ao cotidiano. Ao contrário da literatura de propaganda [...], a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele. Embora possa partilhar os mesmos valores de outros homens, também engajados na resistência a antivalores, o narrador trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras. (BOSI, 2002, p. 122-123).

Enfim, o “homem de ação” – agora, no texto, “homem-em-situação” – e o “escritor” – agora, “artista” – diferenciam-se pelo fato de que, através do manejo estético de formas artísticas, o “escritor” é capaz de superar em alguma medida as amarras do “cotidiano”, coisa que o “homem de ação” não tem condições de fazer. Ainda que haja momentos coletivos que mobilizem tanto “os homens de ação como os criadores de ficção”, eles não são uma regra para Bosi. Pois “há momentos, mais numerosos e mais longos, em que prevalece a descontinuidade da vida social sobre o toque de reunir,

ocorrendo então uma dispersão e diferenciação aguda dos papéis sociais” (2002, p. 125). Portanto, se “homens de ação” e “escritores” são ambos *pessoas*, o modo como exercem sua existência *enquanto pessoas* varia de acordo com os papéis sociais que desempenham. Numa chave de antropologia da performance (Turner, 1988), não há nada de questionável aqui.

Voltemo-nos à pequena hipótese que defendemos nesta nossa seção: o que a personagem de Vitangelo Moscarda representa é a impossibilidade do solipsismo. Como começamos anteriormente a argumentar, há na análise de Alfredo Bosi sobre o romance *Um, nenhum e cem mil* um impeditivo a nossa conclusão, uma vez que o crítico afirma que “nenhuma consciência” reflete Moscarda (BOSI, 2003, p. 305). À luz de nossa exposição sobre a seção “O romance e o tratamento dos valores” de “Narrativa e resistência”, devemos voltar à análise de Bosi. Do modo como compreendemos a argumentação do crítico brasileiro, o que diferencia o que ele chama de “homem de ação” (leia-se uma “pessoa de ação”, não apenas um “homem”) do “escritor” é o modo como eles, sendo pessoas, agem, atuam e performam socialmente. O primeiro é cerceado pelo cotidiano, enquanto o segundo, mesmo sendo também cerceado, encontra na construção de textos ficcionais a possibilidade de inventar. Neste último caso, “o narrador cria, *segundo o seu desejo*, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes” (2002, p. 121, grifos do autor). Veja-se que o grifo em “*segundo o seu desejo*” é revelador, pois Bosi já havia associado a noção de “desejo” ao domínio dos processos biopsíquicos, o que indicava algo menos contido pelas regras e normas sociais, portanto. Se seguirmos essa linha argumentativa, em última instância, isso faria com que o fruto da ação do narrador, isto é, os personagens, o narrador, o enredo etc. *não precisassem* ater-se ao “*princípio da realidade*” e nem aderir aos valores sociais por meio da “coerência” de suas atitudes, pois poderiam mover-se pelo *desejo*.

É justamente aqui que vemos uma pequena fissura na leitura de Alfredo Bosi, mas para que não nos acusem de obscurantismo, retomemos o parágrafo todo:

A situação do romancista é outra. Ele dispõe de um espaço amplo de liberdade inventiva. A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável. O narrador cria, *segundo seu desejo*, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do *eu* aos valores e antivalores do seu meio. Dá-se assim uma subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência, o que é a

figura moderna do herói antigo. Esse tratamento livre e diferenciado permite que o leitor acompanhe os movimentos não raro contraditórios da consciência, quer das personagens, quer do narrador em primeira pessoa. (BOSI, 2002, p. 121-122, grifos do autor).

Certo, já apontamos que a situação do romancista não é completamente outra, mas apenas outra na finalidade da performance. De fato, a escrita ficcional não copia o mundo e, mesmo que o “copiasse”, ao fazê-lo já o colocaria em um novo contexto de existência, o que modificaria sua forma. O ponto problemático, no entanto, fica por conta do “narrador”. Quer esse narrador seja o sujeito construtor do texto que se ponha a construir o narrador do romance, isto é, seja o autor, quer seja ainda a figura da perspectiva textual de um narrador de romance, em nenhum dos casos o narrador “cria” segundo seu desejo, como afirma Bosi. Isto, pois a criação, se é narrativa e ficcional, presume-se ser intencional, por isso movida pela “vontade”, não pelo “desejo”. Não houvesse *ele mesmo*, Bosi, diferenciado “desejo” de “vontade” em seu estudo (2003, p. 119) e talvez essa não fosse uma questão.

É certo, alguém dirá, que é possível “criar” movido pelo desejo. Com o que teremos de concordar. Mas se concordamos que a fundação da cultura e da humanidade se dá justamente pelo ato criativo que deriva da suspensão do desejo, então seremos obrigados a concluir que os objetos criados pelo desejo e/ou as ações derivadas do desejo, que não passem pelo crivo da vontade, fatalmente serão tomadas como antivalorosas e, no limite, inumanas. Não é disso que Bosi está falando.

Não se nega que o leitor possa acompanhar as perspectivas textuais e jogar com elas tentando interpretar estes movimentos não raro contraditórios, mas movimentos, acreditamos nós, ideados pela vontade quer seja do escritor ou da escritora quer seja, no nosso caso, do narrador. Isso porque, para nós, em *Um, nenhum e cem mil* Luigi Pirandello coloca Vitangelo Moscarda nessa mesma encruzilhada. Obviamente Vitangelo Moscarda é um ser fictício, uma personagem de um romance elaborado e publicado pelo ser humano Luigi Pirandello. No entanto, dentro dos limites da narrativa, Vitangelo Moscarda atua não como se fosse um *ser fictício*, mas *como se fosse uma pessoa, recordando-se* do que viveu anteriormente e transformando essas *recordações* em uma ficção organizada.

Por isso nossa crítica vem do fato de entendermos que Bosi considera a personagem Vitangelo Moscarda e o narrador Vitangelo Moscarda como um só e mesmo elemento textual *em todos os momentos* da narrativa. Porém, Moscarda não só encarna

perspectivas textuais distintas, de narrador e de personagem, como também é movido pela vontade, pois mesmo quando narra os momentos em que foi tomado pelo desejo, modula esse sentimento e dobra-o à forma narrativa. O que, por certo, exige escolhas de constituição textual. Isso ocorre, repetimos, pelo fato de que o texto “não é idêntico nem ao mundo empírico, nem aos hábitos do leitor” (ISER, 1996, p. 129), por isso não *vivemos no texto* para sermos movidos pelo desejo. O texto, na verdade, é um outro mundo, necessariamente criado e, portanto, necessariamente instituído pela vontade de moldar um mundo.

Iniciemos a concluir esse argumento. Numa resposta a Ivo Barbieri, após este último ter perguntado sobre o “papel atribuído ao autor na teoria do efeito estético”, Iser (2002, p. 58, grifo do autor) resumiu dessa forma a ideia de “criação”:

O autor é apenas um dos elementos constituintes do processo mencionado [um processo no qual autor/texto/leitor formam os elementos em interação]. Como produto de um autor, o texto literário evidencia uma atitude particular, mediante a qual o autor se posiciona em relação ao mundo. Uma vez que essa atitude não existe no mundo ao qual o autor se refere, ela somente pode ser literariamente inserida no mundo real. A inserção ocorre não através de uma simples *mimesis* de estruturas existentes, mas mediante um processo de reestruturação dessas estruturas. Eis a razão pela qual todo texto literário contém seleções de uma variedade de sistemas sociais, históricos, culturais e literários que existem como campos de referência externos ao texto. O modo pelo qual o autor realiza tais seleções ajuda a revelar suas intenções.

Tal linha argumentativa indica, por certo, que o processo de seleção de estruturas e de sistemas de referências vários impede que a ação do romancista de criar seja feita segundo seu desejo, no sentido que acabamos de discutir. No caso de Moscarda, como ele age *como se* fosse uma pessoa, também não pode ser movido pelo desejo, mas pela vontade. Mesmo Michel Zérafra (2010, p. 157-158, grifo nosso), analisando o modo de estruturação textual empreendido por Pirandello verá que a incompletude é “quase sistemática”, o inacabamento é “estudado” e a dissociação dos “quadros” e a dissolução das “formas da vida social” têm uma finalidade específica determinada pela vontade: “recobrir uma consciência de si que também é consciência de nós”.

É a dissociação, o esmigalhamento da pessoa e do Ego que traduzem o monólogo interior e os diversos modos de expressão do “pirandellismo”? A erosão quase sistemática dos contornos, o estudado inacabamento das cenas, das descrições, dos diálogos, o

suspense em que é deixada a evocação dos estados psicológicos parecem-nos antes exprimir a fragmentação de uma ordem, de convenções, de um discurso que, no espírito do romancista e de suas personagens, não são mais do que as aparências esclerosadas. As miríades de impressões, que para V. Woolf constituem a verdadeira vida (e a vida unânime), representam uma ética segundo a qual a existência humana autêntica reside fundamentalmente no comentário psíquico das aparências atravessadas do mundo. A personagem dissocia os quadros, dissolve as formas da vida social a fim de recobrir uma consciência de si que é também consciência de um nós. Num espelho quebrado, são refletidos Ramsay ou Christmas, mas o espelho é quebrado pelos próprios heróis.

No caso de Vitangelo Moscarda, o “espelho quebrado” fora simbolicamente quebrado pela dissolução de sua imagem tal qual ele a conhecia, não pela sua *dissolução total*, como queria Bosi. Acreditar numa dissolução total que levaria ao “esmigalhamento da pessoa e do Ego” (ZÉRAFFA, 2010, p. 57) é, de um modo ou de outro, acreditar na impossibilidade da própria narrativa.

Para nós, visto que Vitangelo Moscarda é o narrador do romance sobre a *vida* de Vitangelo Moscarda e que, se a pessoa se esmigalhasse a ponto de sua consciência desembocar de fato no “puro nada” (como indicara Bosi), a estrutura desse romance teria de forçosamente ser diferente, então não haveria uma pessoa a assumir a *função narrar-se*, pois estaria esmigalhada e, com efeito, não haveria “criador” da narração de si. Na verdade, a “dissolução das formas sociais” de que parece ser *vítima a personagem* Vitangelo Moscarda só chega aos leitores quando, numa atitude de fênix renascida, o *narrador* Vitangelo Moscarda compreende os procedimentos dessa “dissolução” *em si*, após tê-la *vivido*, e, dessa forma, recobra uma consciência de si que nos dá a ver uma consciência da pessoa em sociedade. Só a partir daí constrói a narrativa e (re)constrói-se por ato performático de linguagem.

3.6 O eu dividido

Sendo parte desse “processo no qual autor/texto/leitor formam os elementos em interação” (ISER, 2002, p. 58), vejo certa divisão do “eu” em Moscarda. Com essa percepção, creio que podemos, por esse caminho, pensar em nossa própria divisão, nem que seja entre o eu do presente vivido e o eu do passado recordado.

Um crítico que nos auxilia a pensar nessa “divisão do eu” como sendo realmente um efeito estético possível da leitura de Pirandello, pois fora utilizado intencionalmente pelo autor na composição de personagens divididas, é Giovanni Macchia. No capítulo

“Binet, Proust, Pirandello” de seu *Pirandello o la stanza della tortura* (1986) [*Pirandello ou a sala de tortura*], Macchia explica que há um ponto teórico comum a Proust e Pirandello, a saber, o livro *Les Altérations de la personnalité* (1892) [*As alterações da personalidade*], “que Pirandello, como ele mesmo declarou, bem conhecia” (MACCHIA, 1986, p. 150, tradução nossa)²⁶. Alfred Binet foi um psicólogo francês que trabalhou com temas como desenvolvimento da inteligência e alterações de personalidade:

Binet vê as alterações de personalidade que surgiriam como „un dédoublement ou plutôt un morcellement du moi“ [um desdobramento, ou melhor uma fragmentação do eu/ego] [...]. Neste livro de Binet em particular, relata-se que „l’unité normale de conscience“ [a unidade normal da consciência] está quebrada. Produzir-se-iam, neste caso, várias consciências diferentes, nas quais cada uma teria a sua própria *Wahrnehmung* [percepção], a sua própria memória e até a sua expressão moral. (LOPES DO GAGO, 2015, p. 47).

Tomando a influência de Binet sobre Pirandello, conforme os estudos de Lopes do Gago (2015), é possível aludir a Proust, mas também perceber a mesma ideia de poeta dramático que antigira Fernando Pessoa, também conhecedor dos textos de Binet. Desse ponto de vista, podemos entender que a ideia de personagens em que “Tudo são oposições que se cruzam e que conformam um só ser [...], [que é] o entrecruzamento dramático de suas várias possibilidades” (SALDANHA DA SILVA, 2016, p. 131) também assume um lugar na constituição da perspectiva do enredo e das personagens em *Um, nenhum e cem mil*. Podemos associar essa ideia ao modo como Vitangelo Moscarda narrador dirige-se à perspectiva do leitor, no interior do romance. Por exemplo, em uma de suas remissões mais sintéticas de toda a dita “teoria da personalidade” que se lê no romance:

Meu Deus, eu tinha a impressão de que havia conseguido demonstrar isso! Conheço fulano. Segundo o que sei dele, dou-lhe uma realidade (para mim). Mas vocês também conhecem fulano, e certamente aquele que vocês conhecem não é o mesmo que eu conheço, porque cada um de nós o conhece a seu modo e lhe dá, a seu modo, uma realidade. Ora, mesmo para si mesmo fulano tem tantas realidades quanto os seus conhecidos, porque comigo ele se conhece de um modo e, com vocês e com terceiros, de outro, e assim por diante, embora permaneça a ilusão – especialmente nele – de ser um só para todos. (PIRANDELLO, 2015, p. 79)

Sabemos que o narrador dirige-se à perspectiva textual do leitor para falar da constituição entre fictícia e imaginária que cada um de nós tem, em relação a si mesmo e

²⁶ che Pirandello per sua dichiarazione ben conosceva.

em relação aos outros. No entanto, gostaríamos de destacar como essa forma de pensar o humano como um corpo imerso na cultura e na sociedade, por isso um corpo atravessado pela linguagem, revela a ficção como constitutiva da nossa noção de humanidade. Nesse sentido, revela ainda de que a forma a literatura, como um outro do mundo, é capaz de nos dar a ver a nós mesmos, numa performance em que personagens, que não somos nós, têm a capacidade de nos explicar *como se* fossem nossos iguais. Não sendo a vida, o texto nos comunica algo sobre ela.

Moscarda, continua:

Ao final, somos constrangidos a reconhecer que não será nunca nem isto nem assim, mas ora de um modo, ora de outro, e todos a um certo ponto nos parecerão equivocados, ou todos corretos, o que dá no mesmo, porque uma realidade não foi feita e não é, devemos fazê-la nós mesmos, se quisermos ser; e jamais será uma para todos, uma para sempre, mas infinita e continuamente mutável. [...] A realidade de hoje está fadada a se revelar a ilusão de amanhã. E a vida não se ajusta. Não se pode ajustar. Se amanhã se ajustar, estará acabada. (PIRANDELLO, 2015, p. 81).

Perceba-se que a *conversa* com a perspectiva do leitor assume o tom de palestra, de ensinamento, quase um ensaio filosófico sobre os rumos da vida. Esta forma encontrada pelo narrador para se dirigir à perspectiva textual do leitor deriva, necessariamente, das considerações que Moscarda faz de seu próprio passado e das conclusões a que essa análise o levou. Um movimento *como se* fosse o de uma pessoa. Um pouco mais à frente no enredo, o narrador conta uma de suas experiências de “despersonalização”: após ter despejado dois inquilinos (Marco di Dio e sua mulher, Diamante) durante a noite e debaixo de chuva, Moscarda é acusado de “usurário”. No entanto, como já sabia dessa sua alcinha e a fim de mudar essa concepção de usurário que a população tinha dele, Moscarda havia armado para que, logo após o ato de despejo, o tabelião da cidade viesse a público e anunciasse que a casa de onde Marco de Dio e sua mulher, Diamante, acabavam de ser despejados passava, por doação de Moscarda, a ser deles:

Na minha cabeça, depois desse ato eu me apresentaria a todos e então lhes perguntaria:

– Viram agora, senhores, que não é verdade que eu seja aquele usurário que vocês queriam ver em mim?

E, no entanto, aconteceu que todos exclamaram, espantados:

– Oh, sabem da última? O usurário Moscarda enlouqueceu! (2015, p. 96).

Em outro momento dessa tese, abordaremos a motivação violenta que presidiu essa ação. Por ora, dois pontos são interessantes aqui, um que ocorre antes do despejo e outro que ocorre depois.

Antes do despejo, Moscarda vai até o tabelião, senhor Stampa, e pergunta a ele sobre a casa “pertencente a um tal senhor Vitangelo Moscarda” (2015, p. 100). Quando o tabelião pergunta “– Mas não é o senhor?”, a resposta vem com uma modalização do verbo ser: “– Sim, claro. Seria eu...” (2015, p. 100). Ao usar o verbo “ser” no futuro do pretérito, em vez de no pretérito imperfeito (“*Era eu*”) ou no presente do indicativo “*Sou eu*”, Moscarda produz um dado efeito de sentido, pois o uso do futuro do pretérito no lugar do pretérito perfeito serve também “para criar um efeito de sentido de incerteza. Assim, um acontecimento que ocorreu é assinalado sob a forma de uma hipótese” (FIORIN, 2016, p. 184). De forma análoga, o uso do futuro do pretérito no lugar do presente “dá aos acontecimentos um valor hipotético, imaginário” (2016, p. 197).

Recordando da importância dos vazios para a atuação do leitor, é válido perceber que, no original, essa distinção verbal realmente está posta. No entanto, na tradução de Francisco Degani, o jogo verbal não comparece, o que tira certa “astúcia da enunciação” de Vitangelo Moscarda e propõe outra maneira de performance para Moscarda e, por consequência, para as leitoras e os leitores empíricos. Assim:

a)
 – *E non è lei?*
 – *Già, io sì. Sarei io...* (PIRANDELLO, 2011, p. 250, grifo nosso).

b)
 – E não é o senhor?
 – Sim, eu mesmo. Sou eu... (PIRANDELLO, 2019, posição 1160 edição do Kindle).

Voltando ao texto, no relato de Moscarda, a ideia de despersonalização e divisão do eu se aprofunda quando ele comenta em seguida: “Era tão lindo aquilo, [...] falar assim, como a distância de século, de uma certa casa pertencente a um certo senhor Vitangelo Moscarda...” (PIRANDELLO, 2015, p. 100). O narrador Vitangelo Moscarda, recordando-se do encontro do outro de si – Vitangelo Moscarda personagem – com o tabelião, conta que era “lindo” falar de si mesmo – no passado – como se fosse outro. Ora, apenas neste pequeno trecho já é possível entrever que a consciência do narrador não

“se afoga no puro nada”, como queria Bosi, mas conversa com o outro de si e, aprofundando-se no passado, percebe a relação desse outro com outros, e ainda outros, e mais outros responsáveis por mediar-lhe a própria percepção.

Não se confundem a perspectiva do narrador Vitangelo com a perspectiva da personagem Vitangelo justamente pela ordenação estrutural da narrativa. Quando vai até o tabelião senhor Stampa, Moscarda tem a intenção de doar uma casa para Marco di Dio e sua mulher, Diamante, mas não explica ao leitor que este é o propósito de sua visita. Ao contrário, faz com que saibamos do curso das ações tal qual souberam os próprios Marco de Dio e Diamante, apenas no momento em que aconteceram:

Neste ponto me inclinei e, com a voz baixa e muita seriedade, confidenciei ao senhor tabelião o ato que pretendia realizar – **o qual, por ora, não posso revelar**. E lhe disse:

– Deve ficar entre mim e o senhor, sob segredo profissional, até que me seja conveniente. Estamos entendidos?

Entendidos. [...]. (2015, p. 101, grifo nosso).

Ao que tudo indica, o narrador acreditava que também para o bom andamento da estrutura narrativa não era “conveniente” fazer com que os leitores soubessem de antemão o plano que ele tinha armado.

Depois do despejo, as mesmas pessoas que antes chamavam Vitangelo de “usurário”, compreendendo o que ali se passou com Marco di Dio e sua mulher, Diamante, passaram a chamá-lo de “louco”:

– Louco! Louco! Louco!

Idêntico era o grito da multidão que se concentrava na porta:

– Louco! Louco! Louco!

Tudo porque eu quis demonstrar que podia, inclusive aos olhos dos outros, não ser aquilo que achavam que eu era. (2015, p. 118).

O tema da loucura, tão caro a Pirandello, assume uma interessante forma aqui: ser alcunhado de louco é algo que, costumeiramente, é feito por outrem. Isto é, ser classificado como louco depende da avaliação de outras pessoas que, julgando as atitudes de um sujeito e valendo-se das regras sociais recolhidas das instituições da Cultura, do Estado e do Direito, determinam o que é normal, ou seja, o que corresponde às normas, e o que é anormal, ou seja, o que transgride às normas e, por isso, pode ser considerado louco. Neste caso, a personagem Vitangelo Moscarda é julgada pela “multidão que se concentrava na porta” e definida como louca. Ao mesmo tempo, essa personagem é revisitada pelo narrador Vitangelo Moscarda que, de acordo com o próprio discurso, não

vê loucura naquela atitude, mas uma bem racional vontade de forjar a própria imagem para os olhos dos outros. Essa dupla significação do eu, um eu para mim e outro para cada uma das pessoas que me veem, entendida pelo narrador como “normal”, configura-se como uma forte transgressão às normas para a população de Richieri, cidade em que se passa a narrativa.

O ponto máximo dessa sequência narrativa, no entanto, ainda está por vir. Após a *humilhação* de não conseguir modificar a “forma” que ele tinha para os outros, Moscarda volta para casa e encontra Dida, sua mulher, e Quantorzo, um dos sócios do banco que pertencia à família de Moscarda, conversando. À visão deles, Vitangelo Moscarda narrador conta como foi a experiência pela qual passou Vitangelo Moscarda personagem.

Assim: primeiro, percebeu que, sendo duas as pessoas que o estavam vendo entrar, “me veio a tentação de girar e procurar o *outro* que entrava comigo”. Depois, retificou o pensamento, pois se eram dois que o viam, então ele devia ser um para cada um deles, “Dois, portanto, não aos olhos deles, mas apenas para mim, que me sabia ser *um e um* aos olhos daqueles dois”. Em seguida, reflete sobre se esses dois olhares produziam Vitangelos a mais ou a menos, “para mim, não equivalia a um *mais*, mas a um *menos*, já que isso queria dizer que, para eles, eu enquanto eu não era ninguém” (PIRANDELLO, 2015, p. 132-133, grifos do autor).

Do modo como o discurso agora se organiza, até parece ter razão Bosi ao afirmar que a consciência de Moscarda não seria refletida por *ninguém*. O parágrafo seguinte do romance parece inclusive querer confirmar isso:

Somente aos olhos deles? Também para mim [eu não era ninguém], também para a solidão do meu espírito que, naquele momento, fora de qualquer consistência aparente, concebia o horror de ver o próprio corpo, em si, como o de ninguém, na diversa e incoercível realidade que entretanto aqueles dois lhe davam. (2015, p. 133).

Mas não nos esqueçamos de que o tema depende de um horizonte de sentido no qual se organizar e, também, de que na confecção do sentido o leitor precisa fazer movimentos de ir e vir no texto. Indo e vindo vemos o desmentido da suposta “solidão” – mesmo ela tendo sido enunciada anteriormente no texto – e o desmentido dessa “desagregação que desemboca no puro nada”, de Bosi, vem logo em seguida, de forma sutil. Moscarda prepara-se para conversar com Dida e Quantorzo, os quais estavam

[...] seguríssimos de que ali naquele pequeno salão fôssemos agora três, e não nove, ou melhor, oito, visto que eu – para mim mesmo – já não contava mais.

Quero dizer:

- 1) Dida, como era para si;
- 2) Dida, como era para mim;
- 3) Dida, como era para Quantorzo;
- 4) Quantorzo, como era para si;
- 5) Quantorzo, como era para Dida;
- 6) Quantorzo, como era para mim;
- 7) O querido Gengê de Dida;
- 8) O caro Vitangelo de Quantorzo.

Naquele salão se preparava, entre aqueles oito que se achavam três, uma bela conversa. (PIRANDELLO, 2015, p. 133).

A leitura do que é dito por certo depende do não dito, isto é, o vazio que o texto literário abre é derivado justamente daquilo que significou sem que tenha sido necessária e diretamente enunciado. Veja-se que Vitangelo analisa as relações que ele, Dida e Quantorzo poderiam estabelecer entre si e conclui, num primeiro momento, que estariam presentes naquela sala nove distintos *eus* a depender de para quem este *eu* se dirigia. O Moscarda narrador, entretanto, *retifica* essa informação e conclui que não nove, mas oito eram os possíveis sujeitos que ali estavam, pois, segundo ele, “eu – para mim mesmo – já não contava mais” (2015, p. 133).

Mais uma vez o juízo de Alfredo Bosi parece nos colocar em xeque. Olhemos, no entanto, este fato mais de perto: em primeiro lugar, apesar de afirmar que ele mesmo não contava mais como um *eu*, Moscarda continua tendo em si uma imagem de Dida e de Quantorzo, o que impede que sua consciência esteja de fato anulada. Em segundo lugar, Moscarda afirma que para si mesmo ele “já não contava mais”, o que não necessariamente implicaria o apagamento total, mas *apenas* a sensação do apagamento e, enfim, que estes nove, que se transformaram em oito possíveis sujeitos, voltam a ser nove *no momento* em que Moscarda transforma suas memórias em narrativa, pois, neste processo de revitalização do passado, o Vitangelo Moscarda narrador volta a ter uma imagem de si ao associá-la ao *vivido* pelo Vitangelo Moscarda personagem.

A alegada perda do *si mesmo* da personagem é factual, mas perdura somente até o momento da organização da vida de Moscarda em forma de narrativa. Dispersão e união seguem-se continuamente e, ao mesmo tempo em que fazem com que haja uma identificação brutal entre o bloco da perspectiva da ação narrada e da personagem e a perspectiva do narrador, distinguem-nos, quer seja pela *seleção* das lembranças a serem

traduzidas em narração quer seja pela organização dessas lembranças e apresentação para a perspectiva dos leitores. Aliás, serão estes os décimos sujeitos na sala? Os leitores empíricos, de carne e osso, são os únicos que podem responder a essa questão.

3.7 Homo performans

Giovanni Macchia identificou importantes leituras sobre a psicologia do eu na base de boa parte da construção estrutural que presidiu a ficção de Pirandello. Para ele, Pirandello reconheceu nas pesquisas do psiquiatra e psicólogo Alfred Binet algumas ideias chocantes, como o fato de a personalidade não ser uma entidade fixa e imutável, mas uma síntese de fenômenos vários e variáveis: “Mesmo no curso de uma existência normal pode-se ver a sucessão de um número impreciso de personalidades distintas” (MACCHIA, 1986, p. 151, tradução nossa)²⁷. Binet, neste caso, não estava preocupado com técnicas narrativas ou algo que o valha, mas com a constituição da *pessoa* psicológica. Pirandello constrói seus textos ficcionais também com base nisso.

Em Pirandello, a descoberta da decomposição do eu, no entusiasmo dialético que ela provoca, desperta um vigor demonstrativo quase frenético, e as próprias pessoas tornam-se as engrenagens automáticas dessa decomposição. [...]

Em Pirandello, qualquer experiência de vida e cultura era aproveitada, a fim de que, na construção de um romance, de um conto, de um drama, desse corpo a um “caso”, com todas as questões que um caso, às vezes sem solução, acarreta. E, apesar de estar totalmente imerso naquele “caso”, e aceitar o tormento infinito, dele se desprende, como se fosse um outro, para ao mesmo tempo observar e analisar, como se também aquele si mesmo [*se stesso*] se tornasse outro e vice-versa. Tudo se passa no palco do eu como diante de muitos espelhos. E o encontro com esse eu dividido, despedaçado, não envolve apenas o problema do conhecimento. Em muitos casos, ao contrário de Proust, torna-se um problema moral incômodo. Esta transformação talvez não pertença ao melhor Pirandello. Mas é um Pirandello que existe. (MACCHIA, 1986, p. 153-155).²⁸

²⁷ Nel corso di un'esistenza anche normale si può assistere al succedersi di un numero imprecisato di personalità distinte.

²⁸ In Pirandello, la scoperta della scomposizione dell'io, nell'entusiasmo dialettico che gli provoca, eccita un quasi forsennato vigore dimostrativo, e le persone stesse divengono gli ingranaggi automatici di questa scomposizione.

In Pirandello, qualsiasi esperienza di vita e di cultura veniva utilizzata perché, nella costruzione di un romanzo, di una novella, di un dramma, desse materia ad un "caso", con tutti gli interrogativi che un caso, a volte senza soluzione, comporta. E, pur essendo in quel "caso" del tutto immerso, e accettando l'infinito strazio, egli se ne distacca, quasi fosse un altro, per osservare e insieme discutere, come se anche quel se stesso sia diventato un altro e viceversa. Tutto si svolge sul palcoscenico dell'io come dinanzi a tanti specchi. E l'incontro con quell'io diviso, frantumato non investe soltanto il problema della conoscenza. In

O “palco do eu” se relaciona diretamente a uma concepção de vida encenada, performada. Sendo assim, a ideia de que na construção narrativa possa haver um problema moral incômodo ou que essa forma de escrever não seja a melhor de tudo o que Pirandello produziu, de acordo com Macchia (1986) são problemas que os leitores reais precisarão debater quando em contato com o texto. Mesmo porque, de acordo com Iser (1999, p. 102-103), para o leitor “o texto jamais dará a garantia de que sua apreensão seja a certa”, pois “a relação entre texto e leitor carece de um padrão de referência”, o que determina que, “na melhor das hipóteses, o leitor terá que construir um código para ajustar a relação com o texto”.

Essa “carência” de sentido já-dado, essas “lacunas [a que] corresponde a assimetria básica de texto e leitor, caracterizada pela falta de uma situação e de um padrão de referência comuns” (ISER, 1999, p. 103) é que permitiram que Alfredo Bosi (2003, p. 304) preenchesse esses espaços vazios com a ideia de que em *Um, nenhum e cem mil* persistisse a ideia de um “sujeito isolado, a consciência atomizada, o homem só”.

Nesta tese, por outro lado, diante de praticamente os mesmos pontos de indeterminação, observo o fenômeno de modo diferente, pois entendo que Bosi não levou em consideração que pensar sobre si e sobre a própria história guardada na memória, como faz o narrador do romance de Pirandello, é entender-se também como *um outro de si*. Bosi também não considerou que pensar sobre si em relação aos outros (as várias personagens do romance, por exemplo) é conferir-lhes um lugar no processo de constituição do *eu*. Também não percebeu que revelar a própria vida em forma de narrativa – inclusive conversando o tempo todo com a perspectiva textual dos *supostos leitores* da mesma narrativa – é absolutamente crer que *há* um outro que terá acesso a esses escritos e que, por isso mesmo, poderá *associar* ao que sabe algo que *ainda* não sabe, mas que fatalmente poderá saber *após* a leitura.

Como então entender que tanto o conceito de Bosi quanto o meu – cujos pontos de contato e de afastamento são evidentes, mas não excludentes – têm algum lugar dentro da crítica sem se anular completamente? Respondo: entendendo que Bosi vê Vitangelo Moscarda como um *narrador-personagem* que é criatura da mente do *autor* Luigi Pirandello. Isto é, que Moscarda não atua *como se* fosse uma pessoa falando de si, mas é

molti casi, a differenza che in Proust, diventa assillante problema morale. Questa trasformazione non appartiene forse al Pirandello migliore. Ma è un Pirandello che esiste.

uma forma derivada da criatividade de Pirandello, forma que coincide consigo mesma. Conforme indicam os trechos a seguir de *Literatura e resistência* (2002):

- a) “A mim atraiu-me particularmente o olhar abissal que Pirandello lançou a complexidade da *persona social*”;
 - b) “Mas havia, já no Pirandello jovem, [...] uma reação contra a literatura forjadora de estereótipos”;
 - c) “Com o tempo e, principalmente a partir de *Il fu Mattia Pascal*, romance publicado em 1904, Pirandello vai descendo ao coração da matéria”;
 - d) “Caberia ao romance e ao teatro de Pirandello e à narrativa de Proust, Joyce e Kafka o papel revolucionário de dizer que a escrita pode cavar um vazio nessa espessa materialidade”.
- (BOSI, 2002, p. 132-134, grifos do autor).

E também conforme o mesmo Bosi indicava já nas primeiras páginas de seu *Itinerario della narrativa pirandelliana* (1964, p. 16, grifo nosso)

O único ponto de referência real e vivo que deve ser levado em consideração no estudo de uma obra de arte não é, nem pode ser, uma categoria considerada abstratamente (matéria ou espírito; socialidade ou esteticidade), **mas a personalidade do autor: o homem como, ao mesmo tempo, agente da forma artística e paciente de uma estrutura social dada.**

As relações entre o conjunto sociocultural e a obra literária são estabelecidas pela **personalidade do autor, a qual não deve ser considerada, idealisticamente**, como um aglomerado informe de dados sociais, pura passividade de espelho, mas como possibilidade de mediação, de atividade, de formação.²⁹

Confirmando a historicidade de nosso ponto de vista, eu não vejo as coisas *apenas dessa maneira*, pois me valho das indicações de Iser (2002, p. 59), para quem:

Para desvelar a intencionalidade de um texto, a melhor forma de fazê-lo não consiste no estudo da vida, sonhos e crenças do autor, mas na intencionalidade expressa no próprio texto, através da seleção de sistemas extratextuais. A intencionalidade do texto, portanto, reside no modo como ele se distancia desses sistemas. Concentrando-se na seleção, o leitor pode rastrear a atitude do autor no processo da leitura, o qual é importante porque permite que se apreenda a intervenção do

²⁹ L'unico punto di riferimento reale e vivo da considerare nello studio di un'opera d'arte non è, né può essere, una categoria astrattamente presa (materia o spirito; socialità o esteticità), ma la personalità dell'autore: l'uomo ad un tempo agente della forma artistica e paziente di una data struttura sociale. I rapporti tra il complesso socio-culturale e l'opera letteraria sono stabiliti dalla personalità dello scrittore: questa non deve essere considerata, idealisticamente, come un assoluto e incondizionato spirito creatore, né, meccanicamente, come un amasso incongruo di dati sociali, mera passività da specchio; ma come possibilità di mediazione, di attività, di formatività. (BOSI, 1964 apud LIMA, 2012, p. 96). Traduzido por João Carlos Félix Lima, in: LIMA, 2012, p. 95-96.

autor no mundo ao qual ele reage. Nesse sentido, o autor é um elemento indispensável [...].

Entendo que Vitangelo Moscarda é tal qual o já citado *Homo performans* de Turner (1988, p. 81), “no sentido de que é [...] autoperformante – suas performances são, de certa forma, reflexivas, ao performar ele se revela a si mesmo”. Assim, a perspectiva da personagem é fruto da *vida* do narrador Vitangelo Moscarda e só tem razão de ser no romance em relação a este último.

Sendo autor de um romance de si, o narrador Vitangelo Moscarda age *como se* fosse uma pessoa que se quer fixar e, com efeito, se transforma em *personagem* no momento em que narra a si mesmo e converte o passado vivido em prosa narrativa. Não duvidamos que todo esse jogo seja fruto do engenho de Pirandello, porém vemos o texto literário de *Um, nenhum e cem mil* falando por si numa independência relativa de seu idealizador externo (o sujeito, humano, Luigi Pirandello), mas inextricavelmente ligado à desagregação do *eu* e posterior união relativa com a natureza que Moscarda narra enquanto *se* narra.

3.8 Pessoa e personagem em Zérafra

O quadro desenvolvido por Michel Zérafra em *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos 1920 aos anos de 1950* (2010, p. 185), pode nos ajudar a pensar a relação entre pessoa e personagem fictício, tendo em vista boa parte daquilo que discutimos até então, desde a Teoria do Efeito Estético até a Antropologia Literária, sobre as quais ainda traremos aprofundamentos:

psicossocial permite uma leitura da pessoa em associação às perspectivas textuais que vimos debatendo até o presente momento.

Observemos essa possibilidade mais de perto, elencando relações possíveis e interpretando-as em vista do romance do *Um, nenhum e cem mil*:

a) Interpretando o quadro de referência, a personagem encarna-se na realidade por meio de sua história, enquanto a pessoa entra na cultura por meio do mito, isto é, por meio das metáforas (CASSIRER, 1972) que organizam nossa cultura (bem, mal, beleza, justiça, vingança, saúde etc.) e nossas relações sociais. No livro de Pirandello, Vitangelo Moscarda na perspectiva de narrador encena-se como se fosse um ser de cultura, responsável por um discurso narrativo que mantém um pacto de interpretabilidade com o leitor (ISER, 1996; 1999; ANTUNES, 2010); já a personagem Vitangelo Moscarda tem sua realidade em completa dependência da história narrada pelo narrador.

b) De acordo com Zérafra, a personagem é um indivíduo organizado em relação a outros indivíduos criados por um sujeito autor (Luigi Pirandello, em nosso caso) para comporem um quadro social. Podemos aceitar que a personagem seja um indivíduo se isso não propuser um caminho ontológico, uma caminho de “ser” para as personagens. Neste sentido, a linguagem que se usa para descrevê-las é que compõe o grupo social mais ou menos convencional no qual elas devem agir. É este o caso da relação de Moscarda com seu pai, proprietário de um banco, e com sua esposa, Dida, um “bibelô”. Já a pessoa não entra na sociedade como um indivíduo, mas, do nosso ponto de vista, como um sujeito, ou seja, como um ser de cultura que tem certa individualidade e que só acessa o social por meio da consciência – que é sempre consciência de algo que não é ela mesma. Consciência derivada da contemplação e da interpretação dos mitos fundadores.

O narrador Vitangelo Moscarda, entendido *como se* fosse uma pessoa, assim também o faz: analisa, contempla, pesquisa e interpreta as formas de sua própria consciência, bem como seus desejos, num fluxo contínuo (*stream*, para Zérafra). Este fluxo, que é próprio da vida, só tem termo quando o narrador fixa sua memória do passado – e a si mesmo – como outro de si e se transforma num fato de um quadro romanesco, isto é, numa personagem.

Não é de modo algum espontaneamente – por gosto – que as personagens de Pirandello são seres divididos em múltiplas e contraditórias imagens de si próprios: a sociedade obriga-os a essa fragmentação, e eles aspiram a ser personagens no sentido pleno do termo – em que o papel social e a profundidade seriam concordantes. (ZÉRAFFA, 2010, p. 312).

Mas a “sociedade” que os “obriga a essa fragmentação” não é a sociedade humana, senão aquela sociedade constituída no interior do texto ficcional que, dessa forma, nos dá a ver a sociedade em que nós mesmos estamos inseridos. Nessa comunicação sobre o mundo, o texto literário indica aos leitores a possibilidade de eles também acabarem se vendo como desejantes de serem personagens, isto é, seres concordantes entre o papel social que têm de desempenhar por viverem em comunidades e as “profundezas” da subjetividade constituída na relação consigo mesmos e com os outros.

c) No esquema psicossociológico da pessoa desenvolvido pelo teórico francês, sendo um ser de cultura, a pessoa opera com os símbolos, com as imagens polissêmicas por natureza. A personagem, por sua vez, é um elemento que emerge das perspectivas textuais e que só existe nos signos que a conformam, dando-lhe um contorno.

No caso do *Um, nenhum e cem mil*, ao retomar o vivido, Vitangelo Moscarda narrador busca traduzir o que sentira em imagens expressivas:

Via ali a campina, como se aquilo fosse uma interminável extensão de trigo, e ficava embevecido ao acariciá-la, sentindo-me verdadeiramente no meio de todo aquele trigo, com um sentimento tão intenso de distância imemorial que quase me vinha angústia, uma angústia muito doce. (PIRANDELLO, 2015, p. 194).

A campina sendo aproximada ao trigo, a angústia doce são as formas linguísticas que o narrador encontra para transformar as imagens que tem em si em signos que possam objetificar a estrutura da personagem Moscarda.

d) Quanto às questões temporais, enquanto a personagem é enredada em um tempo da narrativa, fragmentado, pois existente apenas enquanto narrativa, e atual, pois se vive *no momento* do narrado, a pessoa tem duração, uma duração que subverte a própria noção de tempo, pois que atualiza o passado pela memória, presentificando-o, e antecipa o futuro pela projeção das relações possíveis.

A perspectiva textual do Moscarda personagem, partindo disso, constitui-se como um fragmento de memória que escapa da totalidade da perspectiva do Moscarda narrador e passa a ser relatada dentro da estrutura do romance organizado por este último.

A personagem nos comunica algo sobre o mundo das pessoas, como pensa Iser, também pela fragmentação, não só do tempo, mas da própria linguagem e da estrutura textual repleta de vazios, pois são eles, os vazios, que pedem a atualização do leitor, já

que “são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor” (ISER, 1999, p. 107).

e) Afirma Zérafra (2010, p. 161, grifos do autor):

O romanesco cujos traços esquematizamos no quadro revela uma situação historicamente real do indivíduo. A dissolução da pessoa, que à primeira vista parece caracterizar o romance moderno (depois de James e até nossos dias) é um fenômeno sociológico e político interpretado, de *Em Busca do Tempo Perdido* a *O Homem sem Qualidades*, por um grupo de escritores *cultivados*, como o aniquilamento de uma esperança humanista que cumpre precisamente restaurar. Que seja necessário recompor unicamente pela consciência e na consciência uma pessoa que este mundo desfaz, Proust o compreendeu desde o começo do século, e até os anos 1930 essa recomposição do ser por sua linguagem interior – e não o esmigalhamento das consciências – será o objeto primordial do romance inovador.

Entre o *Em busca do tempo perdido*, cujo primeiro livro é publicado em 1913, e *O homem sem qualidades*, cujo último livro foi publicado em 1943, encontra-se o *Um, nenhum e cem mil*, de 1926. Daí, para Zérafra, certa referência à realidade da “dissolução da pessoa” (recordemos, apenas de passagem, o advento da Primeira e da Segunda Guerra Mundiais como eventos confirmadores dessa tendência) comparecer sociológica e politicamente estetizada nos romances da época. Recordemo-nos, também, que Iser (2002, p. 58) indica que, “Como produto de um autor, o texto literário evidencia uma atitude particular, mediante a qual o autor se posiciona em relação ao mundo.”.

Assim, a decomposição da personagem parece ser a forma encontrada pelos escritores para recompor a pessoa, ou ao menos dar a possibilidade de os leitores, pelo ato da leitura, recomporem-na por si sós. Em nosso caso, do aparente não-sentido das ações da personagem Vitangelo Moscarda, de suas atitudes “loucas”, é que se pode recompor o sentido da pessoa. Assim, tanto os leitores, como pessoas externas ao romance *Um, nenhum e cem mil*, têm a oportunidade de organizarem suas individualidades em face do estatuto da personagem Vitangelo Moscarda, quanto o narrador Vitangelo Moscarda pode recompor-se da forma mais íntegra possível, como produtor de uma história sobre si. Certo que, também, o “não-sentido” da personagem possa derivar de sua não-referência *direta* ao mundo real, com o sentido tendo de ser constituído pelos leitores reais, de carne e osso.

A partir desse quadro, podemos então concluir este capítulo, entendendo que a perspectiva textual do Moscarda narrador, tal qual a de uma *pessoa*, interpreta o que

viveu, contempla a própria história, revela os desejos transformados em vontades. Também reconhece sua duração, seu passado e sua memória, e recompõe para si imagens literárias, reconhecendo seus limites e os limites do seu *eu* do passado – o Moscarda na perspectiva textual de personagem. Ao fim da narrativa, compreende que há algo para além dele – tanto no presente quanto no passado – que não se relaciona diretamente com ele, mas que existe quer ele conceba quer não:

Saio todas as manhãs ao alvorecer, porque agora quero conservar o espírito, fresco como a aurora, com todas as coisas recém-descobertas, ainda impregnadas com o gosto cru da noite, antes de o sol as ofuscar e ressecar sua umidade orvalhada. Aquelas nuvens de água lá em cima, pesadas de chumbo [...]. E estes fiapos de grama, também tenros de água, impregnados de vivo frescor das margens do rio. E aquele burro lá, que passou a noite toda ao relento e agora tem os olhos apagados e relincha nesse silêncio que está tão próximo dele [...]. E essa estradinha aqui, cortada entre colinas escuras e muros gretados, que parece parada na ruína de seus sulcos, sem levar a lugar nenhum. O ar é novo. E tudo é o que é, segundo a segundo, iluminado de vida. Desvio de repente os olhos para não ver cada coisa se fixar na sua aparência e morrer [...]. (PIRANDELLO, 2015, p. 199).

Fugir ao solipsismo que teima em voltar em tempos de egolatria não é simples. Por isso é que linguisticamente, no fim da narrativa, quando o narrador-pessoa reconcilia-se com a personagem e quando, *só agora*, ambos são a *mesma* coisa, os pronomes – “aquelas”, “lá”, “estes”, “aquele”, “essa”, “aqui”, “nesse” – e os verbos e advérbios – “saio”, “agora”, “recém”, “é”, “desvio” – marcam o presente da narração. Após compreender-se como pelo menos dois *em si*, o narrador volta a se separar das coisas do mundo, lutando para não “matá-las” com seu olhar fixador, mas superficial. Pois se as coisas não são apenas a aparência que vemos delas, o humano também não o é. Nesse sentido é que busca-se “eliminar de si mesmo e de outrem este peso do passado que, em Pirandello, significava, de maneira trágica mas certa, a existência da pessoa e a individualidade dos destinos.” (ZÉRAFFA, 2010, p. 416).

Assim, ter “fixado” ou “matado” o passado transformando-o em um narrativa é a forma que o narrador Vitangelo Moscarda encontrou de escapar à própria forma fixa da personagem e transformar-se, ao menos no discurso, em uma *pessoa*, incompleta como se fosse qualquer pessoa. Do ponto de vista crítico-analítico, acabamos procedendo de modo análogo ao que identifica Gagnebin ao discutir “Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur” (1997, p. 262, grifos da autora):

À “exaltação do *Cogito*” se opõe um *Cogito* “quebrado” (*brisé*) ou “ferido” (*blessé*) como o escreve Ricoeur no prefácio a *Si mesmo como um outro*. Mas essa quebra é, simultaneamente, a apreensão de uma unidade muito maior, mesmo que nunca totalizável pelo sujeito: a unidade que se estabelece, em cada ação, em cada obra, entre o sujeito e o mundo.

Se “ousei” discutir a análise de Alfredo Bosi sobre um aspecto do romance *Um, nenhum e cem mil* e ampliar as conclusões de cunho moral e ideológico a que ele tinha chegado, também discuto a tese de Zérafra (2010, p. 9), para quem “Todo romance exprime uma concepção da pessoa que sugere ao escritor a escolha de certas formas e confere à obra seu sentido mais amplo e mais profundo; se esta concepção se modifica, a arte do romance se transforma”. De minha parte, a conclusão é outra: não, “nem todo romance”, mas alguns em especial, como o *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello.

Do mesmo modo, o Vitangelo Moscarda não emerge como a pessoa *de carne e osso* que somos, nem como a pessoa de certo idealismo que foge às concretudes da vida, mas como uma pessoa *no* romance. A personagem, nesse sentido, é aquela que “existe”, enquanto a pessoa é aquela que “é, ou antes, deve ser”. Por isso, “A noção de pessoa, [...] depende também, e talvez sobretudo, da composição da narração” (ZÉRAFFA, 2010, p. 12). Daí que a pessoa no romance de Pirandello, tal qual a vejo e que, espero, vemos, não é a que se envolve com o real incrustado no tempo, mas aquela que desenvolve uma noção de duração do verdadeiro.

Essa noção de duração do verdadeiro não é nem *a verdade* nem *a duração* mesmas, mas a verdade compreendida no ato da leitura e o verdadeiro de acordo com as perspectivas textuais. Quer dizer, é uma pessoa “nunca totalizável” (aliás, característica que se pode atribuir às pessoas de carne e osso, de um ponto de vista mais fenomenológico), pois inscrita em texto com pontos de indeterminação derivados da movimentação das perspectivas textuais. Se o olhar dos leitores e das leitoras busca congrega essas indeterminações em entendimentos coerentes e fechados em sua coerência, ao mesmo tempo em que fecha o sentido e, por assim dizer, “ganha” o jogo proposto pelo texto, perde o que há de ficcional na ficção, pois “eliminar lugares indeterminados significa provocar a ilusão de totalidade; mas esta representa o princípio básico da ilusão na arte” (ISER, 1999, p. 116). A “tranquilidade” de ter preenchido todas as indeterminações e todos os lugares vazios, não se faz produtiva, no sentido de que não condiz com a própria noção de recursividade em *looping* no ato da leitura.

A pessoa não é a personagem, mas a personagem nos revela algo sobre a pessoa.

O princípio de diferenciar a obra literária de suas concretizações está na afirmação de que a própria obra contém lugares indeterminados, assim como vários elementos potenciais (como por exemplo os aspectos, as qualidades esteticamente relevantes), ao passo que, devido à concretização, são em parte extintos, isto é, atualizados. (ISER, 1999, p. 113)

É essa unidade nunca totalizável, por isso potencialmente aberta, que é a *pessoa no romance*. Vitangelo Moscarda, quase-pessoa e personagem, por isso nunca solipsista, é este elemento fictício que se encena e performa revelando algo sobre nós mesmos. É ele que vemos entre o sujeito e o mundo, entre a ficção e a realidade, quando Moscarda afirma que “O ar é novo. E tudo é o que é, segundo a segundo, iluminado de vida” (PIRANDELLO, 2015, p. 199). Não é vida, mas é iluminado por ela.

4 A PERSONAGEM TORNADA PESSOA

4.1 Personagem pirandelliana

Na já clássica conferência *O personagem pirandelliano* que Ângelo Ricci ministrou em setembro de 1967 e que se transformou em artigo no ano seguinte, Ricci (1968, p. 38) começa por afirmar que, do seu ponto de vista, “entre a vida e a produção de Pirandello há um paralelismo profundo e ativo, uma surpreendente coesão efetiva, um sincronismo ideal operativo e artístico.” Sem acreditar nesse “sincronismo ideal”, em nosso trabalho de mestrado tínhamos também chegado a conclusão parecida, mas com intuito diferente do de Ângelo Ricci, pois enquanto ele desconsidera a produção lírico-poética nós fomos buscar as raízes do “sentimento do contrário” de Pirandello justamente em seus poemas (SALDANHA DA SILVA, 2016).

Após passar metade do texto abordando a biografia de Pirandello, bem como seus textos nos campos do ensaio, do romance, das novelas (o que para o público brasileiro aproxima-se do conto) e do teatro, Ricci passa ao tema central: a questão da personagem. Para o crítico, a peça *Seis personagens à procura de autor*, responsável por trazer fama mundial para Pirandello, é especial não pelo assunto, pela trama, mas sim pelo “ângulo visual”, pelo “enfoque filosófico e artístico” como essa trama é apresentada. Estes ângulo e enfoque estão relacionados ao tratamento dado no intuito de reconhecer “o valor da novidade que ele introduziu na literatura em geral e na dramática em particular. Trata-se do personagem.” (RICCI, 1968, p. 40).

Por certo, Pirandello não inventou a personagem de ficção. Mas, para Ricci, o italiano operou uma revolução ao inventar “uma nova dimensão do personagem: a da sua existência absoluta e autônoma dentro duma vida calculada e extraída dos opostos dialéticos da vida humana.” (1968, p. 40).

4.1.1 Parênteses para abordar a noção teórica de personagem

Vários são os críticos que abordam o conceito de personagem literária. A fim de indicar este elemento teórico em nossa discussão, elencaremos rapidamente alguns desses pontos de vista, visto que não intentamos nessa tese debater o estatuto da personagem em geral, mas sim a *personagem* que performa em *Um, nenhum e cem mil como se fosse uma pessoa*. Avancemos.

Antonio Candido (2018, p. 69-79, grifos do autor), em seu ensaio “A personagem do romance”, será enfático:

O nosso ponto de partida foi o conceito de que a personagem é um *ser* fictício; logo, quando se fala em *cópia* do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance.

[...]

Os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos. [...] e embora não possamos ter a imagem nítida da sua fisionomia, temos uma intuição profunda do seu modo-de-ser, – pois o autor *convencionalizou* bem os elementos, organizando-os de maneira adequada. Por isso, a despeito do caráter fragmentário dos traços constitutivos, ela *existe*, com maior integridade e nitidez que um ser vivo.

Beth Brait, em *A personagem* (2017, p. 17), questionará:

Afinal de contas, diante do leitor há apenas “papel pintado com tinta”? Além disso, que outra matéria, que outra natureza reveste esses seres de ficção, esses edifícios de palavras que, por obra e graça da vida ficcional, espelham a vida e fingem tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade?

Essa questão não é simples. Nem este é o primeiro ou o último livro que busca rastrear os segredos da personagem. [...]

Sem crer na facilidade do tema, Brait cita o *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, de Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, como complemento. Para eles

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. [...] Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é ‘um ser de papel’. Entretanto recusar toda relação entre pessoa e personagem seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. (DUCROT; TODOROV, 1972, p. 216).

Anatol Rosenfeld, em seu famoso ensaio “Literatura e personagem” (2014, p. 32, grifo do autor), também abordará o tema e dirá que “a personagem de um romance [...] é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo ‘real’, totalmente determinado”. Um pouco mais à frente, no entanto, afirmará que

a grande obra de arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos,

em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. (2014, p. 45).

Terry Eagleton, em *Como ler literatura* (2019), apontando para a distinção entre pessoa e personagem também não deixa de ver elementos de junção. Num primeiro momento, ele discute como a palavra “*character*”, que em português pode ser traduzida também como “personagem”,

além de figura literária, pode significar também uma letra, um símbolo, um caractere ou caráter, em suma. Vem de um termo grego antigo, significando um sinete ou timbre que exprime marca específica. [...] Depois de algum tempo veio a designar a pessoa como tal, homem ou mulher. O caráter, como sinal que representava o indivíduo, passou a ser o caráter, como identidade própria do indivíduo. [...] O interesse disso não é meramente técnico. A transição de um “caráter” como marca peculiar de um indivíduo para “caráter” como identidade do próprio indivíduo está ligada a toda uma história social. Faz parte, em suma, do nascimento e desenvolvimento do individualismo moderno. (EAGLETON, 2019, p. 56).

A personagem então está ligada a uma história social, o que diríamos que diz respeito a todas as pessoas, mesmo porque as personagens são derivadas de ações intencionais de pessoas: os autores e as autoras de textos ficcionais. Não sendo idênticos, é possível haver algo que ligue as pessoas às personagens.

Gostamos de pensar os indivíduos como únicos. Mas se isso vale para todos, então todos temos a mesma qualidade, qual seja, nossa identidade única. [...]

Os críticos literários podem pensar que os indivíduos são incomparáveis, mas os sociólogos discordam. Se os seres humanos fossem, na maioria, encantadoramente imprevisíveis, os sociólogos perderiam o emprego. [...]

Assim, nada é absolutamente si mesmo. [...] Com efeito, a palavra “individual” costumava significar “indivisível”. Queria dizer que os indivíduos eram inseparáveis de algum contexto maior. Tornamo-nos pessoas individuais somente porque nascemos em sociedades humanas. (EAGLETON, 2019, p. 64-65).

Como se vê, não são poucos os juízos que desacreditam, de partida, a ideia de que haja a possibilidade de que a pessoa esteja *dentro* do romance. No entanto, uma leitura um pouco mais aprofundada de todos os trechos que aqui elencamos deixa entrever que o conceito de pessoa paira nesses conceitos de personagem. Eagleton talvez mais do que os outros esclareça essa relação: “Nossas noções correntes de personagem literário são, na maior parte, as de uma ordem social solidamente individualista. São também de origens históricas muito recentes. Nem remotamente são a única maneira de representar o ser humano” (2019, p. 67).

Para os fins de nossa hipótese, não se imagina que Vitangelo Moscarda seja uma pessoa real ou que seja *o modelo ideal de pessoa*, mas uma personagem que age *como se* fosse uma pessoa. Por conseguinte, é partindo dessa perspectiva analítico-metodológica da teoria do efeito estético, com seus elementos analítico-funcionais e fenomenológicos, que abordamos esse tópico.

4.2 Retorno à personagem de Pirandello

Voltemos ao ponto de vista de Ricci para quem Pirandello inventou “uma nova dimensão do personagem: a da sua existência absoluta e autônoma dentro duma vida calculada e extraída dos opostos dialéticos da vida humana.” (RICCI, 1968, p. 40). Essa é, de fato, uma revolução operada na construção de caracteres literários, de perspectivas literárias. Contudo, cremos que uma exceção decisiva se vê com Vitangelo Moscarda que, dentro da “vida calculada”, compreende os deslimites do cálculo.

Por isso, não consigo concordar plenamente com Ângelo Ricci. Caso contrário, mesmo o motivo desta tese estaria bastante diminuído, pois o crítico indica que nos textos de Pirandello as personagens “eram pessoas ou coisas. Em qualquer caso o personagem era uma espécie de sombra que o autor criava fantasiosamente como feitura abstrata de caracteres, de tipos ou de situações da vida concreta” (1968, p. 40). Certo que Ricci afirma que as personagens eram *pessoas* ou coisas – sublinho aqui “pessoas” – mas o faz em uma chave interpretativa com a qual não concordo, pois não vejo a personagem como uma “sombra” tal qual ele vê. Isto é, como um elemento cujos limites estão definidos – ainda que possam ser deformados –, mas que internamente não se distingue em nada dos outros, já que é só forma sem conteúdo aparente.

A sombra, por ser sombra, não pode ser de todo “abstrata”, pois é, no mínimo, contorno, e “o contorno é a condição determinante da forma” (ISER, 1999, p. 23). Mas a

forma que esse “contorno” demarca, no entanto, revela uma impossibilidade distintiva, a qual impede a marcação de unicidade. Do ponto de vista assumido nesta tese, no entanto, Vitangelo Moscarda ultrapassa a condição de sombra de algo e se projeta concretamente no interior da narrativa que constrói de si mesmo e, por conseguinte, na relação comunicativa que essa forma narrativa mantém com o mundo exterior ao romance.

Quer dizer: sendo sombra, a personagem seria a cópia esfumada do real, não sendo sombra, a personagem tem uma existência mais íntegra. Por isso, enquanto Ricci afirma que “Com Pirandello os personagens tornam-se casos e pensamentos” (1968, p. 40), eu objeto e afirmo que uma parte das personagens de Pirandello de fato pode ser apenas representação alegórica e abstrata de “casos e pensamentos”, porém, dentre os diversos caracteres criados pelo autor italiano, pelo menos um escapa dessa condição, Vitangelo Moscarda, que atua no texto *como se* fosse uma pessoa.

Ricci continua sua argumentação indicando que “A vida é, pois, pirandellianamente, um equívoco.” (1968, p. 41). Cumpre lembrar que, na revisão que Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris fazem da recepção da literatura de Pirandello no Brasil, com base no ensaio *O cenário no avesso (Gide e Pirandello)* de Sábato Magaldi, as autoras indicam que num primeiro momento de sua escrita, Pirandello era levado por certo “sentimento da incomunicabilidade”, o que fazia com que ele visse *não na vida*, mas “no teatro um equívoco e no intérprete um deturpador do texto literário” (FABRIS; FABRIS, 1999, p. 391). Ricci, no entanto, pensa na vida e, ainda que ele não explique de quem especificamente é o equívoco, indica que esse equívoco deriva de nossa constante mutabilidade enquanto seres vivos.

Em seguida conclui, de forma incisiva, que “Não existimos porque não permanecemos.” (1968, p. 41), ou seja, que pelo fato de nós *não* permanecermos no tempo isso implica nossa *não* existência. Se entendo bem, a negação da proposição seria mais inteligível, isto é, *existimos porque permanecemos*. Haveria algo a pontuar nessa definição, pois as noções de existência e de permanência, neste caso, entram em conflito com as de “real” e “verdadeiro”. Isso porque a existência se relaciona com o real, enquanto a permanência com o verdadeiro. Como indica Zérafá (2010, p. 10), “o real tem como forma o Tempo; o verdadeiro, a Duração”.

Nesse sentido, a permanência da pessoa, ainda que sua duração no espaço fosse diminuta, concederia o título de *verdadeira* à pessoa. Do mesmo modo, se o ser da pessoa é constituído *no* tempo então é formado também *pelo* tempo o que, por conseguinte, lhe confere tanto existência quanto o título de *real*. Assim, se nossa condição enquanto

peçoas, seres humanos e sujeitos é uma condição relativa (dada em relação ao tempo e à duração e, também, em relação aos outros no tempo e na duração), é de se crer que isso se deve ao fato de que nossa duração no tempo não coincide com a duração das outras peçoas, o que, sob um horizonte alargado de possibilidades, implica choque constante de realidades e verdades plurais. Minha hipótese então se orienta para a ideia de que a vida só pode ser considerada *equivoca* se por esta expressão considerar-se a ideia de união de várias vozes, tomadas como equivalentes, mas nunca estritamente únicas: *aequivocus*. A vida então é a união de diversos pontos em si, por isso equívoca, ambígua, dúbia.

Diferentemente desse ponto de vista, Ricci compreende que “a vida é um equívoco” no universo pirandelliano, mas um equívoco em relação a ser uma espécie de erro. Diante deste *erro*, não haveria espaço para aceitação da vida pelas personagens de Pirandello, segundo Ricci. Assim, o italiano construiria toda sua literatura “perpassada de um forte pessimismo”, contudo, não um pessimismo “cético”, mas um que “primeiro destrói impiedosamente tudo” e, “num segundo momento, reconstrói uma vida e uma sociedade: a vida e a sociedade dos personagens em cuja existência não há lugar para a incomunicabilidade e os equívocos.” (RICCI, 1986, p. 41). As personagens, então, não aceitariam a vida como ela é, pois se estruturariam e se fixariam onde incomunicabilidade e equívocos não cabem, ou seja, por serem personagens seus destinos já estariam fixados, o que por certo extingiria os equívocos. Mesmo um possível e suposto equívoco, por exemplo, seria parte da constituição prévia da personagem, isto é, algo já pré-determinado pelo criador.

Com algum ponto de contato com esse ponto de vista, Fabris e Fabris (1999, p. 391) trarão as ideias de Aurora Bernardini, que enxerga a formação burguesa de Pirandello como fundadora de boa parte de sua poética, amparadas por Sábato Magaldi e Claudio Vicentini:

O conflito entre o eu e os outros, que desemboca na construção da personagem, é o ponto central dessa crise [do início do século XX]. [...] Personagem e pessoa, como Magaldi também havia assinalado, distinguem-se por uma densidade humana diferente: se o primeiro é unívoco, a segunda é variável e relativa. Nessa contraposição, inspirada em Claudio Vicentini (*L'estetica di Pirandello*, 1970), a autora [Bernardini] encontra a “proposta ideal” da poética pirandelliana: uma síntese de humanismo e esteticismo, que deve ser procurada na ideia da arte como mundo superior e mais verdadeiro (acima da crise), como representação da condição crítica do homem.

Ainda que seja compreensível o direcionamento argumentativo de Bernardini e Ricci, com o intermédio de Magaldi e Vicentini, não se pode aqui assumi-lo. Esta tese se estrutura na ideia de que Pirandello, com Vitangelo Moscarda, foi capaz de construir uma personagem que, por ser personagem, é sim unívoca, mas que, *ao mesmo tempo*, por se apresentar e *atuar* no texto *como se* fosse uma pessoa, é também variável e relativa. Nesse sentido, *equivoca*. Mais ainda: desse modo de olhar para o “problema” Pirandello, a arte *não* é um mundo “superior e mais verdadeiro” (FABRIS; FABRIS, 1999, p. 391). Na verdade, tomando-se o ponto de vista da Antropologia Literária de Iser (2013, p. 118), a arte quando entendida como ficcionalidade e, mais especificamente, como “ficcionalidade literária reflete, portanto, um padrão antropológico básico que se mostra ora como condição de duplo (*Doppelgänger*) [da pessoa], ora como figura intramundana (*innerweltlich*) da totalidade.”

Se é verdade que a ficcionalidade literária “reflete” um padrão antropológico, então ela não atua como “representação” da condição crítica do ser humano e, também por isso, não está “acima da crise”. Pelo contrário, a ficcionalidade literária comunica, ou melhor, “é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torna comunicável; por isso, a ficção não se confunde com aquilo que ela organiza.” (ISER, 1996, p. 102). Isto é, a ficção não se confunde com a própria realidade, mas, nem por isso, está “acima” da realidade. Isso pelo fato de que não sendo idêntica à realidade a ficção nos dá a ver elementos do real. Ou seja, pelo *dado* do texto somos levados, por meio da leitura do texto, a contemplar o *não dado* da realidade.

Ao se apropriar do discurso de Luciano Nicastro na *Storia della letteratura italiana* organizada em 1949 por Francesco Flora, Ângelo Ricci (1986, p. 42, grifos do autor) conclui que “Os personagens de Pirandello, portanto, nascem com leis íntimas invioláveis e, ainda, com uma consciência que os coloca em condições de **ver-se agir**. Nós, ao contrário, **vemo-nos apenas viver**, ou **sentimo-nos viver**”. Tal generalização encontra um limite justamente no fato de que, se as “leis íntimas” fossem “invioláveis” para todas as personagens pirandellianas e todas elas estivessem em condições de *ver-se agir*, uma personagem complexa como Anna Rosa também teria tal capacidade. Não é, todavia, o que acontece. Já no final da narrativa, Vitangelo Moscarda, estando separado de sua esposa Dida e tido por muitos como mentalmente incapaz, passa a encontrar-se com a ex-amiga de sua esposa e, depois de um acidente com ela, eles passam a morar juntos por um período. Em determinado momento, Moscarda nos conta que Anna Rosa passava boa parte de seu tempo “ensaiando” poses e expressões diante de um espelho:

Certa manhã eu a vi ensaiar e estudar longamente no espelho de mão, que ela sempre trazia à beira da cama, um sorriso piedoso e terno, mas com um brilho de malícia quase infantil nos olhos. Ver depois esse mesmo sorriso dirigido a mim, vivo, como se tivesse brotado ali mesmo, espontâneo, causou-me um movimento de repulsa.

Disse-lhe que eu não era seu espelho.

Mas ela não se ofendeu, perguntando-me se aquele sorriso, tal como eu o percebera no momento era o mesmo que ela vira e ensaiara diante do espelho. (PIRANDELLO, 2015, p. 181-182).

Ora, fosse capaz de “ver-se agir” e Anna Rosa não buscaria a “aprovação” de Moscarda, uma vez que seria “autossuficiente” no próprio entendimento de si. Anna Rosa também é impulsiva e age sem notar que agiu. Foi assim no episódio em que ela atirou contra Moscarda, motivada pelos momentos em que ele falava sobre tudo que passava pela própria cabeça. Diz Moscarda: “E eu falava quase sem pensar, ou melhor meu pensamento falava por si, como se precisasse libertar a sua angustiosa tensão.” (2015, p. 184).

Anna Rosa não é mero apêndice no romance, nem uma personagem apenas “escada”, como se diz no teatro. Ela fala, se posiciona no romance, dialoga com Moscarda. No entanto, tomada da “satisfação que eu lhe proporcionava” e, em seguida, de “uma grande piedade por mim, que a fez responder, fascinada, àquela outra [piedade] que eu com certeza trazia nos olhos” (2015, p. 187), quis matar o protagonista. Apesar disso, ela não dá indícios de que se “viu agir”, como supõe Ricci. Ela é movida por um “ímpeto”, um “instinto repentino”, um “estranho fascínio”.

O narrador assim explica:

Devem ser verdadeiras as razões que ela mais tarde alegou em sua defesa: que o *ímpeto* de querer me matar foi causado pelo *horror instintivo e repentino* de um ato para o qual ela *se sentira atraída*, pelo *estranho fascínio* de tudo aquilo que eu lhe dissera naqueles dias. (2015, p. 187, grifos nossos).

É verdade que parte considerável das personagens com algum protagonismo criadas por Pirandello, na prosa e no teatro, parecem ser capazes de se verem enquanto agem (na seção, “Pirandello: autor de pessoas” farei alusões a isso), mas o caso de Anna Rosa, como exemplo, impede que essa generalização se complete. Impede-a mais ainda o caso de Vitangelo Moscarda. A complexidade de Anna Rosa permite que ela aja por impulso, mesmo que não se veja agindo; já a complexidade de Moscarda permite que ele

se encontre no que Iser (2013, p. 111) chama de “êxtase”, isto é, a situação em que “a pessoa tem a si mesma no estar-fora-de-si”.

Quero já chamar a atenção aqui para a relação do “êxtase” iseriano com aquilo que denominarei “personagem cônica”. Compreenda-se desde já o seguinte: como afirmo que tanto Anna Rosa quanto Vitangelo Moscarda são personagens complexas enquadro essas duas personagens no rol do que E. M. Forster (1968; 2005) chamou de “round characters” ou “personagens redondas”. Personagens redondas são capazes de nos surpreender, como leitores, pois não seguem o que a Gestalt chama de *good continuation*, mudando de ponto de vista, trazendo viradas narrativas, em suma, surpreendendo ao tomar atitudes que não estavam indicadas no contexto em que tais personagens emergiram. Mas há algo de *especial* no modo como Vitangelo Moscarda constrói-se que só é possível tendo em vista o fato de que ele é uma personagem cujo discurso narrativo se dá em primeira pessoa e o cuja perspectiva fundamental do enredo é o si mesmo do passado. Em casos como este, nos quais o narrador é lido por nós e definido como complexo, isto é, redondo, mas constrói uma imagem de si *no interior* da narrativa de modo que nós, leitores, somos capazes de distinguir com bastante segurança o narrador da personagem e, mais importante ainda, somos capazes de intuir com convicção as atitudes da personagem *dentro* do texto sem grandes surpresas, em caso como este eu entendo que há uma subdivisão das personagens redondas. A saber, as personagens cônicas.

Associando isso ao *Um, nenhum e cem mil*, em outras palavras, Moscarda “tem a si mesmo” quando se coloca “fora-de-si” e se analisa como se fosse outro. Este movimento de dobrar-se não apaga quem Vitangelo Moscarda *era* antes de “saber-se” um, nenhum e cem mil. Pelo contrário, ao tornar-se uma personagem na narrativa que faz de si mesmo, Moscarda constrói-se *em* discurso ao mesmo tempo em que *produz* o discurso. Apesar de alguma suposta e aparente contradição em relação a esta tese, entendo que no texto que produz de si e sobre si, portanto, ele, Moscarda, não está completamente presente nem como personagem nem como pessoa, mas, “sempre no desenvolvimento dessa interação” (ISER, 2013, p. 114). A aparente contradição então se dissipa quando o compreendemos como *movimento* da pessoa à personagem e vice-versa.

À diferença de Anna Rosa, que olha para o espelho, estuda posições e busca em Vitangelo Moscarda um apoio para o entendimento de si, o próprio Vitangelo Moscarda explicita que se transformou em ficção. O Vitangelo personagem é fruto da capacidade narrativa do Vitangelo narrador, mas se olhamos para a perspectiva textual do narrador estamos diante da ausência da perspectiva textual da personagem. Do mesmo modo, se

focamos na perspectiva textual da personagem, coloca-se em implicitude a perspectiva textual do narrador. Tal qual indica Iser (2013, p. 115), “A presença sinaliza cada vez o que é ausente por causa dela; cada elemento permanece sempre duplicado pelo outro.” Como Moscarda, enquanto personagem, depende do narrador para “existir”, essa existência é um ato criativo. Pouco nos custa perceber que quando ativamos, enquanto pessoas, nossa memória a fim de reconstituir algum elemento de nosso passado somos tomados igualmente por um *ato criativo*.

A ficcionalidade se comprova, portanto, como a forma adequada de refletir sobre o ato criativo. A autoindicação da ficcionalidade retira a autenticidade da forma que assume em cada caso. A condição inautêntica, oferecida pela máscara, de estar simultaneamente *na* pessoa e *fora* dela, permite que criemos a nós mesmos. Tal êxtase vem a ser o paradigma da produção em geral, seja do sujeito ou do mundo. (ISER, 2013, p. 116).

Compreendamos o que diz Iser. Se o ato criativo, ou o “jogo de fingir”, tem como forma adequada de reflexão a ficcionalidade, então pensar sobre a criação é envolvê-la em um contexto ficcional. Contudo, não uma ficcionalidade que se quer realidade, mas uma ficcionalidade que se revela como ficcionalidade. Não a falsidade enganadora, mas a ilusão verdadeira. Assim, revelando-se ficcional, a “forma” é sempre ilusória, sempre “inautêntica” a cada vez que se revela. Mas não é mentira, já que é um jogo simbólico.

Ora, se lemos o romance *Um, nenhum e cem mil* sabemos, ou temos a possibilidade bastante explícita de saber, que estamos diante de um texto ficcional. Dentre as várias perspectivas do texto que se apresentam aos leitores reais – isto é, a pessoas como eu que escrevo esta tese, ou você, que a lê –, e que Iser chama de perspectiva do narrador, dos personagens, da ficção do leitor e da ação ou enredo, se tomarmos a perspectiva do narrador Vitangelo Moscarda como ancoragem, por exemplo, fatalmente compreenderemos que estamos diante de um elemento do texto. O narrador do texto inscreve-se, portanto, como um elemento estrutural e estruturante do texto. Nesse sentido, por exemplo, é que a “a autoindicação da ficcionalidade retira a autenticidade da forma que assume em cada caso” (ISER, 2013, p. 116). Vitangelo Moscarda não é autêntico, mas não porque não seja verdadeiro, e sim porque somos nós, leitores reais, que o constituímos a cada sequência textual em que ele aparece no texto. E a cada sequência nova somos obrigados a revisar o que há pouco acreditávamos ser o elemento decisivo para sua interpretação.

O ponto é que a perspectiva do Moscarda narrador, dado no texto, mas constituído e significado na relação entre o texto e a nossa leitura do texto, também tem um “ato criativo”. A saber, o de criação da narrativa que lemos e na qual consta o Vitangelo Moscarda personagem. Separados – narrador e personagem – menos pelo ato inaugural da revelação do nariz torto do que pela reflexão acerca desse momento. Uma reflexão que, sendo feita em momento posterior ao “ato inaugural”, é forçosamente também ela um “ato criativo”, uma vez que não se pode reviver *ipsis literis* o já vivido. Também uma reflexão que, permitindo que Moscarda descole-se do momento presente para avaliar-se no passado, ou seja, extaticamente coloque-se fora de si para criar a si mesmo, crie-se como personagem ficcional.

Não todas as personagens pirandellianas, mas essa em específico, Vitangelo Moscarda, age no texto literário *como se* fosse uma pessoa tal qual nós somos agindo no mundo da vida. Observemos, a seguir, um desenvolvimento contrastivo dessa ideia.

4.3 Uma contestação e uma primeira resposta

Pode-se contestar a afirmação de que o ato criativo que lemos na criação de ficção por parte dos humanos é análogo ao ato criativo efetuado por Vitangelo Moscarda, ambos marcando o duplo como fundamento constitutivo da pessoa e, por conseguinte, da própria ficção. Uma das formas de efetuar essa contestação é com base em, por exemplo, Ricci e em pontos de vista análogos ao dele, indicando que a personagem ficcional, mesmo esta de Pirandello, é um elemento *inventado* por outrem. Por ser inventado, é determinado e delimitado de tal forma que é sempre coincidente consigo mesmo, ao passo que as mudanças que caracterizam a forma humana não são dessa sorte delimitadas e determinadas, mas contingentes. Nesse sentido, tal contra-argumentação poria o mundo da ficção e da arte realmente no campo da invenção e da falsificação que não tem par com o mundo “real”, no qual todos vivemos.

Diante de tal contra-argumento, nossa atitude é a de evocar o autoquestionamento e perguntar em que medida não somos também nós seres *inventados dentro de nossa contingência*. Iser discorrerá, citando Cornelius Castoriadis (1984, p. 283 *apud* ISER, 2013, p. 116, grifos do autor), que “O homem [a pessoa] ultrapassa continuamente suas definições, porque ele próprio as *cria*, à medida que cria algo e, assim, cria também a *si mesmo* [...]. O homem [a pessoa] é aquele que não é aquilo que é, e é aquilo que não é.”. Por esse ponto de vista, a ideia de determinação e de definição é bastante alargada pela

própria ação humana, pois o que somos depende fortemente do que inventamos para e sobre nós. Dessa forma, teríamos então de perguntar: em que medida essa criação difere decisivamente do ato criador da personagem ficcional Vitangelo Moscarda?

O que tentar alcançar uma resposta para essa pergunta parece revelar é que não é por outro dispositivo, a não ser pela ficção, que formulamos quem somos. Por isso, quando diante de um texto ficcional executamos o ato da leitura estamos doando sentidos a esse texto que ele mesmo, o texto, não tem. Sentidos, portanto, que são os nossos. Nesse processo de doação de sentidos, no entanto, vamos constantemente alterando o que nós mesmos somos capazes de atribuir, pois se os sentidos são os nossos e se estamos sempre em movimento, o movimento pelo texto atrelado ao movimento da existência amplia nossa capacidade atributiva. Como Carmen dos Santos (2009, p. 139) conclui: “O significado seria apenas uma das zonas de sentido enquanto o sentido abrangeria a soma de todos os eventos psicológicos que a palavra desperta em nossa consciência”, e, em seguida, “Essa relação, inclusive, fornece à linguagem o seu matiz polissêmico, requerendo para sua compreensão a consideração dos aspectos linguísticos e extralinguísticos.” (2009, p. 140).

A personagem de ficção então, quando constituída como Vitangelo Moscarda, por exemplo, nos permite atribuir sentidos a uma perspectiva textual, construindo significados que abrem caminho para a constituição de nós mesmos. Não sendo uma pessoa, mas encenando-se ficcionalmente *como se fosse*, Vitangelo revela possibilidades de reordenação humana. Coisa que não poderia fazer caso sua existência independesse do ato de leitura que efetuamos do texto em que ela se encontra. Ou seja, os mundos diferentes, o real e o da ficção, servem como iluminadores um do outro.

Tudo parece tão bem encaixado nesse modelo que propomos que precisamos nos questionar se não estamos nos deixando tomar por um impressionismo pueril. É que quando Iser discorre sobre o que chama de *leitor implícito* acaba apontando para um “leitor *ideal* capaz de assumi-lo [o processo interativo texto-leitor] e ler *corretamente* as indicações propostas pela estrutura textual” (SANTOS, 2009, p. 152, grifo nosso). O *leitor implícito* então corresponde à estrutura textual e, na visão de Carmen dos Santos, é insuficiente para dar conta do leitor real que entra em contato com o texto. Mapeando minha experiência estética da leitura de *Um, nenhum e cem mil* sou de fato o leitor real, pois isso leio o que sou capaz de ler, mesmo que isso não possa ser sempre em todo o momento chamado de leitura “correta”. Dentro de minha hipótese, o que acontece comigo

acontece, com matizes e forças distintas, também a todos os leitores e a todas as leitoras e são estes matizes e forças que impedem o fechamento ostensivo da tal “leitura correta”.

Em pelo menos três momentos distintos, Iser corrobora esse julgamento analítico aqui defendido.

a) No *Ato da leitura v.2* (1999), temos o teórico apontando que nossas experiências cotidianas ficam à margem para que possamos viver na consciência a experiência de espontaneidade determinada pelo outro do texto. “Espontaneidade” em boa medida não controlada por nós, mas ainda assim relevante para que nos tornemos conscientes de nós mesmos. Como a consciência não é consciência de si mesmo, mas daquilo que ela não é, então é por meio do que não somos (não somos personagens de textos literários, por exemplo) que podemos tomar consciência do que somos:

A constituição de sentido que acontece na leitura, portanto, *não só significa que criamos o horizonte* de sentido, tal como implicado pelos aspectos do texto; ademais, a formulação do não-formulado abarca a possibilidade de nos formularmos e de descobrir o que até esse momento parecia subtrair-se à nossa consciência. Neste sentido, a literatura oferece a oportunidade de formularmo-nos a nós mesmos, formulando o não-dito.

[...] a leitura mostra quão pouco o sujeito é algo dado, mesmo que seja algo dado pela própria consciência. [...] a leitura de literatura ficcional enquanto mobilização de espontaneidade ganha função não irrelevante para o “tornar-se consciente”. (ISER, 1999, p. 92-93, grifos do autor).

Ou seja, por intermédio da ficção e das perspectivas textuais, somos capazes de encontrar *formas* para nossa existência, mesmo que a ficção não tematize o real de modo direto.

b) No *Teorias da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser* (1999), organizado por João César Rocha. No debate que se segue após as conferências “O que é Antropologia Literária?”, de Wolfgang Iser, e “O que é (e não é) Antropologia Literária”, de David Wellbery, Iser se põe a responder uma pergunta feita por Luiz Costa Lima e outra feita por David Wellbery. Assim:

Venho agora à questão levantada por Luiz relativa à plasticidade humana. É possível, segundo David, descrever o *anthropos* como um sistema autônomo? Do ponto de vista da literatura, diria que sim, já que a literatura ilumina a contínua reordenação da natureza humana. [...] seres humanos são criaturas de deficiência, eles necessitam compensar o que não possuem através da construção e reconstrução de instituições [...]. No entanto, os seres humanos são realmente sistemas autopoiéticos?

Talvez não, pois reagem a desafios oriundos do *habitat* cultural criado por eles. (ISER *apud* ROCHA, 1999, p. 195, grifos do autor).

Ora, se uma personagem literária não pudesse ser compreendida *como se* fosse uma pessoa por ser inventada, então o próprio ser humano também não poderia, pois não sendo “autopoiético”, ou seja, criador de si mesmo, então a noção de humano também precisa ser inventada, bem como o próprio humano. Nesse sentido, a instituição da ficção e a possibilidade de ler ficção nos facultam a criação de quem somos pela observação daquilo que não somos, isto é, personagens de ficção.

c) No *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária* (2013), Iser concluirá que a interação de máscara, enquanto símbolo, e pessoa é a “ilustração paradigmática” do “ritmo do ego”, em que a máscara engana, pois esconde a face da pessoa, ao mesmo tempo em que desvela, pois permite que a pessoa se constitua na multiplicidade de seus aspectos. Daí que se nos inventamos a nós mesmos e se não temos um limite definido, pois somos nós mesmos que criamos nossos limites, a máscara (ou a ficção) surge como a possibilidade de nos vermos do “lado de fora” sem sairmos completamente de nosso “lado de dentro”.

Se a máscara simbólica é uma condição limitante da pessoa, já que impede que ela se apresente de forma “pura”, é também condição de extensão da pessoa, pois amplia as possibilidades de existência. Nesse sentido, a personagem de ficção enreda a pessoa justamente por não ser pessoa, isto é, por ser ficção mascara-se a pessoa, mas tanto mais a pessoa está ausente da personagem de ficção literária mais essa ausência paradoxalmente é presentificada: “A presença sinaliza cada vez o que é ausente por causa dela; cada elemento permanece sempre duplicado pelo outro. O atual sempre vinculado ao não-atual, de modo que algo possa ser produzido.” (ISER, 2013, p. 115).

Como já lemos há pouco, Ângelo Ricci, abordando a questão da personagem em Pirandello, afirmou que “Não existimos porque não permanecemos”. Com tal juízo, concluiu que dessa “individualidade relativa das pessoas”, “dessa realidade negativa (ou não realidade)” é que “surge o personagem de Pirandello [...] como ser vivo que possui individualidade constante” (RICCI, 1968, p. 41). Iser (2013, p. 120), no entanto, dirá que “Estamos separados de nós mesmos porque existimos, sem saber o que é a existência”. Ou seja, para o teórico alemão, a existência implica a duplicação da existência, implica sair de si para ver-se a si mesmo.

Mas como viver essa duplicidade é também confundir-se com ela, não sabemos o que é a existência. Sem sabê-la, precisamos inventá-la. Daí que se precisamos inventá-la precisamos ficcionalizar. Nesse sentido, quando nós, pessoas de carne e osso, lemos um texto literário, não nos vemos nele, pois isso seria mera constatação, pelo contrário, ficcionalizamos seus sentidos para nós e *nos construímos lá onde não somos*, isto é, na ficção.

O que podemos compreender então? Ora, que se é verdade que a personagem de Pirandello surge “como ser vivo” não é porque “possui individualidade constante”, tal qual pensava Ricci, uma vez que isso não é determinante da pessoa. Assim, se queremos olhar para a “personagem de Pirandello”, Moscarda em especial, *como se fosse* uma pessoa, teremos de vê-la também separada de si mesma, também “encenando” a si mesma e se “duplicando”, pois isso é a “implicação antropológica” da ficcionalidade:

Ultrapassando tais limitações, a ficcionalidade se torna a figura metonímica da totalidade intramundana, pois oferece a oportunidade – paradoxal, mas talvez por isso desejável – de estar no meio da própria vida e transgredi-la ao mesmo tempo. O estado de se encontrar simultaneamente em duas situações incompatíveis entre si é proporcionado apenas pela ficcionalidade, que assim faz com que a duplicação, enquanto dualidade básica do ser humano, se torne experimentável, razão pela qual as imagens por ela produzidas são efêmeras, para que a experimentabilidade da duplicação não desapareça no resultado da dualidade encoberta. [...] A ficcionalidade literária não é a compensação de insuficiências existentes; pois ela não se resolve em um ideal. Ao invés, através dela se apresenta a dualidade do homem [da pessoa] como fonte de mundos possíveis, no interior do mundo. (ISER, 2013, p. 121-122).

Ou seja, a ficcionalidade e tudo que dela deriva não se resolve em um ideal também porque precisa de um leitor real. Uma pessoa como eu e você, que se oriente pela ficcionalidade a fim de ver-se um e dois; um e nenhum; um, nenhum e cem mil. “Através dela [da ficcionalidade], o homem [a pessoa] cria outra vez a representabilidade dessa disposição básica [a duplicação], cuja insuperabilidade converte, por meio da ficcionalidade, em juízo sobre si mesmo.” (ISER, 2013, p. 124).

Para nós, a título de exemplo, não é por outro motivo que Vitangelo Moscarda, no livro VII do romance, já separado de Dida e já “enganchado” com Anna Rosa, recorda-se de quando passeava com Bibi, a cachorrinha de Dida, e a cachorrinha queria entrar em todas as igrejas na frente das quais passavam. O narrador retoma esse momento e “conversa”, ou melhor, recria, inventa, ficcionaliza o momento de uma conversa com

Bibi, explicando o motivo pelo qual ela não poderia entrar nas igrejas mesmo quando não havia ninguém dentro: “—Ninguém? Como ninguém, Bibi? – eu lhe dizia. – Lá dentro está o mais respeitável dos sentimentos humanos.” (PIRANDELLO, 2015, p. 173). Em seguida, conclui:

Os homens – está vendo? – precisam fabricar uma casa até para os seus sentimentos. Não basta trazer esses sentimentos dentro, no coração. Eles querem vê-lo fora, tocá-los, e por isso lhes constroem uma casa. Para mim sempre bastou trazê-lo dentro, ao meu modo, esse sentimento de Deus. (2015, p. 173).

Uma leitura apressada daria a impressão de que este trecho trai toda a argumentação que construímos até agora, pois Vitangelo Moscarda posiciona-se contrário aos “homens”, isto é, às pessoas, pois elas querem sair de si para se verem, querem sentir o sentimento do lado de fora de si, por isso a necessidade da construção de templos. Moscarda, por outro lado, parece renegar esse posicionamento, visto que afirma que não precisa sair de si, mas, pelo contrário, precisa mergulhar em si, já que o “sentimento de Deus” ele o traz “dentro” (2015, p. 173).

Esse aparente contradito, no entanto, logo se dissipa se olharmos o texto mais de perto. Se compreendemos que Vitangelo Moscarda, narrador, está falando aqui de um momento no passado, isto é, está recordando de algo que ele “já viveu” e está transformando isso em narrativa, então não podemos dizer que ele constrói uma casa, um templo para seu sentimento, mas sim uma ficção. Ao dizer textualmente que “para mim sempre bastou trazê-lo dentro”, o que o narrador faz é criar uma personagem de si que tem esse sentimento dentro e mirá-la do lado de fora, como um analista externo de si mesmo que expõe ao mundo o que tem dentro. É essa duplicação cuja insuperabilidade converte, por meio da ficcionalidade, em juízo sobre si mesmo que flagramos em Vitangelo Moscarda e que permite que passemos a pensar nessa personagem não apenas como uma personagem de ficção, mas *como se* fosse uma pessoa. Uma personagem cônica, enfim.

4.4 Moscarda e Brás Cubas: pessoa e personagem

Todo o capítulo 4 desta tese indica que nem todas as personagens literárias são *como se* fossem pessoas, ou são criadas para serem pessoas. Outras, no entanto, tem a ideia de pessoa na sua própria concepção. Tal qual concebe Michel Zéaffa em *Pessoa e*

Personagem: “o homem e sua presença no mundo tal como o romancista os percebe em primeiro lugar e depois os concebe” (ZÉRAFFA, 2010, p. 10). A escolha pelo estudo da ideia de pessoa em Luigi Pirandello não é aleatória, mas uma possibilidade aberta pela leitura da própria narrativa pirandelliana. Vários seriam os textos que poderiam ter sido trazidos à tona em nossa análise, mas cremos que nenhum daria essa primeira forma tão bem acertada quanto a forma narrativa de *Um, nenhum e cem mil*, que patenteia a possibilidade de aprofundarmos nosso problema teórico ao mesmo tempo em que nos permite fazer referências a outros textos de Pirandello. Isso se dá, em parte, pelo trabalho de Catherine O’Rawe em *Authorial echoes* (2005). Para ela,

A estrutura do romance certamente espelha a do discurso de seu protagonista Moscarda [...].
Moscarda pretende se “destruir” como narrador, como autor, e como personagem literário. Como narrador, ele expõe a falta de confiabilidade de seus próprios processos narrativos, e o romance dramatiza, através de suas técnicas narrativas, a árdua produção de sentido literário. (O’RAWE, 2005, p. 154, tradução nossa).³⁰

O’Rawe afirma que Moscarda tem a pretensão de “destruir-se”. Devemos notar dois pontos aqui: a) a crítica coloca “destruir” entre aspas, ou seja, querendo indicar a impossibilidade da *verdadeira* destruição; b) o fato de Moscarda pretender se “destruir” como narrador, como autor e como personagem literário não significa que ele deixa de existir. Pelo contrário, “destruir-se” como algo só é possível se partirmos da necessária existência desse mesmo algo que *será* “destruído”.

Um pouco mais a frente, O’Rawe dirá:

Moscarda, significativamente, não é apenas o narrador de seu texto, mas também é apresentado como seu (autodepreciativo) autor [...]. A confusão entre os papéis autoral e narrativo demonstra o desmantelamento por parte de Pirandello do papel autoral dentro do texto. [...]
Moscarda é o narrador e “autor” de seu texto, mas também é, naturalmente, um personagem nele. Em consonância com o desmantelamento do aparato autoral e narrativo do texto, há uma desfiguração progressiva da ideia de “personagem” literário. Moscarda

³⁰ The novel’s structure certainly mirrors that of the discourse of its protagonist Moscarda [...]. Moscarda aims to ‘destroy’ himself as narrator, as author, and as literary character. As a narrator, he exposes the unreliability of his own narrative processes, and the novel dramatizes, through its narrative techniques, the arduous production of literary meaning.

se “cria” como um personagem [...]. (2005, p. 156-157, tradução nossa).³¹

Do ponto de vista assumido por O’Rawe, a organização do texto ficcional de Luigi Pirandello em *Um, nenhum e cem mil* desestabiliza as funções típicas do personagem, do narrador e do autor do texto, fazendo com que os limites entre eles sejam borrados. Ao se “criar” como personagem, contudo, Moscarda adquire poderes de autoria que uma personagem literária normalmente não teria.

O papel do autor aqui é o de originador e criador, aquele que inicia ou inventa: a concepção paradoxal de Pirandello de autoria, na qual a preocupação com a originalidade e os inícios é rebaixada a uma preocupação com os processos de revisão, plágio e repetição, será exemplificada na prosa repetitiva de Moscarda, o “novo” personagem e autor. (2005, p. 158, tradução nossa).³²

Sendo assim, o fato de Vitangelo Moscarda abrir tantas concessões narrativas em seu texto, principalmente ao fugir de um único modelo estrutural de narrativa, variando desde uma narrativa de memórias até quase uma hagiografia, faz com que ele possa ser capaz de “inventar-se” e “iniciar-se”. Poderíamos aqui comparar essa possibilidade de “inventar-se” e “iniciar-se” que O’Rawe vê em Vitangelo Moscarda com o que nós vemos no Brás Cubas de Machado de Assis. Tomemos apenas o prólogo do texto de Machado como exemplo: nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1888), Brás Cubas é quem escreve o prólogo. Isto é, Machado de Assis, o *verdadeiro* autor, dá voz a Brás Cubas, o suposto autor “finado”, a fim de que este teça considerações sobre os resultados esperados do romance/ memorial. Brás Cubas então é quem não crê (ou finge?) admiração ou consternação caso o texto em questão “não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco.” (ASSIS, 2010, p. 53). O motivo para que não haja “admiração ou consternação” é que as *Memórias*, segundo Brás Cubas, são “Obra de finado. Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio.” (2010, p. 53).

³¹ Moscarda, significantly, is not merely the narrator of his text, but is also presented as its (self-deprecating) author: [...] The confusion between authorial and narrative roles demonstrates Pirandello’s dismantling of the authorial role within the text.

[...]

Moscarda is the narrator and ‘author’ of his text, but is also, of course, a character in it. Consonant with the text’s dismantling of the authorial and narrative apparatus, there is a progressive undoing of the idea of literary ‘character’. Moscarda ‘creates’ himself as a character [...].

³² The role of the author here is that of originator and creator, one who initiates or invents: Pirandello’s paradoxical conception of authorship, in which a preoccupation with originality and beginnings is undercut by processes of revision, plagiarism and repetition, will be exemplified in the repetitive prose of Moscarda, the ‘new’ character and author.

“Obra de finado”, as *Memórias* são póstumas, ou seja, escritas após a morte do “homem” Brás Cubas. Esse ponto, na verdade, é crucial para nossa rápida aproximação entre Machado de Assis e Luigi Pirandello, pois é justamente essa “morte do homem” Brás Cubas que parece conter um elemento estrutural que será explorado pelo italiano – sem que haja a *angústia da influência* de um sobre o outro, diga-se. Dessa forma, teríamos que a morte de “Brás Cubas pessoa” é/foi a condição do nascimento da “personagem” Brás Cubas, que também é a responsável pela autoria do prólogo das *Memórias*.

Há algo de comum nesse itinerário machadiano e na forma pirandelliana, com a diferença de que ao afirmar que escreve “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, é possível entrever a segurança quase arrogante que o agora narrador de si Brás Cubas tem em relação ao *ex-vivente* Brás Cubas. Isso porque a certeza de ser para sempre o que se é, típica de quem *se sabe* personagem, é impossível para os seres humanos. Moscarda, ao contrário, mesmo já perto do final da narrativa assim se expressa:

Saí do Palácio Episcopal com a *certeza* de que levaria a melhor sobre aqueles que me queriam interditar. Mas essa *certeza* e os compromissos que derivavam dela, agora selado com o bispo e com Sclepis, lançavam-me em um mar de *incertezas* sem fim. Eu me perguntava o que seria de mim, espoliado de tudo, sem estado e sem família. (PIRANDELLO, 2015, p. 180, grifos nossos).

Vitangelo Moscarda, ainda que *conheça* a história que narra, visto que é a sua mesma, difere de Brás Cubas pelo fato de que este último é um “defunto-autor”, ao passo que Moscarda “está vivo” no momento da escrita de seu texto. Em outras palavras, em ambos os casos aquele que viveu as contradições da existência que, por definição, é incompleta agora passa a ter uma vida completa como personagem, mas Brás Cubas assume o lugar do narrador, do autor e da personagem de forma mais íntegra, enquanto Vitangelo Moscarda vacila não conseguindo fechar-se em nenhum destes sentidos de si.

Voltando à análise de Catherine O’Rawe sobre a escrita de Pirandello, ela explica que sua base analítica dos conceitos de “autoria” e “originalidade” deriva dos estudos de Edward Said. Citando um trecho de *Beginnings*, deste autor, ela indica que “autor” é:

pessoa que origina ou dá existência a alguma coisa, um gerador, principiadór, pai ou ancestral, uma pessoa que também lega condutas e princípios por escrito. Há ainda outro conjunto de significados: *autor* está ligado ao participípio passado *auctus* do verbo *augere*, portanto *auctor* [...] é literalmente um gerador de aumentos, um criador de progressos e, portanto, um fundador. *Auctoritas* é produção, invenção,

causa, além de significar um direito de posse. (SAID, 1985, p. 83 *apud* O'RAWE, 2005, p. 158, grifos no original, tradução nossa)³³.

Catherine O'Rawe está preocupada em discutir o que ela chama de “*self-plagiarism*”, ou seja, o modo como Pirandello retomou e reutilizou constantemente os mesmos trechos e as mesmas ideias em diversos textos ao longo de sua carreira. Daí sua inquietação com a questão da autoria. Daí também sua necessidade de pensar com Edward Said a interpenetração dos conceitos de “autoria” e “originalidade”, visto que, para ela:

Estes conceitos gêmeos são cruciais para minha leitura de *Uno, nessuno e centomila*: Moscarda o fundador de seu texto, de si mesmo (dentro de um texto fundado por Pirandello) no final renuncia ao seu direito de possuir [...] e também ao seu direito à autoria e ao status de personagem. (2005, p. 158, tradução nossa)³⁴.

Ora, se Vitangelo Moscarda renuncia ao seu direito de possuir, ao seu direito à autoria e a seu status de personagem, restaria perguntar o que ele aceita. A resposta de O'Rawe vem em termos de “metáforas” e “epifanias” (2005, p. 165-167).

Aqui se arrisca uma outra resposta. A renúncia às posses, à autoria e ao status de personagem, em *Um, nenhum e cem mil*, é consequência da renúncia de Moscarda ao nome: “Um nome não é mais do que isso: um epitáfio. Convém aos mortos, aos que concluíram. Eu estou vivo e sem conclusão. A vida não tem conclusão – nem consta que saiba de nomes.” (PIRANDELLO, 2015, p. 199). Sua escolha pela vida é, então, a consequência de suas renúncias. Mas não a vida de um *indivíduo*, cuja identidade é encerrada em seu nome, não a vida de um *eu* qualquer, cuja concepção é dada pela conexão entre os componentes conscientes e inconscientes, e sim a vida de uma quase-*pessoa* que, não sendo o ser, “é o movimento do ser para o ser” (MOUNIER, 2004, p. 87) e, por isso mesmo, a vida de um *sujeito*, por meio do qual o ser da pessoa se concretiza.

Tratemos então do caminho que percorremos para pensar a pessoa no interior da ficção que escapa das linhas narrativas e busquemos analisá-la em sua especificidade deslizando de movimento.

³³ the person who originates or gives existence to something, a begetter, beginner, father or ancestor, a person who also sets forth written statements. There is still another cluster of meanings: *author* is tied to the past participle *auctus* of the verb *augere*, therefore auctor [...] is literally an increaser and thus a founder. *Auctoritas* is production, invention, cause, in addition to meaning a right of possession.

³⁴ These twin concepts are crucial to my reading of *Uno, nessuno e centomila*: Moscarda the founder of his text, of himself (within a text founded by Pirandello) at the end renounces his right to own possessions [...] and also his right to authorship and to the status of character.

4.5 “Como se” fosse possível vê-lo: a história de um conceito

Com esse objetivo em mente, precisamos nos orientar para algumas definições importantes para o bom desenvolvimento teórico-analítico de nossa tese. Começemos com o conceito de pessoa. Mesmo não sendo este um trabalho de perspectiva filosófica, acreditamos ser bastante válido expor alguns dos pontos trabalhados por Geraldo L. de Mori no estudo “A trajetória do conceito de pessoa no ocidente” (2014). Para Mori, o conceito de “pessoa” tem uma raiz que remonta uma evolução semântica dos termos *persona*, *prosôpon* e *hupostasis*. “Originalmente *persona*, que deu origem a pessoa, não tinha sentido filosófico, designando ‘papéis’ ou ‘personagens’, no contexto do teatro, ‘máscara’, no século II a.C., as ‘pessoas do verbo’, no século I a.C.” (MORI, 2014, p. 61). Ou seja, o início da viagem conceitual proposta por Mori aproxima a expressão latina *persona* daquele ou daquela que desempenha um papel e que é, portanto, personagem.

Assim, com significado social *persona* designa o sujeito, enquanto assume uma função, um mandato e um ofício, ou enquanto é portador de um título, de uma qualidade ou de uma dignidade. Esse sentido é próximo ao de “máscara”, do teatro. Ele aparece como complemento dos verbos *sucipere*, *sustiner eponere* (tomar por, representar). Com a preposição *ex* (*ex persona*) designa o papel de um indivíduo agindo em nome de.

Com sentido antropológico, o termo *persona* é utilizado para designar homem e mulher, nunca animal ou coisa. *Persona* se torna nesses casos sinônimo de indivíduo concreto, completo, racional, constituído de espírito, conhecimento e amor. (2014, p. 65, grifos do autor).

Para Mori então a *persona* tem a ver com a função que alguém desempenha socialmente. Neste caso, ser um professor, por exemplo, é uma forma de compreender onde está a pessoa, respondendo que está onde sua função é desempenhada. Essa compreensão implica construir um aparato jurídico para definir a pessoa, a qual só continuará sendo pessoa enquanto cumprir sua função de modo diligente. Mas a *persona* também é a representação que o indivíduo, em sua concretude, faz no seio social. Performance, portanto. De qualquer forma, é possível compreender que, neste momento, a *persona*/ *pessoa* se define pela exterioridade.

Com o sentido teológico, valendo-se das análises de Agostinho de Hipona, Mori concluirá que “Agostinho afirma que *persona* é o lugar da síntese entre substância e relação” (2014, p. 66), para tal ele analisa a ideia da trindade, em que um só Deus – uma só substância, uma só essência – é ao mesmo tempo três pessoas. Citando trechos do *De Trinitate*, de Agostinho, Geraldo de Mori concluirá:

[...] “Na Trindade, exprimir os caracteres próprios e distintos de cada uma das pessoas implica exprimir suas relações mútuas.”

O Pai, o Filho e o Espírito Santo são pessoas particulares. Ora, esses nomes próprios são “termos relativos”; e tudo o que é dito *ad aliquid* na Trindade é relativo, não substancial. Daí se pode deduzir que as pessoas divinas comportam alguma coisa de relativo, que elas não designam a substância. *Persona* implica, portanto, um aspecto relativo: “Quem não vê que esses nomes, em si próprios, não exprimem naturezas, mas as pessoas em sua relação uma com a outra?” (MORI, 2014, p. 67, grifos do autor).

Seguindo este raciocínio, teríamos de admitir que o que se entende pelo conceito de pessoa, quando relacionado ao termo *persona*, é que a pessoa não tem *uma* natureza exclusiva, mas que, pelo contrário, constitui-se justamente na relação. Por isso é que, por exemplo, o “Pai” constitui-se como pessoa por ser pai; ser pai significa ter alguma prole. Assim é que sem o outro que possa ser seu filho o pai é uma impossibilidade.

Daí a identidade de substância, apesar da pluralidade das relações. Daí também a realidade das relações que não existiriam sem a substância. Segundo Quatrefages, com esses esclarecimentos, Agostinho reconhece implicitamente que é na pessoa que coabitam relação e substância. Na realidade única da pessoa, elas representam uma o princípio distintivo, e a outra o princípio comum idêntico aos três. (2014, p. 67).

Geraldo de Mori, a seguir, apontará para o termo *prosôpon* afirmando que este “não se enquadra no mesmo campo semântico de *persona*, já que seu significado primeiro é ‘rosto’, e *persona* nunca teve esse sentido” (2014, p. 67). Mesmo assim, o significado de indivíduo que os teólogos deram a *prosôpon*, por designar “a ‘face de Deus’ ou Deus mesmo”, acabou se impondo “entre os autores cristãos, no meio jurídico, onde era usado para falar do indivíduo que respondia por seus atos, e entre os gramáticos, inclusive os latinos, que o traduziram por *persona*” (MORI, 2014, p. 70).

Hupostasis é o próximo conceito que Mori apresenta, apontando para a etimologia de sua constituição: “o prefixo *hupo*, ‘sob’, e a raiz *sta*, ‘se sustentar’. O uso mais arcaico deste termo é muito concreto: evoca sempre ‘o que está por baixo’” (2014, p. 71). Para o olhar filosófico, o termo *hupostasis* passou de um sentido mais concreto (algo como “sedimento” e “fundamento”) para um sentido mais abstrato (“existência, subsistência”) “para ganhar de novo, na teologia cristã, um sentido concreto, embora com caráter ontológico, o de individualizar os três da Trindade e a realidade una do Cristo em duas naturezas; humana e divina.” (2014, p. 74).

Emerge daí uma noção de hipóstase humana potencialmente capaz de dizer ao mesmo tempo a singularidade do indivíduo humano e sua unidade como um todo não redutível às suas partes (corpo e alma). Nesta noção se encontra a ideia de que cada indivíduo é único e que ele transcende toda abordagem parcial que dele se possa fazer.

A mesma teologia cristã é responsável pela aproximação de dois termos até então distantes um do outro: *prosôpon* e *hupostasis*, o primeiro traduzindo a personalidade humana, a identidade expressa pelo rosto, o papel assumido numa peça, num diálogo, animando, vestindo de carne, dando rosto e personalizando o segundo, que permanece um termo mais ontológico, mas que confere a *prosôpon* peso ontológico. (MORI, 2014, p. 74, grifos do autor).

O que Geraldo de Mori fez, até então, foi demonstrar que a ideia de pessoa tem uma raiz, no Ocidente, que condiz com as semantizações e ressemantizações dos termos *persona*, *prosôpon* e *hupostasis*. Para o analista em questão, a despeito de suas diferenças, esses termos culminam numa concepção de pessoa que não é nem coisa, nem animal, mas um indivíduo humano que é ele mesmo (*ipse*) complexo em sua multiplicidade, relacional ao mesmo tempo em que é dependente de uma substância que o insira numa comunidade que o reflita, na qual ele consiga perceber que está entre iguais (*idem*).

A seguir, em seu ensaio, Geraldo de Mori demonstra como os termos elencados foram lidos desde o filósofo Boécio até a Idade Média. Citando um trecho de *Contre Eutychès et Nestórius*, Mori (2014, p. 76, grifos do autor) explica:

Nessas definições *persona* aparece como um conceito que permite diferenciar as naturezas, não sendo, portanto, seu equivalente. Feito esse caminho, Boécio chega ao seguinte conceito de pessoa: “... se a pessoa está somente nas substâncias, e nas substâncias que são racionais, e se toda substância é uma natureza estabelecida não nas universais, mas nas individuais, pode-se então defini-la como substância individual de natureza racional” (*naturae rationabilis individua substantia*).

Essa definição de Boécio para *pessoa/persona* “foi retomada por quase todos os teólogos medievais” (MORI, 2014, p. 78). Tomás de Aquino contribuirá decididamente para a definição de pessoa.

Um dos elementos conceituais da noção tomista de pessoa, segundo Malet, é o termo *suppositum* ou *subjectum* (substrato ou sujeito). – “*Sub-positum*” é o fundamento último sobre o qual tudo repousa, aquilo sob o qual não há mais nada, o princípio último de atribuição de tudo o que constitui um ser. [...]

– “*Sub-jectum*” tem o mesmo sentido: o que sustenta e está abaixo como fundamento. O sujeito não tem nada sob si, sobre o que se apoiar, ele é o suporte último de todos os elementos constitutivos de um ser e, portanto, de seu próprio substrato. É a propriedade de se sustentar no ser e de nele sustentar todo o resto que constitui o mistério do substrato ou do sujeito. [...] (2014, p. 82, grifos do autor).

Ora, esse substrato, esse sujeito tomista, é relacional, pois só pode sustentar algo se houver este algo que seja sustentável e sustentado. A pessoa então é o que só se encontra no encontro com outras pessoas. Citando a *Suma teológica*, de Aquino, Mori (2014, p. 85, grifos do autor) argumenta que

Entre os seres humanos igualmente se pode dizer que, analogicamente, a relação é fonte de unidade e de distinção. Cada pessoa humana é outra sem que a comunidade de essência seja perdida e sem que esta alteridade seja puramente contingente. Tomás diz efetivamente: “*Alienum* quer dizer estrangeiro e dessemelhante; mas *alius* não evoca nada disso. É porque se diz que o Filho é *alius*, ou seja, outro que o Pai, mas não *alienus*, ou seja, estrangeiro ao Pai.” [...] [...] Pode-se dizer também que no ser humano pessoa significa diretamente a relação e indiretamente a essência. Nesse sentido, as relações de paternidade, filiação e fraternidade não são determinações que dividem a essência humana, mas o que distingue as pessoas e nos permite responder à questão: “quem?”.

Em seguida, Mori aponta para o fato de que, se Tomás de Aquino conseguiu fazer uma síntese entre as várias concepções vigentes e concluir que as pessoas têm um caráter único substancial que para subsistir depende da relação com os outros, “sua síntese será, porém, lentamente esquecida na reflexão posterior, que tendeu a condenar o ser humano à solidão para que se encontrasse a si mesmo” (2014, p. 86). Assim, na modernidade ganham forças os individualismos “político da exaltação do príncipe” – Maquiavel, “do protestantismo” – Lutero – e “do capitalismo nascente” – M. Weber. Depois disso, Mori aponta para a constituição da pessoa em Locke e Descartes, em que a noção de pessoa é feita de “indivíduos fundamentalmente independentes, portadores dos direitos inalienáveis da pessoa, da liberdade individual de pensar e da propriedade privada” (2014, p. 87). Rousseau, Kant, Fichte, Hegel, Marx, Comte e Kierkegaard também aparecem na exposição de Geraldo de Mori.

Quando chega à filosofia personalista de Emmanuel Mounier, a exposição ganha um contorno que nos parece bastante orientador:

Segundo ele [Mounier], a pessoa é “aquilo que em cada ser humano não pode ser tratado como objeto”. Um dos temas fundamentais de sua reflexão é o da radical diferença entre personalismo e individualismo, o primeiro sublinhando, contra o segundo, a “inserção coletiva e cósmica da pessoa”.

Para ele, a pessoa é estreitamente solidária do mundo e da comunidade dos seres humanos, enquanto o indivíduo é uma entidade abstrata, ser de razão, cortado daquilo que lhe permite viver como humano. O que é próprio à pessoa é sua capacidade de se destacar de si mesma, de se possuir, de se descentrar para se tornar disponível aos demais. [...] (MORI, 2014, p. 89-90).

De nossa parte, também cremos nessa abstração inerente à ideia de indivíduo, justamente pela impossibilidade que a pessoa, sendo construída de partes diversas, seja uma unidade fechada em si mesma. Não apenas a racionalidade, mas assumimos que as capacidades de *outrar-se*, de *entrar-se* e de *doar-se* são os elementos que tornam a pessoa como algo possível.

Em síntese, a defesa que aqui se faz é que a pessoa então não é o indivíduo abstrato que se resume a um nome que lhe dá uma aparência concreta, mas é o ser que depende de uma comunidade para definir-se e que, nesta comunidade, é capaz de separar-se e integrar-se, negando ingressar em determinados circuitos sociais ao mesmo tempo em que doa o que tem em si para que os outros possam também ser pessoas. Em termos mais metafóricos que precisos, a pessoa é aquela que tem em si a possibilidade de amar.

Mori discute o amor pelo viés de Emmanuel Mounier, no *Le personnalisme*, e de Emmanuel Housset, no *La vocation de la personne*:

[O amor] mais que algo produzido por si próprio, é uma resposta anterior ao “eu”. No amor a pessoa se descobre experimentalmente com a prova da alteridade que destitui o “si” produzido pelo “eu”. [...] O amor é o modo de ser fora de si que é próprio à pessoa. Esta transcendência na passividade é o que salva do fechamento do “eu”. (MORI, 2014, p. 94).

Vale ampliar essa visão de amor aqui constituída por Mori. As psicólogas sociais Moreno Marimón e Genoveva Sastre dão-nos uma importante contribuição para isso. Para elas, diferentemente do que se costuma pensar,

não se deve considerar o amor como um sentimento isolado, se quisermos nos aproximar de sua compreensão, mas como um *complexo de sentimentos* inserido em um *contexto afetivo emocional e social*, sob cuja superfície se abriga uma série muito ampla e variada de sentimentos e pensamentos de ordem muito distinta. (MORENO MARIMÓN; SASTRE, 2014, p. 21, grifo das autoras).

Isso quer dizer que se a categoria pessoa depende do amor para que se “salve” de fechar-se em si mesma, então, a “pessoa” deve ser vista como algo tão *complexo* como a própria noção de amor. Se o amor não deve ser tomado como *um* sentimento, mas como um *complexo de sentimentos*, do mesmo modo a pessoa não pode ser tomada como algo também único, uno e fechado, mas como a resultante de um complexo de vetores sociais, biofisiológicos, psicológicos, emocionais e individuais. Nesse sentido, em relação ao amor

não se deveria falar de *um* sentimento isolado, como tampouco se deveria considerá-lo como um pensamento isolado ou uma operação mental isolada, pois cada um deles está integrado dentro de sistemas de conjunto que lhes conferem sentido, mas, se permanecerem isolados, perderão seu sentido ao se descontextualizar. (MORENO MARIMÓN; SASTRE, 2014, p. 23, grifo das autoras).

De modo análogo podemos olhar para as pessoas, que também estão integradas dentro de “sistemas de conjunto”, como tendo sua significação dependente do contexto. Isso não implica afirmar que a pessoa, *sendo relação, não possa* ser retirada de seu contexto, sob pena de deixa de ser existir.

Com efeito, não existe um conhecimento isolado sem um contexto que lhe dê sentido, como tampouco existe um sentimento descontextualizado. No entanto, isolá-lo artificialmente nos permite ver o que antes não víamos, por causa de nossa dificuldade mental de perceber o complexo sem antes simplificá-lo para adaptá-lo a nosso sistema primário de pensamento. Depois podemos reincorporá-lo mentalmente ao conjunto de que faz parte e começar a vislumbrar as interconexões que estabelece com seu ambiente. Dessa maneira, nos damos conta de que o contexto emocional, ou seja, todas aquelas emoções implicadas em um sentimento determinado, modificam tal sentimento, fazendo que varie sob pressão das demais emoções até torná-lo diferente (seja de maneira circunstancial, seja permanente). Essa é uma das razões pelas quais os sentimentos evoluem e se transformam com o tempo ou adquirem, ocasionalmente, matizes diferentes que induzem a ações inesperadas. (MORENO MARIMÓN; SASTRE, 2014, p. 26).

Se a ideia de pessoa está realmente relacionada ao complexo sentimental chamado de amor, então é lícito afirmar que quando as psicólogas espanholas compreendem que o contexto emocional pressiona um determinado sentimento de modo a que ele se modifique, evolua e se transforme com o tempo esses sentidos podem deslizar para a compreensão da pessoa. Desse modo, também a pessoa, em seu contexto sociocultural,

sofre pressão de outras pessoas – e, por vezes, de outras versões de si que “vivem” em seu inconsciente, nas memórias do passado ou nas prospecções do futuro – e se torna diferente de si mesma.

Ainda assim, por mais que o amor mova (*movere; emovere*) as pessoas, não é igual a elas. Por conseguinte, o amor é o motor que em sua complexidade conceitual permite que haja um limite para o conceito de pessoa, limite tão esquivo quanto o do próprio amor. Mesmo Emmanuel Mounier, um dos principais pensadores da filosofia do Personalismo, admite que a tentativa de *definir* a pessoa em termos limitantes é algo absurdo. Isso pelo fato de que definir a pessoa seria tratá-la como um “objeto” quando, na verdade, o que faz da pessoa algo distinto é que ela é oposta aos objetos.

Mounier, no início de seu *O personalismo*, assim explica:

Seria esperado que o personalismo começasse por definir a pessoa. Mas somente objetos externos ao homem e que podem ser colocados diante de seu olho é que podem ser definidos.

Assim, a pessoa não é um objeto. Na verdade, ela é aquilo que em cada homem não pode ser tratado como um objeto. [...] Mil fotografias combinadas [sobrepostas] não produzem um homem que anda, que pensa, que quer. [...].

A pessoa não é o mais maravilhoso objeto do mundo, um objeto que poderíamos conhecer de fora, como a todos os outros. É a única realidade que podemos conhecer e que simultaneamente construímos de dentro. Presente em todos os lugares, não se encontra em lugar nenhum. (MOUNIER, 1972, p. 6, tradução nossa).³⁵

Portanto, não é num espaço que se encontra a pessoa, mas no *entre*.

Neste *entre* é que a pessoa se faz, já que só ela pode se fazer, mas não de forma individualista, uma vez que o individualismo não pode dar conta da dimensão da pessoa, pois pressupõe um ser que seja capaz de fazer-se a si mesmo por completo: “homem abstrato, sem vínculos nem comunidades naturais, deus supremo no centro duma liberdade sem direção nem medida” (MOUNIER, 2004, p. 45). Não sendo fechada em si mesma, nem tampouco sendo tão abstrata quanto o indivíduo, resta à definição de pessoa aquilo que lhe concerne de forma absoluta: a comunicação.

³⁵ Se podría esperar que el personalismo comenzara por definir la persona. Pero solo se definen los objetos exteriores al hombre y que se pueden poner ante la mirada.

Ahora bien, la persona no es un objeto. Es, inclusive, lo que en cada hombre no puede ser tratado como un objeto. [...] Mil fotografías combinadas no conforman un hombre que camina, que piensa y que quiere. [...] La persona no es el más maravilloso objeto del mundo, un objeto al que conoceríamos desde fuera, como a los demás. Es la única realidad que podemos conocer y que al mismo tiempo hacemos desde dentro. Presente en todas partes, no está dada in ninguna.

Quando a comunicação se enfraquece ou se corrompe perco-me profundamente eu próprio: todas as loucuras são uma falha nas relações com os outros [...], torno-me também estranho a mim mesmo, alienado. Quase se poderia dizer que só existo na medida em que existo para os outros, ou numa frase-limite: ser é amar. (MOUNIER, 2004, p.46).

Não nos custa, neste momento, recordar com Carmen dos Santos (2009, p. 93, grifo nosso) que “O *conceito de comunicação* permeia toda a teoria do efeito estético, por isso o texto literário interviria no mundo, nas estruturas sociais dominantes e na literatura existente”. Quer dizer, por esse ponto de vista, que a teoria de Iser pensa o texto literário não como algo pronto e com sentidos e significados “fechados”, mas sim como algo que tem em si uma “carência de sentido, que só se completa pela presença ativa do leitor. É a essa carência apelativa que Iser chama *efeito*.” (LIMA, 1999, orelha de livro, grifo do autor).

A analogia praticamente se constrói por si: são os leitores e as leitoras que *doam* sentidos aos textos literários, constituindo-os; de forma parecida, são os outros com quem nos relacionamos – inclusive os outros de nós, isto é, os outros que somos nós também – que *doam* sentidos a quem somos, constituindo-nos. O texto só se constitui *obra* literária pela ação, pelo *ato da leitura*, a pessoa só se constitui pessoa pela *comunicação* com os outros:

A carência de sentido que a obra literária traz consigo se atualiza em um paradoxo: a atualização do *efeito* nem está previamente dada, nem é arbitrária. Por isso, a interpretação – a doação de sentido – tanto varia historicamente, como mantém, em cada momento histórico, uma certa semelhança interna. (LIMA, 1999, orelha de livro, grifo do autor).

Discutindo o ponto de vista de Mounier que acabamos de demonstrar, Severino (2009, p. 04) afirmará que as estruturas do que ele chama de Antropologia Personalista para falar do universo pessoal “abrangem simultaneamente o absoluto de sua transcendentalidade, tanto quanto o relativo da imanência instaurada por sua encarnação no mundo material”. Em outro momento, ele concluirá que “a existência pessoal continuará sendo uma contínua e plena manifestação da bidimensionalidade do homem. Um ser imanente à natureza, mas simultaneamente, transcendendo-a” (SEVERINO, 1983, p. 72).

Aqui, a base fundamental da pessoa como a tomamos, isto é, como aquela que se constitui como tal quando é capaz de incorporar – *trazer para dentro do corpo* – o outro. Isto é: a pessoa como aquela que pode sair da abstração do indivíduo pela comunicação

com o outro, constituinte dela mesma, em alguma medida. A comunicação intra e interpessoal é o expediente que garante a possibilidade de esse ser humano que é tanto corpo, do ponto de vista biológico, quanto cultura, por força dos arranjos sociais, *tornar-se pessoa*.

O amor, enfim, nesse sentido não deve ser lido como um componente sensual, mas como um compromisso ético de abrir espaço em si para que o outro exista. É neste *entrelugar*, no espaço que deixo em mim para que o outro me afete que me torno pessoa e que me permito ver o outro como pessoa igual, mas completamente diferente de mim.

Mounier enuncia: a pessoa “não é o ser, é o movimento do ser para o ser”. (MOUNIER, 2004, p. 87). Pirandello, nosso autor, dará para Vitangelo Moscarda a oportunidade de dizer: “O homem toma a si mesmo como matéria e se constrói, sim, senhores, como uma casa” (PIRANDELLO, 2015, p. 55). Um pouco mais a frente, o narrador Vitangelo Moscarda arremata:

Ah, vocês acham que só se constroem casas? Eu me construo e os construo continuamente, e vocês fazem o mesmo. E a construção dura enquanto o material dos nossos sentimentos não desmorona, enquanto dura o cimento da nossa vontade. Por que vocês acham que se recomenda tanto a firmeza de vontade ou a constância no sentimentos? Basta que esta vacile um pouco, ou que aquela se altere em um ponto e mude minimamente... e adeus nossa realidade! Subitamente nos damos conta de que tudo não passava de uma ilusão nossa.

Portanto, firmeza de vontade. Constância nos sentimentos, Segurem-se forte, segurem-se forte para não dar esses mergulhos no vazio, para não ir de encontro a essas ingratas surpresas.

Mas que belas construções saem disso! (2015, p. 56).

Pela ficção ser principalmente um ato de comunicação – “Em oposição à descrição das estruturas e à determinação das funções, uma abordagem do tipo comunicacional renuncia de antemão a premissas determinadas, pois visa apenas organizar os processos de transmissão e recepção” (ISER, 2002, p. 944) –, poderíamos ser tentados a olhar para este trecho do romance como um uso pragmático da fala, ou seja, como uma representação da realidade tal qual ela se apresenta para nós. Não podemos assim proceder se quisermos compreender o *efeito estético* e sua relação com a *constituição da pessoa* do modo como estamos concebendo.

O texto comunica, por certo, mas comunica algo sobre o mundo sem deixar de ser um texto de ficção. Por ser um texto de ficção, sua estrutura é metarreferencial. Mas, mesmo assim, alude ao que não diz. “Os lugares vazios dos textos ficcionais [...] forçam

o leitor a se desfazer de parte de suas expectativas habituais. Pois o leitor precisa reformular o texto formulado para poder incorporá-lo. Tal exigência não aparece no uso pragmático da fala [...]” (ISER, 1999, p. 129).

A atitude de reformular o texto formulado para poder incorporá-lo surge na determinação de que o processo de leitura é, na verdade, como um “jogo”: os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo” (ISER, 2011, p. 107). Jogo, neste caso, é a metáfora para o ato da leitura, visto que na relação entre os leitores e as leitoras (*polo estético*) e a estrutura do texto (*leitor implícito, polo artístico*) os sentidos a serem atribuídos são potencialmente infinitos, mas, regulados pelas regras do jogo delimitadas pela estrutura textual e pela capacidade pessoal de doação de sentidos – capacidade historicizada, por certo – de cada leitor ou leitora, estes sentidos buscam algum tipo de estabilidade.

A estabilidade de sentidos, no entanto, é paradoxal, pois na relação com o texto os leitores precisam assumir que o mundo do texto é *como se* fosse o mundo real, da vida, mas não o é de fato: “O leitor é, então, apanhado em uma duplicidade inexorável: está envolto em uma ilusão e, simultaneamente, está consciente de que é uma ilusão” (ISER, 1979, p. 116). “Mas que belas construções saem disso!”, diria Moscarda (PIRANDELLO, 2015, p. 56).

Assim, a “firmeza” e a “constância” pedidas para que se não caia no “vazio” são também modos de se estar na ilusão. Isto, pois se há de se reforçar a firmeza da vontade e a constância nos sentimentos é porque, “naturalmente”, a tendência humana é a de ter vontades cambiantes e vacilantes e sentimentos inconstantes. A realidade que se obtém pela imposição da firmeza e da constância, portanto, é também ilusória. Nesse sentido, este ir e vir da pessoa que se constrói e que constrói os outros ao mesmo tempo em que é também construída – e desconstruída – pode ser tomado como a forma de Pirandello aludir à ideia de que a pessoa não é o ser, mas é o movimento, o “movimento do ser para o ser” (MOUNIER, 2004). Ou seja, dependente do outro para ser, mas sabendo que só pode construir-se de dentro. Assim é a pessoa de que falamos.

4.6 Da pessoa biológica à persona

Como toda categoria extremamente alargada, a noção de pessoa traz consigo uma dupla problemática: a) a identificação inclusiva pretensamente universalista; e b) a diferenciação simbólica e sócio material de exclusão.

Nesse sentido, ao mesmo tempo que é inclusiva, a categoria de pessoa é exclusiva/excludente, visto que traz consigo contradições que impedem a unificação completa dos seres que a compõem. Tomando isso como verdade, esta análise aponta para os processos de identificação dos elementos textuais com a categoria de pessoa a partir do romance *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello, e para como o narrador do romance constrói para si uma identificação nesse contexto que, pelo ato da leitura, podemos afirmar que nos comunica algo sobre a própria noção de pessoa.

A primeira e mais “óbvia” problemática que se apresenta diz respeito à própria ideia de que uma pessoa possa ter uma relação direta com uma personagem de um texto ficcional, nos termos que acabamos de elencar. Já tocamos neste assunto, mas agora faremos uma análise mais imersiva. Como já vimos na seção “Parênteses para abordar a noção teórica de personagem”, parece ser ponto pacífico dentro dos estudos literários que somos capazes de recolher características das personagens literárias e associarmos-las a pessoas identificadas como “homem”, “mulher”, “trans”, “burguês”, “revolucionário”, “jovem”, “adulta”, “idososa”, “criança” etc. No entanto, não se pode afirmar que essas mesmas características das personagens nos permitam já identificá-las como pessoas ou, ao menos, como se fossem pessoas mais que apenas associá-las.

Em primeiro lugar, encaremos, então, o próprio conceito de pessoa. Se tomamos o que o crítico de literatura Luiz Costa Lima afirma no artigo “Persona e sujeito ficcional” (1991) já temos um bom início:

Mas que é ser uma pessoa? Como toda pergunta trivial ao ser levada a sério, esta é uma pergunta incômoda. Se queremos desbanalizá-la, não resta outro meio senão enfrentá-la.

Recorde-se, de início, a singularidade da sociedade humana, entre as outras sociedades animais. [...] O homem [...] biologicamente é um imaturo; necessita por isso compensar sua deficiência com armas de que não veio geneticamente provido. [...] ao mesmo tempo que o homem tem de instrumentalizar-se para fora, precisa criar, dentro de si, uma carapaça simbólica; constituir sobre o indivíduo que é, biologicamente, a persona, a partir da qual estabelecerá as relações sociais. A persona não nasce do útero senão da sociedade. Ao tornar-me persona, assumo a máscara que me protegerá de minha fragilidade biológica. Se nossa imaturidade biológica não nos entrega prontos para a vida de espécie, então a convivência social será direta e imediatamente marcada pela constituição variável da persona. Sem esta, aquela se torna impensável. Não custa entender-se que a persona só se concretiza e atua pela assunção de papéis. É pelos papéis que a persona se socializa e se vê a si mesma e aos outros como dotados de certo perfil; com direitos pois a um tratamento diferenciado. (LIMA, 1991, p. 42-43).

Se bem compreendemos, Costa Lima indica que a pessoa humana tem em si um duplo constituinte: a) a pessoa é o animal genético, individual, “biologicamente imaturo”; e b) a pessoa é o animal que produz instrumentos para estabelecer relações sociais com os outros animais genéticos, estes instrumentos são simbolicamente constituídos.

O segundo elemento desta dupla é denominado “persona” por Costa Lima. A persona é a pessoa em sociedade. Com efeito, se os passos de constituição do indivíduo biológico (processos de reprodução, de amamentação etc.) são muito parecidos para todos, para cada um e para cada uma da espécie humana, a constituição da persona é uma “constituição variável”. A persona depende do meio social em que está incluída e, fundamentalmente, dos “papéis” a serem desempenhados no interior dessa mesma sociedade e em outras possíveis. Assim, se os “papéis sociais” não alteram necessariamente a constituição genética do indivíduo, alteram a relação da persona consigo mesma, com os outros e com o mundo, fazendo com que se atribuam valores de diferenciação entre as pessoas.

Dessa constituição simbólica que é parte fundamental da pessoa podemos lançar mão de uma primeira aproximação entre a noção de personagem ficcional e a de pessoa. Alguém poderia, e com justiça, entender que essa aproximação é falha justamente porque há uma essência na pessoa – aquela que, presume-se, diz respeito ao componente biológico – que é inalcançável à personagem de ficção. Ainda que nosso senso comum nos leve a concordar com este juízo, não devemos nos precipitar na afirmação incontestada. O mesmo Costa Lima, afinal, nos auxiliará nesse repensar:

Exercer um papel não é necessariamente uma forma de desonestidade. O elogio da autenticidade na verdade apenas confessa que continuamos guiados pela antiga dicotomia entre aparência e essência. Segundo ela, o desempenho de papéis seria uma forma de nos comprometermos com o teatro do mundo, em que aceitamos ser atores. Em troca, para as almas honestas sempre haveria a chance de desprenderem-se de suas máscaras e entrarem em contato com sua essência individual. Mas que essência tem o homem se não se faz homem senão pelo que não é naturalmente, i.e., pela posse da linguagem? Ora, fazermos-nos homens pela linguagem significa fazer-se pelo outro, pela imagem que em nós se deposita a partir de sua palavra. (LIMA, 1991, p. 47).

Compreendamos: Costa Lima argumenta que o desempenhar “papéis sociais” não se julga pelo critério do honesto ou do desonesto, do autêntico ou do falso, mas – essa pressuposição é nossa – pelo critério da adequação social. Não há, nesse quesito, uma essência individual que cada um de nós carrega no código genético e que

inescapavelmente nos molda sem que possamos fazer absolutamente nada contra isso. Não sendo assim, não há uma essência humana que produza os seres humanos em sua humanidade. O que há e que produz a humanidade – ou seja, as pessoas que compõem os grupos sociais – é uma linguagem que a pessoa adquire no convívio e que, dessa forma, determina o próprio convívio.

Ou seja, é pela posse da linguagem que os seres humanos constituem uma linguagem para construírem-se como humanos. Não sendo a linguagem algo que necessariamente se desenvolveria nas pessoas sem a ação de outras pessoas – mesmo que haja, ou não, predisposição genética para tal –, e levando em consideração que, mesmo que se desenvolvesse de modo espontâneo, essa linguagem seria envolvida pelas necessidades comunicativas do grupo e a pessoa teria a sua disposição apenas palavras e/ou códigos específicos (MANNHEIN, 1950). Então nossa definição de pessoa depende, primeiramente, do que os outros nos emprestam em forma de atribuição de sentido por meio da linguagem.

Se Lima (1991, p. 47) propõe que “fazermos-nos homens pela linguagem significa fazer-se pelo outro, pela imagem que em nós se deposita a partir de sua palavra”, então não é apenas a palavra, mas o sentido atribuído a ela, sua imagem, que nos constitui. Em que pese a necessidade genética, a linguagem parece ter primazia na constituição da pessoa.

Na peça *Seis personagens à procura de autor* (1921) Pirandello já apontava para conclusão parecida:

O PAI – [...] a natureza se serve do instrumento da fantasia humana para dar continuidade, mais elevada, à sua obra de criação.
 O DIRETOR – Está bem, está bem! Mas aonde quer chegar com isso?
 O PAI – A lugar nenhum, senhor. Só demonstrar-lhe que se nasce para a vida de muitos modos, de muitas formas – árvore ou seixo, água ou borboleta... ou mulher. E que também se nasce personagem!
 O DIRETOR (com fingido e irônico espanto) – E o senhor, como esses outros à sua volta, nasceu personagem?
 O PAI – Precisamente, senhor. E vivos, como nos vê. (PIRANDELLO, 1999, p. 190).

Desse modo de compreender a realidade, uma pessoa *pode* nascer como personagem, ou, nos termos de Costa Lima, exercer o “papel” de personagem. Ou seja, sendo pessoa, quer dizer, fazendo-se pessoa pela imagem que em nós se deposita a partir da palavra do outro, pode-se assumir o papel de personagem para alguém. Mais ainda, de ser uma personagem viva para alguém sem que isso, necessariamente, seja uma

desonestidade ou uma perda da essência humana. A “fantasia humana” de que “a natureza se serve” é, neste caso, a capacidade simbólica e de linguagem que nos caracteriza a todos e todas como seres humanos.

Uma questão se impõe agora: será possível pensar o inverso dessa equação? Isto é, se podemos afirmar que, em alguma medida, é possível nascer para a vida como personagem, podemos também afirmar que a personagem de ficção pode nascer para a vida como pessoa? Façamos uma breve síntese da concepção da ficcionalidade literária como êxtase e encenação e, em seguida, analisemos esse ponto.

4.7 A ficção do “como se” e o ato de tornar-se pessoa

Se compreendemos bem o ponto de vista de Iser, agirá mal quem acreditar que Vitangelo Moscarda é alguém com quem se pode marcar um encontro físico ou alguém que pode ser fotografado ou tocado, por exemplo. Vitangelo Moscarda só pode ser encontrado no texto ficcional. No entanto, a relação entre a ficção do texto e o imaginação do leitor pode servir para um *jogo* característico do ser humano, a saber: nosso gosto na vivência de ilusões e nos “atos de fingir” (ISER, 1999). Nesse sentido, é lícito pensar que Vitangelo Moscarda pode conter em si, enquanto estrutura ficcional de um texto literário, a possibilidade de pessoa.

Leiamos Wolfgang Iser no conhecido ensaio “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” para compreender de onde parte nossa hipótese:

O texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta, entretanto, agora sob o signo de fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse. Assim, se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. O pôr entre parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado estão suspensos. Desta forma, nem o mundo representado retorna por efeito de si mesmo, nem se esgota na descrição de um mundo que lhe seria pré-dado. Estes critérios naturais são postos entre parênteses pelo *como se*. (ISER, 2002, p. 972-973).

Sendo assim, lê-se o texto de Pirandello *sabendo*, por vias de conhecimento previamente adquirido, tratar-se de um texto ficcional, o que impede que a ele atribuamos

as características *naturais* do mundo dado. Ao mesmo tempo, como o mundo representado pela ficção está calcado no mundo dado e seleciona suas situações desse mesmo mundo dado, então somos capazes de reconhecer no texto ficcional, isto é, no mundo representado no texto ficcional, aspectos do mundo dado, do mundo real.

Nesse contexto, “o real é compreendido como o mundo extratextual, que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e ordinariamente constitui seus campos de referência. Estes podem ser, por exemplo, sistemas sociais e imagens do mundo, assim como [...] outros textos” (ISER, 2013, p. 53, nota do tradutor). Em outras palavras, a ficção não é o mundo da vida em que existimos, pagamos nossas contas, estudamos, dançamos etc. Porém, como a ficção se constrói completamente baseada nesse mundo da vida por nós reconhecido, isto é, finge ser o mundo da vida, então mesmo não sendo o mundo da vida ela passa a ser tida como se o fosse.

Um pouco mais à frente no ensaio, Iser complementa:

[...] Se o *como se* assinala que o mundo representado deve ser visto como mundo – sem que seja tratado como tal –, então é necessário manter um certo grau de designação para que o mundo se possa transformar na condicionalidade intencionada. [...] Desta maneira, um certo mundo, que é forçosamente particularizado, possibilita um paradigma para o geral e este, pelo caráter particularizado do mundo representado, se transforma em uma experiência determinada. (ISER, 2002, p. 976).

Designa-se, pelo ficcional, algo encontrável no mundo real, de tal forma que aquilo que o ficcional tem a capacidade de expressar condensa uma experiência de todo associável ao mundo real.

Se o mundo do texto se caracteriza pelo *como se*, assim assinalando que aí se apresenta para ser visto ou concebido como um mundo, isso significa que sempre algo diverso deve ser introduzido no mundo representado no texto. Pois o elemento de comparação na expressão “como se” é um impossível ou irreal, não podendo ser portanto uma parte do mundo representado. Por isso, o mundo do texto, sob o signo do *como se*, não mais pode se designar a si mesmo, mas sim remeter ao que não é. Noutras palavras: embora ele não seja um mundo real, deve ser considerado como tal e, deste modo, a finalidade, que começa a se esboçar pelo ato de remissão, deve ser compreendida como a possibilidade de tornar-se perceptível (*Wahrgenommenwerden*). Pois tornar-se perceptível não se confunde com nenhuma característica do mundo enquanto tal. (ISER, 2002, p. 977).

Dar a perceber o mundo do texto não é fazer com que o mundo do texto seja o mundo real, uma vez que o mundo do texto, apesar de designar, irrealiza o mundo real.

Justamente por isso é que é impossível um encontro com Vitangelo Moscarda, pois sua realização no texto é o que provoca sua irrealização na vida. Poderíamos aqui nos questionar se quando nós, seres de carne e osso, ativamos nossa memória para lembrarmos de alguém não nos relacionamos com a memória da mesma forma. Quer dizer, a realização da lembrança pela memória significa a irrealização da lembrança como concretude física. Se me recordo de um filho recém-nascido e tenho diante de mim o mesmo filho, mas já adolescente, a realização do adolescente não é capaz de comportar os elementos ativados na memória pelo recém-nascido. É por ser irrealizado na vida que o recém-nascido pode realizar-se na memória.

Torna-se deste modo claro que a ficção do *como se* utiliza o mundo representado para suscitar reações afetivas nos receptores dos textos ficcionais. Imaginar o mundo do texto como se fosse um mundo é, por conseguinte, a condição para que se produzam atividades de orientação (*Einstellungenaktivitäten*). [...] Estabelece-se, neste sentido, uma relação entre o mundo representado no texto, que não é mundo, e a impressão afetiva nos receptores de representarem o mundo como se fosse mundo. (ISER, 2002, p. 977).

Se mantivermos a analogia, é a imaginação do recém-nascido que emerge no imaginário do mundo inventado pela memória. Não é a realidade, portanto, nesse sentido, que orienta os passos a serem dados, mas a impressão afetiva deixada naquele que recorda e, recordando-se, inventa aquilo que, não sendo o mundo real, é como se o fosse.

Além dessa tradução do texto de Wolfgang Iser que se encontra no livro de Luiz Costa Lima, temos acesso também à tradução efetuada por Johannes Kretschmer, que textualmente afirma ter tomado a tradução de Lima e Heidrun Krieger Olinto como base para a sua própria. Mesmo assim, cremos que pode ser proveitoso cotejar um ou trecho, para ampliar nossa possibilidade de compreensão. Veja-se que enquanto Costa Lima traduz que o mundo representado do *como se* não deve ser “tratado como tal” (ISER, 2002, p. 976), Kretschmer traduzirá que o mundo representado do *como se* não deve ser “retratado como tal” (ISER, 2013, p. 46). Quer dizer: o mundo representado na ficção designa, ou seja, indica algo do mundo da nossa vida, mas não pode nem ser tratado de modo idêntico ao mundo de nossa vida, visto que é texto, nem pode ser identicamente retratado, visto que ao remeter ao mundo da vida, torna-se análogo, exemplificativo, mas não idêntico.

O que Iser parece revelar nestes trechos que citamos é que o texto ficcional não se confunde com o mundo da vida, mas que é através da ficção que somos capazes de

perceber certa realidade. Assim, se não encontramos uma pessoa de carne e osso no texto ficcional, é através da ficção que podemos vislumbrar e perceber a pessoa. “Noutras palavras: embora o texto ficcional não seja um mundo real, deve ser considerado como tal” (ISER, 2002, p. 97). Por isso, de modo mais restrito, ler Vitangelo Moscarda como se fosse uma pessoa não é nem um descalabro teórico nem uma leitura deslocada da especificidade da literatura, mas sim uma possibilidade aberta pela Teoria do Efeito Estético e pela Antropologia Literária, de W. Iser.

Dessa forma, a resposta que primeiramente esboçamos para a pergunta que fizemos no fechamento da seção “Da pessoa biológica à pessoa”, a saber “se podemos afirmar que, em alguma medida, é possível nascer para a vida como personagem, podemos também afirmar que a personagem de ficção pode nascer para a vida como pessoa?” é uma resposta dupla:

- a) Em primeiro lugar, considerando apenas os elementos “biológicos” de que fala Costa Lima, a personagem de ficção não pode nascer para a vida como pessoa.
- b) Em segundo lugar, no entanto, i) como não é nosso propósito sermos essencialistas, ii) como compreendemos que a pessoa tem, na verdade, sua pretensa “essência” constituída pela linguagem – que lhe é exterior – e, ainda, iii) como partimos do pressuposto de que, sendo uma “estrutura comunicativa, a ficção conecta à realidade um sujeito que, por meio da ficção, se relaciona a uma realidade” (ISER, 1996, p. 102), nos vemos inclinados a concluir que, se não pode ser uma pessoa carnalmente constituída, a personagem de ficção pode sim nascer para a vida *como se fosse uma pessoa*.

Neste ponto, se compreendemos que é possível repensar o status da personagem em relação à pessoa dentro de um texto de ficção, é porque o mundo representado no texto, que não é mundo, abriu as possibilidades para que em nossa leitura nós imaginássemos o mundo do texto como se fosse mundo e, por isso, reagíssemos a ele orientando-nos por esse viés. Assim, o Vitangelo Moscarda que comparece no mundo do texto de Vitangelo Moscarda também não é pessoa, mas pode nos comunicar, designar, remeter ou exemplificar *algo* da pessoa.

Iser ainda trará:

Se relembrarmos que a ficção do *como se* põe entre parênteses o mundo representado e que este pôr entre parênteses remete a um aspecto da totalidade, que por ele se impõe, é então de se inferir que, no caso da ficção, este aspecto da totalidade é a finalidade de seu uso. Podemos agora descrevê-lo estruturalmente da seguinte maneira: o mundo do

texto entre parênteses não se representa a si mesmo, mas a um outro. (ISER, 2002, p. 978, grifo do autor).

Em uma das questões dirigidas a Wolfgang Iser, durante os debates que resultaram no livro *Teoria da ficção*, David Wellbery (*apud* ROCHA, 1999, p. 94) indica que “em sua conferência, Iser empregou a expressão ‘pôr entre parênteses’, precisamente no sentido usual no discurso fenomenológico”.

Nos questionemos então sobre o que significa *pôr entre parênteses o mundo representado*. Quando se abre um parênteses, abre-se uma fenda, uma brecha, impõe-se uma quebra, uma pausa no curso ininterrupto da *crença* de que o mundo existe *naturalmente* da forma e da maneira como existe.

Na definição do verbete *Fenomenologia*, Gustavo Bernardo assim discorre: “Suspender o mundo natural equivale a colocar momentaneamente entre parênteses a crença, primeiro, de que o mundo natural existe, segundo, de que as proposições decorrentes dessa crença sejam verdadeiras.” (BERNARDO, 2009, s/p)³⁶. Ou seja, passa-se a uma análise de como se toma consciência de algo, não do próprio algo. Assim, quando Iser (2002, p. 978, grifo do autor) afirma que “a ficção do *como se* põe entre parênteses o mundo representado e que este pôr entre parênteses remete a um aspecto da totalidade”, isso significa que pela ficção não conseguimos chegar às coisas tomadas em si mesmas. Somos, na verdade, levados a dirigir nossa atenção para os “atos da consciência” que nos permitem chegar a essas coisas por uma perspectiva que, ao mesmo tempo que permite atualizar o mundo, só o permite porque o irrealiza.

Em outros termos:

O autodesnudamento da ficcionalidade a separa de tais realidades e, por meio do seu *como se*, transforma o mundo resultante da seleção e da combinação [processos do “jogo” dos “atos de fingir”] em pura possibilidade. Esses atos materializam uma alternativa radical aos mundos referenciais de que o texto se utilizou [...]. (ISER, 1999, p. 74)

Ora, a possibilidade não é a realidade, mas uma forma de abstração dela. O mundo de pura possibilidade da ficcionalidade então é capaz de permitir que nós, ao menos em tese e do modo como pretendemos demonstrar ao logo dessas análises, olhemos para Vitangelo Moscarda, elemento que emerge do texto de Luigi Pirandello para nossa

³⁶ Gustavo Bernado, verbete “Fenomenologia”, **E-Dicionário de Termos Literários**, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fenomenologia>>. Acesso em: 18 mar, 2023.

consciência de leitor, não apenas como um representante do si mesmo personagem de uma narrativa, mas também como um possível representante ficcional particularizado que possibilita um paradigma para o geral do mundo real e da vida da pessoa. Daí sua conicidade. Daí também nos sentirmos impelidos a concluir que Moscarda não é uma pessoa de fato, mas uma espécie de metáfora, já que “O mundo textual não significa aquilo que diz. Além disso, o mundo empírico do qual o mundo do texto foi extraído se transforma em metáfora de algo a ser concebido.” (ISER, 1999b, p. 69-70).

Iser (1999b, p. 72-73) indica:

Algo similar acontece no caso do ato de autodesnudamento da ficcionalidade. Esse autodesnudamento assinala que o mundo do texto não é de fato um mundo, mas para fins específicos deve ser considerado como tal. Há um mundo do texto, proveniente da seleção e da combinação, que sinaliza um propósito não verbalizado para tal arranjo, tal ordenação. O que o mundo do texto designa deve então enfraquecer-se – tornar-se irreal – de modo que possa ser usado como um dispositivo de orientação para imaginar o propósito subjacente ao arranjo discernível que esse mundo textual constitui. Ao considerar-se o mundo representado no texto apenas *como se* fosse real, o próprio mundo empírico se transforma num espelho, orientando o receptor para a concepção de algo que não existe e permitindo que esse inexistente seja visualizado como se fosse realidade. Neste sentido, podemos chamá-lo de realidade virtual.

E, enfim, Iser conclui indicando essa ambiguidade caracterizadora das pessoas, que podem se conhecer internamente e/ou externamente, mas nunca cessam de poder continuar se (auto)conhecendo, pois vivem:

Noutras palavras, seres humanos, enquanto desdobramentos de si mesmos, nunca podem presentificar-se plenamente para si próprios, porque, em qualquer estágio, só possuem a si mesmos na possibilidade realizada, e isso é precisamente o que não são – uma possibilidade limitada de si mesmos. Deve haver portanto um auto desdobramento contínuo, que se processa à medida que se vai desdobrando o conjunto das possibilidades, graças a uma permanente alternância de composição e decomposição de mundos fabricados. Já que não há meio de apreender essa alternância ou o modo como opera, o desdobramento das possibilidades só pode ser encenado (*enacted*) em suas potencialmente inúmeras variações, para aquela poder ser percebida enquanto acontece. (ISER, 1999b, p. 77).

Se “precisamente” o que os seres humanos não são é “uma possibilidade limitada de si mesmos”, como indicou Iser (1999b, p. 77), então, por oposição, seres humanos são *possibilidades ilimitadas* de si mesmos. Mas essa condição impede que os seres humanos,

enquanto pessoas, estejam plenamente presentificados para si mesmos, pois a própria noção de presentificação impede a concepção de algo ilimitado, visto que o tempo e o espaço se antagonizam nesses termos. Daí que a composição de mundos fabricados pede necessariamente a decomposição destes mesmos mundos fabricados, em um movimento contínuo fundamental. Sem podermos apreender factualmente essa alternância o que resta senão a ficção? Senão encenação? De posse dessas informações, podemos agora voltar à pergunta que mobiliza todo o trabalho analítico dessa tese e que formulamos anteriormente: “se podemos afirmar que, em alguma medida, é possível nascer para a vida como personagem, podemos também afirmar que a personagem de ficção pode nascer para a vida como pessoa?” Avancemos na resposta.

De forma parecida com a da Antropologia Personalista de Mounier (2004), que já trouxemos, Iser (1999, p. 95-96) compreende que “nunca estamos totalmente presentes a nós mesmos. Seres humanos estão sempre descentrados, porque [...] somos, mas não temos a nós mesmos. Noutras palavras, nossa existência é incontestável, mas simultaneamente, ela nos é inacessível.” Sendo ausentes de nós mesmos, o que fazemos é nos olhar no espelho por meio da ficção, que não nos reflete integralmente, mas nos faz ver como se estivéssemos de fato ali.

Dessa forma, podemos ampliar a resposta que demos anteriormente, tendo por base os conceitos retirados de Luiz Costa Lima, para a questão “se podemos afirmar que, em alguma medida, é possível nascer para a vida como personagem, podemos também afirmar que a personagem de ficção pode nascer para a vida como pessoa?”. Agora, nos vemos inclinados a continuar concluindo que, se não pode ser uma pessoa carnalmente constituída, a personagem de ficção pode sim nascer para a vida *como se fosse uma pessoa*, mas também acrescentar que isso se dá pela tendência humana a “encenar” e “encenar-se”, a se relacionar com o que não é, a fim de tornar-se o que é. No caso, diante de uma personagem literária, tornar-se pessoa.

4.8 A ficcionalidade literária em jogo

Tomemos a seguinte afirmação de David Wellbery (1999, p. 182): “em vez de ser explicada por referência a uma noção do humano, a literatura serve como um meio para explorar o que o humano é”.

Orientemo-nos pelos caminhos abertos pela Antropologia Literária, pelos quais começamos a nos embrenhar em seções e capítulos anteriores, para discutir o sentido da

dessa afirmação que toma como base a definição dessa parte da teoria de Iser. Definição que o próprio Wellbery (1999, p. 182, grifo ao autor) assim determina:

A antropologia de Wolfgang Iser é uma antropologia literária e não uma antropologia da literatura. Ou seja, a importância do sistema de referências teórico, o sistema de referências antropológico, não reside no fato de que ele fornece uma base autossuficiente, uma concepção do que o ser humano é, concepção da qual a literatura poderia então ser derivada ou segundo a qual poderia ser explicada. Na teoria iseriana, a literatura não é um fenômeno secundário, um *explanandum*, mas antes algo co-originário e portanto essencial à esfera do humano. Assim, em vez de ser explicada por referência a uma noção do humano, a literatura serve como um meio para explorar o que o humano é.

Se o ponto de vista de Wellbery está correto, então concluímos que, sendo co-originária, a literatura “nasce” de certa definição de pessoa e que certa definição de pessoa “nasce” *com e da* literatura. Assim, se Wellbery afirma que “a literatura serve como um meio para explorar o que o humano é”, nós nos questionamos então se o humano serve como um meio para explorar o que a ficção literária é. Esse nosso questionamento pode, no entanto, gerar confusão, pois dá a entender que é possível, pela literatura, *definir* a totalidade da pessoa, do mesmo modo que por meio da pessoa parece ser possível *definir* a totalidade do que se entende por literatura. Não é assim que devemos olhar para esse fenômeno, todavia, pois, ainda segundo Wellbery (1999, p. 180) “o que caracteriza o humano é uma inquietude fundamental, inquietude que leva o humano além de qualquer das limitações que produz para si mesmo” e, em seguida, “nenhuma objetivação ou determinação permite ao eu coincidir plenamente consigo mesmo.”.

Por esse ponto de vista, o que o humano é, entre outras coisas, é alguém que não coincide plenamente consigo mesmo ou, em outras palavras, alguém dotado de “plasticidade” e maleabilidade, de tal forma que não cabe em definições imobilizadoras. Por isso é que a pessoa é o movimento. Dessa forma, a literatura ao servir “como um meio para explorar o que o humano é” não responde ao que de fato o humano é, mas repõe e reproduz a pergunta em outra chave, a da ficção.

Conforme Wellbery (1999, p. 183-184), para Iser, “[...] na transação iniciada pelo texto literário, o problema antropológico – cujas soluções só fazem reproduzi-lo – é encenado (*staged*), reduplicado, dobrado sobre si mesmo e representado (*enacted*)”, o que dá a entender que o texto literário encena, reduplica, dobra sobre si mesmo e representa em si o próprio ser humano, as próprias pessoas.

Em seguida, o analista continua:

Em lugar de uma reconciliação totalizante, o que há na teoria iseriana é uma irreduzível diferença, uma diferença, na verdade, entre a diferença e a eliminação da diferença. Por essa razão, o jogo da literatura, enquanto jogo dessa diferença, marca uma via de acesso à configuração antropológica. (WELLBERY, 1999, p. 184).

Que “diferença” é essa à qual alude Wellbery? A diferença contida no “jogo” em que consiste o ato da leitura. Um jogo, qualquer que seja, tende a ter um resultado. No mundo da vida, o resultado buscado pelos jogadores é o da vitória ou o de um acordo benéfico aos participantes do jogo, pois este é o princípio do próprio jogo: proporcionar um modo de pôr um fim a si mesmo, o que em última instância significa eliminar as diferenças interpretativas, visto que o fim do ato da leitura, coincidente com o fim do jogo, é ler, interpretar e atribuir sentido ao texto lido. Nesse ponto, tendo chegado ao fim da leitura e tendo atribuído sentidos ao texto lido, os leitores “vencem”, ou melhor, “venceriam” o jogo e “eliminariam” todas as diferenças.

A mais elementar ideia que tenhamos do processo “evolutivo” da pessoa, no entanto, contraria tal “eliminação”. Bastaria que o leitor do texto, assim que o terminasse de ler, retomasse a leitura para fatalmente ler o que não tinha lido anteriormente. De maneira imperiosa, isso acabaria por manter a diferença em voga, pois ler novamente não é ler o mesmo, já que o horizonte de perspectivas está inevitavelmente modificado pela primeira leitura, mesmo que não se tenha obtido ganho algum de modo consciente.

Entendamos melhor essa afirmação. Visto que cada leitor individualmente não doa sentidos ao texto apenas no final dele, mas vai construindo a interpretação *conforme* lê, isso indica que a cada passagem do texto o leitor individualmente antecipa, num movimento de protensão, o que acredita que virá, enquanto vai reelaborando as expectativas por conta do que, de fato, se apresenta, no texto, à sua consciência. “No desenrolar da leitura, despertam-se múltiplas facetas daquilo que possuímos somente na retenção, e isto quer dizer que o que lembramos é projetado num novo horizonte, que ainda não existia no momento em que foi captado.” (ISER, 1999, p. 16).

Um pouco mais à frente, Iser conclui:

[...] cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois. Esse processo é necessário porque, como vimos, somos incapazes de captar o texto num só momento. (ISER, 1999, p. 17).

Diante de tais afirmações, fica bastante bem indicado que o ato da leitura no âmbito do jogo do texto ao mesmo tempo em que tenta “vencer” o jogo e encerrar a diferença, do ponto de vista do sentido e da interpretação, instaura novas diferenças a cada vez que o texto é trazido à consciência. O ir e vir do leitor provoca sempre alterações do ponto de vista do leitor sobre o próprio texto, já que mesmo que o leitor seja o mesmo, não parte do mesmo “lugar” quando retoma o texto no todo ou em partes. Assim, se “o jogo da literatura, enquanto jogo dessa diferença, marca uma via de acesso à configuração antropológica” (WELLBERY, 1999, p. 184), teremos de assumir que também a pessoa – isto é, a parte antropológica dessa configuração – está incessantemente *oscilando* entre: a) a identidade unitária que lhe patenteia uma existência perceptível, e que busca eliminar o que há de outro em si; e b) a identidade social, gregária, que no movimento de busca de eliminação do outro a fim de constituir-se como indivíduo acaba por reafirmar o outro e a diferença, uma vez que a identidade só se constitui em relação ao outro, nem que seja o outro do si mesmo.

Em outro texto, Iser (2011, p. 110, grifos do autor) explica:

O menor espaço de jogo é produzido pelo significante fraturado, que perde sua função designante de modo a poder ser usado figurativamente, efeito da indicação ficcional do texto, segundo a qual o que é dito há de ser tomado *como se* pretendesse o que disse. O significante, portanto, denota algo mas, ao mesmo tempo, nega seu uso denotativo, sem que abandone o que designava na primeira instância. Se o significante significa algo e simultaneamente indica que não significa aquilo, funciona como um análogo para a figuração de algo mais que ajuda a esboçar. Se o que é denotado é transformado em análogo tanto do ocasionar como do formar uma atividade-que-mostra, então algo ausente é dotado de presença, embora aquilo que está ausente não possa ser idêntico ao análogo que favorecia ser concebido. Assim o significante fraturado – simultaneamente denotativo e figurativo – invoca alguma coisa que não é pré-dada pelo texto mas engendrado por ele, que habilita o leitor a dotá-lo de uma forma tangível.

Façamos uma breve incursão ao texto de Pirandello, a fim de tentar ilustrar algo dessa teoria. Tomemos um exemplo do Livro II de *Um, nenhum e cem mil*. Neste momento da narrativa, a perspectiva do narrador “abandona” a perspectiva do enredo propriamente dito e constrói trama paralela à *good continuation*. É que o Livro I apresentou o conflito em toda a sua essência, começando desde sua origem com o comentário de Dida, passando pela repercussão disso na autoimagem que o narrador tem

de si e nos “testes” que ele faz para afirmar-se distinto do si mesmo a que estava acostumado, e chegando às “Conclusões” apresentadas a seguir:

Por enquanto, estas duas:

- 1) – *que comecei finalmente a entender por que Dida, minha mulher, me chamava Gengê;*
- 2) – *que me propus descobrir quem eu era pelo menos para aqueles que me eram mais próximos, os assim chamados conhecidos, entretenendo-me desdenhosamente em decompor aquilo que eu era para eles.* (PIRANDELLO, 2015, p. 31).

Com estas “conclusões”, encerra-se o Livro I. O que se esperaria, a seguir, a não ser o aprofundamento dessas duas conclusões? Em termos de perspectivas textuais, a nossa, de leitor, tomando o lugar da ficção do leitor admite que a do narrador dá a entender que a do enredo deve aprofundar esse movimento de autoconhecimento iniciado anteriormente. No entanto, há uma *quebra* nesse movimento e o que vemos é que o Livro II é composto quase todo por uma espécie de *conversa com o leitor*, em que a perspectiva do narrador se organiza de modo a deixar em suspenso as consequências do seu “autoconhecimento” e as consequências de “compreender” o motivo pelo qual era chamado de “Gengê” por Dida. Ao longo do Livro II Moscarda passa a *ficcionalizar*, a inventar, a criar um diálogo inexistente entre ele mesmo, narrador, e os supostos leitores, com tudo o que “supostos” implica. E a “discussão” é toda sobre o que é a realidade e o que ela não é. Observemos de perto alguns desses momentos significativos. Antes de cada trecho, está indicado o capítulo a que ele pertence dentro do Livro II do romance:

1. “Eu existo e vocês existem”

[...] Sejam sinceros: nunca lhes passou pela cabeça querer ver-se vivendo? Vocês só querem viver para si – e fazem muito bem –, sem pensar no que poderiam ser para os outros; não porque não lhes interesse a opinião alheia, que lhes interessa enormemente, mas porque vocês vivem na feliz ilusão de que os outros, de fora, os percebem da mesma forma como vocês se percebem. [...]

Mas por acaso a consciência é algo absoluto que possa bastar-se a si mesma? Se estivéssemos sós, talvez sim, Mas aí, meus caros, não haveria consciência. [...]

Portanto, qual é o sentido de dizer que vocês têm uma consciência e que ela lhes basta? Ou que os outros podem pensá-los e julgá-los como quiserem, isto é, incorretamente, porque entretanto vocês estão seguros e tranquilos com o fato de não terem praticado nenhum mal?

No entanto, se não for pelo outros, quem lhes dará essa segurança? (2015, p. 35-37).

No capítulo 1, a perspectiva do narrador é dada não mais na continuidade da ação narrativa, como comentávamos, em que a perspectiva do narrador era responsável por nos fazer ver e presentificar a perspectiva da personagem Vitangelo Moscarda, ou seja, marcando uma diferença temporal entre uma perspectiva e outra, o que indicava maior conhecimento de si por parte do narrador em comparação à personagem Moscarda. Modificando esse contexto, no entanto, agora temos a impressão de não termos a perspectiva da personagem, mas apenas a do narrador, a do conhecedor do “jogo” da vida. Justamente por isso é que ele, o narrador, pode alterar a estrutura da narração e deixar de contar a história de como tornou-se quem é, que até então contava, para passar a falar diretamente com os leitores, numa atitude que Pirandello classificaria como “humorista”, pois insere Moscarda no rol dos que se apresentam *como se* fossem pessoas, já que “Para o humorista as causas, na vida, não são jamais tão lógicas, tão ordenadas, como em nossas obras de arte comuns, em que tudo está, no fundo, combinado, engrenado, ordenado, para o fim que o escritor se propôs” (PIRANDELLO, 1999, p. 175). No caso de Moscarda, há mais ilogicidade, “descombinação” e desordem, à moda da vida empírica.

Atitude digressiva que lembra também aquela de um Laurence Sterne no *Tristram Shandy* (1759), como bem indicou Giancarlo Mazzacurati (1991, p. 75, tradução nossa)³⁷, para quem as digressões, a narrativa aberta, as quebras de discurso na trama, derivadas do romance de Sterne, aportam em “*Uno, nessuno e centomila* [que] será [...] também um ‘tratado’, como Giacomo Debenedetti o chamou: um ‘tratado’ shandiano sobre a arte do romance e seus problemas, após a morte de Ptolomeu”. Vale lembrar que o próprio Pirandello cita, no ensaio *O humorismo*, Sterne como um verdadeiro “humorista” e seu *Tristram Shandy* é um exemplo cabal dessa maneira de fazer literatura. Uma maneira distinta daquela do artista em geral, que joga com o ridículo, com a quebra do padrão e com a “percepção do contrário”, já que “o humorista projeta-se para além do anômalo, fazendo com que junto do riso esteja a reflexão sobre os motivos pelos quais a tal personagem deslocou-se do habitual, menos por desejo do que por necessidade” (SALDANHA DA SILVA, 2021, p. 45-46).

Pirandello (1999, p. 152-153) assim se pronuncia:

Havíamos dito que, comumente, na concepção de uma obra de arte, a reflexão é quase uma forma de sentimento, quase um espelho em que o sentimento se mira. Querendo seguir esta imagem, poder-se-ia dizer

³⁷ *Uno, nessuno e centomila* sarà [...] anche un “trattato”, come ebbe a definirlo Giacomo Debenedetti: un “trattato” shandyano sull'arte del romanzo e i suoi problemi, dopo la scomparsa di Tolomeo.

que, na concepção humorística, a reflexão é, sim, como um espelho, mas de água gelada, em que a chama do sentimento não se mira somente, mas mergulha e se apaga, o chiado da água é o riso que o humorista suscita; o vapor que dela exala é a fantasia muitas vezes fumacenta da obra humorística.

[...]

A reflexão, ao assumir aquela sua atividade especial, vem perturbar, interromper o movimento espontâneo que organiza as ideias e as imagens em forma harmoniosa. Já se notou muitas vezes que as obras humorísticas são decompostas, interrompidas, entremeadas de contínuas digressões. [...] Basta citar o *Tristram Shandy*, de Sterne, que é todo um emaranhado de variações e digressões [...].

No trecho 1 que lemos anteriormente, Vitangelo Moscarda dirige-se a um público que não pode, de fato, responder à inquirição, o que faz crer que a pergunta é tanto um guia para a perspectiva do leitor quanto uma forma de o narrador dar andamento à nova perspectiva do enredo iniciada de modo digressivo em relação ao que estava anteriormente sendo organizado no Livro I. E qual é o assunto dessa inquirição que retorna ao próprio narrador? De modo específico, o “ver-se vivendo”; de modo geral, a própria vida. Ora, sabemos bem o que os significantes “ver-se” e “vida” significam, mas são os “significantes fraturados” que produzem o “menor espaço de jogo”, dirá Iser (2011, p. 110). Isso pois não há alguém de fato que seja indicado *pelo* e *no* texto que possa realmente “ver-se”, muito menos que possa “ver-se vivendo”, visto que o mundo do texto não se confunde com o mundo real.

Nós, como leitoras e leitores, no entanto, não escapamos do significado atribuído a esses significantes e, por isso, usamos o que conhecemos para atingir o que não conhecemos. O trecho em questão não é a vida, mas descreve uma possibilidade de vida: aquela em que os sujeitos *esquecem* que a existência é dada sempre em relação e, por isso, vivem iludidos de que têm uma forma única e são percebidos também de maneira única pelos outros e por si mesmos. Como a descrição não pode ser igual ao elemento descrito, então atingimos uma forma de vida justamente pelo ficcional, que não sendo a vida, nos “comunica algo sobre ela”.

2. “E daí?”

Vocês sabem no entanto em que tudo isso se baseia? Eu lhes digo. Sobre a presunção de que Deus sempre os conserva, a presunção de que a realidade, tal como é para vocês, deva ser e seja idêntica para todos os outros.

Vocês vivem dentro dela e caminham a céu aberto, seguros. Podem vê-la, tocá-la; [...] sem a mínima suspeita de que toda a realidade que os

rodeia não tem para os outros mais consistência do que aquela fumaça. (PIRANDELLO, 2015, p. 38).

No capítulo 2, o narrador vai colocar uma digressão dentro da digressão. Após indicar que é “Deus”, um ente supra-material e espiritual, quem os leitores acreditam que determina a realidade para todos e cada um e cada uma de nós, usará um exemplo de “sua” própria “vida” para demonstrar como vivemos na ficção de tal modo que acreditamos nela a ponto de podermos “vê-la” e “tocá-la”. No momento em que a perspectiva do narrador assume o primeiro plano e coloca em marcha a memória dos tempos em que passou a viver em uma casa ladeada por casebres mofados, casebres que incomodavam seu vizinho por conta dos pernilongos que de lá esvoaçavam, nós, os leitores, se quisermos jogar o jogo do texto, temos de manter retido na memória o fato de que o capítulo começou com uma invocação dos leitores para dentro do texto (“Vocês sabem no entanto...”). Ou seja, por mais que tenha havido uma digressão com outro direcionamento argumentativo, esta pode ser apenas uma estrutura exemplificativa utilizada pelo narrador para ilustrar seu ponto de vista para os leitores. O jogo, então, exige que os leitores, mesmo ausentes de parte da narrativa, ou justamente por isso, sejam considerados presentes para a consciência e a memória do leitor real, ou seja, nós.

No capítulo seguinte, o procedimento se repete com pequenas alterações:

3. “Com licença”

Bato na porta do seu quarto.

Fiquem, fiquem deitados confortavelmente em sua espreguiçadeira. Eu me acomodo por aqui. Não?

– Por quê?

Ah, é a poltrona em que, tantos anos atrás, morreu a coitada da sua mãe. Desculpem, eu não teria dado um centavo por ela, enquanto vocês não a venderiam nem por todo ouro do mundo – acredito. (PIRANDELLO, 2015, p. 42-43).

No capítulo 3, em vez de usar como exemplo uma passagem da própria vida, Vitangelo Moscarda agora inventa algo para os leitores compreenderem a relação deles com a existência. Assim, o exemplo da “poltrona” indica que a realidade deve ser considerada não apenas pelo viés denotativo, mas principalmente figurativo e valorado pelas vivências que retribui à memória. Construindo uma ficção, o narrador não tenta fingir que fala da vida, pelo contrário, convoca o leitor real a seguir as indicações do próprio texto, jogar o jogo, e imaginar Vitangelo Moscarda entrando em nossa casa (na casa do “leitor real), afirmando que vai se acomodar por ali mesmo e, em seguida, imaginar que nós impedimos que ele se sentasse na poltrona de nossa mãe.

Neste pequeno trecho conseguimos perceber a especificidade do ato de leitura proposto por Iser. Primeiro, pois o narrador nos convoca, como leitores, para “viver” a ficção dando pistas estruturais para que as sigamos (o uso do possessivo “seu”, em “bato na porta do seu quarto”, por exemplo), o que indica que a ficção não se quer como o mundo real, mas como ficção mesmo.

Segundo, pois somos levados a preencher os “vazios” do texto por nós mesmos, respondendo algumas perguntas que não foram formuladas pelo texto, por exemplo: a) como Moscarda chegou ao meu quarto?; b) que horas eram?; c) o que eu estava fazendo?; d) como estávamos vestidos?; etc. Também, porque reage a uma atitude que não foi tomada (não?) e pergunta algo que não é respondido, mas a ausência da resposta é a chave para que a presentifiquemos em nossa leitura.

Terceiro, porque a resposta que criamos mentalmente é necessariamente repensada – para mantê-la ou alterá-la – em função da continuidade do texto e da aparição no enredo de uma discussão sobre o valor de uma poltrona. Ou seja, as previsões de continuação coerente da narrativa que nós, leitores reais, fazemos vão sendo continuamente sendo colocadas em xeque e pedindo nossa interferência na doação de sentidos e significados ao texto. O que, em última instância, é jogá-lo.

Os capítulos 4 e 5 giram em torno da estabilização dos sentidos.

4. “Desculpem de novo”

Deixem-me dizer só mais uma coisa, e então termino. [...] Vocês se conhecem, se sentem, se apreciam de uma maneira que não é a minha, mas a sua, e ainda acreditam que o seu juízo seja o correto, e o meu, o falso. Deve ser, não nego. Mas a sua maneira pode ser a minha, e vice-versa?

[...]

Mas que culpa temos, eu e vocês, se as palavras, em si, são vazias? Vazias, meus caros. E vocês a preenchem com o seu sentido, ao dizê-las a mim; e eu, ao recebê-las, inevitavelmente as preencho com o meu sentido. Pensamos que nos entendemos, mas não nos entendemos de modo nenhum.

[...]

Agora, meus amigos, é preciso nos consolarmos com isto: que a minha realidade não é mais verdadeira que a sua, e que tanto a minha quanto a sua duram só um momento.

5. “Fixações”

Aqui estamos, queria chegar a isto: que vocês não devem mais dizer, não devem dizer que têm a sua consciência e que ela lhes basta. [...]

Meus caros a verdade é esta: tudo são fixações. Hoje vocês se fixam de um modo e amanhã, de outro. (PIRANDELLO, 2015, p. 44-47).

Iser (1999, p. 17), ao comentar o ato da leitura, dizia que “cada momento da leitura [contém] uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente”, como vimos anteriormente. Não seria também o caso na comunicação face a face? Nesse sentido, não seria também sobre isso que os trechos anteriores discorrem? Como preencher o futuro horizonte ainda vazio a não ser com palavras cujo sentido, ainda que histórica e socialmente dado, permanece sendo disputado? E se pensamos também com o auxílio de palavras e é com elas que compomos nossas imagens mentais, que nos estabilizam e a que nos reportamos linguisticamente como se estivéssemos falando de quadros, então nossas imagens e nossos quadros também estão em disputa.

O que o narrador parece querer indicar a essa ficção do leitor internalizada no texto é que fingimos de bom grado não haver disputa nenhuma e aceitamos com bastante tranquilidade as formas que assumimos como verdadeiras como sendo iguais à própria verdade. E que apesar dessa verdade “mudar” de momento a momento, a fim de mantermos talvez a sanidade mental, não nos dobramos a isso e vivemos na ficção da continuidade. A fixação não é outra coisa senão uma ficção com a qual nosso imaginário, desse ponto de vista, precisa jogar com o fito de preencher de significado o vazio futuro da existência.

Os capítulos de 6 a 11 são como um texto crítico, ou melhor – como abordarei no Capítulo desta tese: “Pirandello: autor de pessoas” – fazem parte de uma estratégia recorrente na construção literária de Pirandello, em que o autor reutiliza textos anteriores em produções novas. No caso destes capítulos em específico do romance, já foram mesmo um texto crítico, o que fez com que alguns analistas de Pirandello compreendessem o *Um, nenhum e cem mil* apenas pelos pontos de vista que o próprio Pirandello estabeleceu para a crítica, isto é, remontando o quebra-cabeça que o autor parecia ter desmontado na composição desse romance. Catherine O’Rawe não concorda. Para ela,

Em grande medida, portanto, o consenso crítico sobre *Uno, nessuno e centomila* refletiu a autoimagem projetada por Pirandello de seu romance como síntese de sua técnica humorística e romanesca. Tal opinião crítica também lê a obra de Pirandello a partir de seu ponto final e atribui implicitamente à sua produção narrativa uma trajetória retrospectiva de evolução ou amadurecimento, culminando em um fechamento conclusivo, movimento desmentido pelo processo de revisão, autocitação e cópia que descrevi, e pelo caráter problemático e fragmentário do próprio *Uno, nessuno e centomila* como um texto que, por volta de 1926, já havia aparecido em vários outros contextos. A

mais interessante dessas aparições foi a publicação do Livro II, capítulos 6-11, como o artigo 'Ricostruire' em 1915 na revista *Sapientia*. Há também empréstimos de *novelle*, incluindo 'Quand'ero matto' e 'Canta l'epistola', o mais antigo dos quais data de 1900. (O'RAWE, 2005, p. 153, grifos do autora, tradução nossa)³⁸.

Retiramos três trechos destes capítulos para vermos como a ficção e a crítica, o fictício e o imaginário se fundem na produção literária de Pirandello, de tal modo que a seleção dos componentes linguísticos da prosa romanesca não difere substancialmente da comunicação dita denotativa do ensaio analítico.

Claro que é possível ler o texto sem saber nada disso e, dessa forma, sem atribuir valor de análise para além do que a combinação das frases parece permitir recolher. Mas, uma vez que agora sabemos que há uma matriz analítica para os trechos que leremos, podemos partir da hipótese de que não há uma especificidade linguística para o literário, a não ser a intencionalidade mesma. Assim, se a literatura tem algum valor “especial” isso parece decorrer em grande medida de sua inserção em critérios da comunicação de um mundo que não é ela, isto é, seu valor vem de sua função comunicativa. Leiamos o primeiro trecho:

8. “Ao ar livre”

O campo! Que paz diferente, não? Sentem o relaxamento? Sim, mas saberiam me dizer onde? Refiro-me à paz. Não, não tenham medo. Realmente lhes parece que há paz aqui? [...] Eu daqui só vejo, com a sua licença, aquilo que percebo neste momento: uma imensa estupidez manifesta nos seus rostos – e também no meu – de alegres idiotas, mas que nós atribuimos à terra e a às plantas, as quais parecem que vivem por viver, e apenas nessa estupidez elas podem viver. (PIRANDELLO, 2015, p. 50).

Após ter abordado a noção de “fixações”, no Capítulo 5, Moscarda passa os próximos capítulos explicando “como e por quê” nós nos fixamos hoje de um modo “e amanhã, de outro” (2015, p. 47). No capítulo 6, chamado “Aliás, lhes digo agora”, mostrou como os seres humanos mutilam a natureza para ficarem “felizes” na casa que os abriga. No capítulo 7, “O que a casa tem a ver?”, o narrador explica que os leitores não

³⁸ To a large extent then, critical consensus on *Uno, nessuno e centomila* has reflected the self-image projected by Pirandello of his novel as a summary of his humoristic and novelistic technique. Such critical opinion also reads Pirandello's oeuvre from its endpoint and implicitly ascribes to his narrative output a retrospective trajectory of evolution or maturation, ending in a conclusive closure, a movement belied by the process of revision, self-quotation and copy which I have described, and by the problematic and fragmentary nature of *Uno, nessuno e centomila* itself as a text which, by 1926, had already appeared in various other contexts. The most interesting of these appearances was the publication of Book 2, chapters 6—11 as the article 'Ricostruire' in 1915 in the journal *Sapientia*. There are also borrowings from *novelle* including 'Quand'ero matto' and 'Canta l'epistola', the earliest of which dates back to 1900.

conseguem ver o processo que transformou a matéria natural bruta em móveis, por exemplo, por estarem “impregnados daquele hálito particular que se aninha em toda casa e que dá à nossa vida um cheiro que só se percebe quando ele falta” (2015, p. 49). Quando enfim chega ao capítulo 8, o narrador pede: “Deixemos a casa, deixemos a cidade. [...] Podem me seguir até onde aquela fileira de casas desemboca no campo.” (2015, p. 49) e, assim, despojados da cidade é que somos guiados pela ficção a construir o imaginário do campo.

O texto, como lemos, induz à autorreflexão: “Que paz diferente, não? Sentem o relaxamento?” (2015, p. 50). A ficção se desnuda. Não estamos no “campo”, estamos lendo um texto literário, mas a experiência estética pede que performemos *como se* estivéssemos lá, no campo. E ainda que estivéssemos lendo esse texto *no* campo, não seria o mesmo a que o narrador faz referência, pois este, o que lemos na ficção, é constituído em nosso imaginário de forma totalmente pessoal. A “paz” a que o texto se refere, portanto, não pode estar nem no texto, nem no campo, nem no leitor, mas na projeção que a leitura permite que o leitor faça.

É como se o narrador, sem necessariamente essa intenção, nos contasse que a ficção modela nosso imaginário na relação entre ambos e que, sem isso, talvez não houvesse campo algum, ao menos não “campo” que pudesse ser percebido. Por consequência, também “paz” nenhuma emana do “campo” cuja existência é adiada. Mas sem a possibilidade de presentificar a paz ausente de nós e ausente do campo, realizamo-la pela ausência. Talvez seja isso que nos faz ter “rostos de alegres idiotas” (PIRANDELLO, 2015, p. 50), como indica o romance.

Mas se a “paz” não está no “campo”, nem no “texto”, mas na relação que “nós” mantemos com as coisas. A pergunta seguinte é: “De onde ela vem?”

Ela vem do simplicíssimo fato de que acabamos de sair da cidade, isto é, de um mundo *construído*: casas, ruas, igrejas, praças. Não só por isso, por ser *construído*, mas também porque lá não se vive por viver, como essas plantas que não sabem que estão vivas; e também por alguma que não existe e que nós inventamos, algo que dá um sentido e um valor à vida – um sentido e um valor ao qual aqui, ao menos em parte, vocês conseguem renunciar ou reconhecer em sua terrível inutilidade. (PIRANDELLO, 2015, p. 50, grifos do autor).

A “paz”, desse ponto de vista assumido pelo narrador, vem de sair de um mundo “construído”, no qual se vive com intenções diferentes de *apenas* viver e no qual, por isso, somos *obrigados* a inventar algo que sustente a vida. A “paz” do campo então

também não está no que o campo tem, mas no que ele não tem, e o que ele não tem é a “inutilidade” de ter de se criar um significado para o que é, por natureza, vazio de significado. O ideal da “paz”, do modo como lemos a perspectiva do narrador Vitangelo Moscarda, é puro devaneio.

Recordemo-nos de que nos tornamos pessoas por termos nascido em comunidades humanas, recordemos que nosso “ato originário”, enquanto espécie, teve de ser formulado muito tempo depois de ter acontecido, se é que aconteceu algo parecido com a suspensão da violência (GANS, 1985). Com tais recordações em mente, concluímos que o mundo *construído* das cidades é que é o responsável, por sua ausência, pela sensação de paz.

É o mesmo que ocorre no ato da leitura. A “paz” e “o mundo *construído*” abordados pelo texto são capazes de nos comunicar algo justamente por que, emergindo no texto, não são a paz nem o mundo real. Nem ainda conseguem conter no significante literário o significado denotativo e, por isso, por essa dupla ausência, por essa “fratura”, iluminam uma paz fictícia, num campo fictício, contrário a um mundo *construído* fictício que, por meio de nosso imaginário, se presentifica como efeito estético vivido em nós.

Não soubéssemos que tal sensação tem o nome de paz, no entanto, e essa ascese não seria possível.

9. “Nuvens e vento”

Ah, não ter mais a consciência de ser, assim como uma pedra, uma planta! Não se lembrar mais nem do próprio nome! [...].

Nuvens e vento.

O que vocês disseram? Ai, ai. Nuvens? Vento? E não lhes parece suficiente perceber e reconhecer que aquilo que veleja luminoso pela vacuidade infundável e azul são nuvens? Ela sabe por acaso que existe, a nuvem? [...]

Percebendo e reconhecendo a nuvem, vocês podem, meus caros, pensar até na história da água (e, por que não?) que se torna nuvem para tornar-se de novo água. Sim, uma grande coisa. E um pobre professorzinho de física já bastaria para lhes explicar esse fenômeno. Mas quem explica o porquê do por quê? (PIRANDELLO, 2015, p. 51)

Se o real existe como referência ao fictício e se o imaginário toma o fictício para reconstruir um real possível, então “não se lembrar mais nem do próprio nome!” (2015, p. 51), como metáfora, seria literalmente deixar de estar disponível para o mundo. Não pelo nome, pois pode-se muito bem trocá-lo ou esquecê-lo de fato sem que a relação com o mundo se altere; mas pela “consciência”. Como a consciência não é autogerada, mas determinada pela relação com o que ela não é, não ter mais consciência do nome é como

não ter mais consciência dos próprios limites e, em suma, não se separar do todo da natureza.

Acontecesse isso de verdade e não seria possível a paz, pois não haveria esse nome para se atribuir a algo que se tornaria apenas consequência da indistinção pessoa-natureza. Se há em algum lugar uma forma de explicar o “porquê do por quê?”, como indaga Moscarda, não há um só professor capaz de fazê-lo. Dar essa resposta é, na verdade, uma incumbência do próprio vivente que, vivendo, atribui sentido ao que vive. Quer dizer, a atribuição do sentido, ou “o porquê do por quê”, só vem quando da separação entre a pessoa e a natureza, entre o eu, o si mesmo e o outro, entre o fictício e o imaginário, e no meio de tudo isso, o real emerge como o porquê do por quê, provisório como toda realidade.

Os próximos capítulos não destoam muito desses. Assim, pelo que lemos, podemos chegar a uma provisória resposta ao jogo do texto proposto em *Um, nenhum e cem mil*. Em suma: nós, leitores do romance, assumimos *como se* fosse dado no mundo da vida o que aparece no mundo do texto. Com isso, vendo o texto, somos capazes de pensarmos nas ficções que organizam nossa própria vida. Estes exemplos, no entanto, mostram que também Vitangelo Moscarda, o narrador, assume a ficção que cria para si mesmo e na qual se coloca como personagem, como se fosse a própria vida, numa espécie de espiral fictícia que não encontra o ponto de início nem o de chegada, pois talvez não haja mesmo.

4.9 Literatura como meio de explorar o que o humano é

A fim de concluir este capítulo da tese, retomo a afirmação de David Wellbery (1999, p. 182) que, abordando a Antropologia Literária de Iser, concluiu algo que talvez ainda não se entenda muito bem. Que “em vez de ser explicada por referência a uma noção do humano, a literatura serve como um meio para explorar o que o humano é”. Mesmo tendo tocado em importantes pontos desse aspecto por intermédio do romance de Pirandello, é válido avançar um pouco mais nessa questão.

No capítulo “A bucólica da Renascença como paradigma da ficcionalidade literária”, do livro *O fictício e o imaginário* (2013), Iser toma a poesia pastoril como forma privilegiada de compreensão dos atos de fingir principalmente por eles revelarem, em alguma medida, sua própria ficcionalidade. Não se espere que haja uma definição do que é ficção, pois diante das possibilidades que se abrem “a referência decide em cada caso o

que é a ficção”, o que acarreta que “Se a ficção literária, em face do padrão das categorias escolhidas, sempre pode significar algo diverso, parece evidente que o discurso literário deve transformar-se em referência” (ISER, 2013, p. 58). Repitamos à quase exaustão: o texto literário não é o mundo, é a referência do discurso literário. No limite, a literatura fala de si.

Iser aborda as bucólicas da Renascença, nós tomamos como ponto de partida o romance moderno de Luigi Pirandello, do início do século XX. No caso de Iser, em determinado momento o foco recai na *Arcadia* de Sidney, romance pastoril do Renascimento inglês, mais precisamente na necessidade que os príncipes protagonistas do romance têm de superar os bloqueios impostos entre eles e suas amadas. Para tal, os príncipes se valem de máscaras.

A máscara usada para que os príncipes vençam as proibições têm uma função dupla: a) esconder os príncipes, a ponto de que ninguém os reconheça, transformando-os em “outros” de si; e b) (res)guardar os príncipes, a fim de que ninguém os ataque e, portanto, eles mantenham a própria integridade. Ou seja, a máscara faz com que os príncipes deixem de aparentar o que são, mas não os omite.

Quando o príncipe Pírocles traja-se de mulher, o príncipe Musidorus, seu amigo, revela desconforto com a imagem que passa a ter do primeiro, ao que Pírocles responde que enquanto usar o traje feminino vai se empenhar em parecer o mais feminino possível. Tudo para provar-se um homem pleno, já que o fim último, que é o encontro com a amada, merece o sacrifício. Dessa passagem, Iser (2013, p. 110) conclui:

Se Pírocles deseja se afirmar como homem sob a veste de uma mulher, está consciente de que a máscara e a pessoa não se representam mutuamente. A pessoa se irrealiza para emprestar realidade ao fingimento da máscara; da mesma forma, a pessoa deseja transparecer através da máscara para desnudá-la como engano.

E em seguida arremata:

O desvelamento velado impulsiona os protagonistas a uma relação instrutiva consigo mesmos. Pois se trata de encenar a pessoa na máscara para que se alcance o que ainda não há. Por isso, a pessoa na máscara não é deixada para trás de si, mas tem a si mesma como algo que não pode ser enquanto pessoa. (ISER, 2013, p. 111).

O que isso quer dizer é que o ato de se mascarar, ou seja, o ato de fingir realizado pela pessoa é possível por dois dispositivos: a) pelo apagamento da pessoa em favor da

máscara, apagamento que não aniquila, por certo, e b) pela revelação de que a máscara é a *ilusão* que contém a pessoa. A máscara não é o sonho, em que predomina a ocultação de algo, é a marca do “desvelamento velado”, pois tanto a retirada da máscara significa a perda da possibilidade de alcançar o objetivo quanto a manutenção total da identidade conferida pela máscara significa a impossibilidade de ser reconhecido como digno de alcançar o mesmo objetivo almejado, porém ainda não alcançado.

Abramos um rápido parêntese para contemplar a ideia da máscara em poema publicado em livro de 1891, *Pasqua di Gea*, de Luigi Pirandello. O eu lírico dá mostras de compreender que a máscara é e não é a “pessoa”, por isso sonha, devaneia. Ama não a máscara, mas a pessoa que está ali revelada-escondida, mas não tem acesso ao conteúdo, apenas ao continente. Mas como ser “contente” com uma máscara que, “talvez” seja “a morte”? A resposta é: seguindo-a por ser o que se revela quando se esconde. A aposta é que a ficção dê conta de responder. A vida não é capaz.

Não, hoje não! depois,
 amanhã a ti unir-me vou,
 Máscara de meu devaneio,
 menina endiabrada,
 tu que és meu inteiro
 mas que, talvez, não seja nada.
 “Toma-me”, dizem sempre
 os teus lábios, com um sorriso.
 “Eu te amo, e meu ser te dou.”
 Não, máscara; se contigo me ligo
 não serei mais contente;
 cruel é nosso destino,
 e prova disso eu sou.
 Estragam nossas mãos, pois,
 cada coisa mais linda...
 Vá em frente, que eu ainda
 atrás de Ti sempre partirei.
 E nesta dor profunda
 de alcançar-te está a vida;
 será em breve concluída,
 pois, meu bem, eu te terei.
 Tu, que és tão bela,
 Máscara de minha quimera,
 tu que és, talvez, a morte.
 Então, vá. Para onde me transportas
 nunca saber quererei.
 Não pares. Para onde fores
 fascinado para lá irei.
 E que não te alcances nunca,
 nem afrouxe em valores,
 este invisível fio,
 com que tu me pilotas.

Lacera-me e me perfura
 cada espinho escondido
 entre as flores da estrada,
 defender-me não posso:
 absorto pelo desejo
 de Ti, fugidia noiva do marido,
 hoje a aguda ferroadada,
 dos espinhos não sinto em mim,
 amanhã não verei o fosso,
 para o qual tu me conduzes,
 sim, tu, cujo sorriso é só luzes,
 Máscara do pensamento meu.
 Mas neste refúgio de breu,
 dize-me, terei paz enfim?
 (PIRANDELLO, 1996, p. 82-83, tradução nossa).³⁹

Não é tema novo, então, nem na literatura em geral nem na produção de Pirandello, o confronto entre as máscaras metafóricas e (por que não?) reais com as quais nos encontramos em vida. Retomemos muito rapidamente a ideia de “construção” em trecho já citado de *Um, nenhum e cem mil*, a título de comparação. Quando se dirige à perspectiva dos leitores interna ao texto, indignando-se com a ideia que eles “têm” de que “só se constroem casas”, o narrador Vitangelo Moscarda recomenda “firmeza de vontade” e “constância nos sentimentos”, pois “Basta que esta vacile um pouco, ou que aquela se altere em um ponto e mude minimamente... e adeus nossa realidade! Subitamente nos damos conta de que tudo não passava de uma ilusão nossa.” (PIRANDELLO, 2015, p. 56). Enquanto o eu lírico do poema de *Pasqua di Gea* termina seu texto com uma pergunta sobre encontrar ou não a “paz” o seguir a “máscara”, a “aparição” de seus sonhos, o que Moscarda revela é que *ele compreende* que “nossa realidade” é um fingimento, uma ficção, uma “ilusão”. Moscarda, porém, não crê que seus leitores estejam preparados para esses “mergulhos no vazio” em que as coisas do mundo não estão lógicas e completamente predeterminadas. Mundo que depende que as pessoas saiam de si para preenchê-lo.

³⁹ VI

Non oggi, va'! dimani,/ diman ti giungerò,/ Larva dei sogni miei,/ lucifera fanciulla,/ te che il mio tutto sei,/ e pur, forse, sei nulla./ «Toglimi!» spesso dice/ il labbro tuo, ridendo./ «io t'amo, e mi ti do.»/ No, larva; se ti prendo,/ non sarò piú felice;/ crudele è nostra sorte./ ed io per prova il so./ Scocian le nostre mani/ ogni piú bella cosa.../ Va' innanzi, e senza posa/ io dietro a Te verrò./ In questa pena lunga/ di giungerti è la vita;/ sarà tosto finita,/ come, o ben mio, t'avrò./ Tu, che sí bella sei,/ Larva dei sogni miei,/ tu sei, forse, la morte./ Va' dunque. Ove m'adduci/ non mai saper vorrò./ Va' sempre. Ove tu vai/ affascinato io vo./ E mai non ti raggiunga,/ e non s'allenti mai/ questo invisibil filo,/ con che tu mi conduci./ Mi laceri e mi punga/ pure ogni spina ascosa/ tra i fior del nostro corso;/ schermir non ne posso:/ assorto nel desío/ di Te, fuggente sposa,/ oggi l'acuto morso/ son sento de le spine, diman non vedrò il fosso,/ a cui tu pur mi guidi, tu, che sí dolce ridi,/ Larva del pensier mio./ Ma in questo ignoto asilo, dimmi, avrò pace alfine?

Vitangelo então, do modo como se apresenta, se diferencia dos “outros” pela compreensão de que a colocação da máscara não pode suprimir “completamente a pessoa oculta”, sob pena de que a própria máscara fique “sem comando”, e também pelo entendimento de que “se a pessoa se tornasse idêntica à máscara, as operações se realizariam sem direção” (ISER, 2013, p. 113). Vitangelo compreende que a máscara torna a pessoa “ausente” ao mesmo tempo em que ela, a pessoa, se “presentifica” ao indicar e orientar as operações a serem realizadas pela máscara.

Dessa maneira, também compreende como Iser (2013, p. 113), para quem “nem a máscara nem a pessoa estão totalmente presentes, de modo que a alternância constante de presença e ausência evidencia que a pessoa está sempre além do que é”. Daí afirmarmos que o narrador Vitangelo Moscarda atua *como se* fosse uma pessoa, ao passo que as outras personagens do romance, como já vimos em alguns casos e ainda veremos em outros, não agem dessa mesma forma.

Para Moscarda, a grande *revelação* originada do comentário de Dida é a de que ele não era idêntico ao que achava que fosse. Em outras palavras: a pessoa de Moscarda não era igual à máscara que ele Moscarda endossava há tanto tempo. Já as outras personagens do romance – o pai de Moscarda, Dida, Firbo, Quantorzo etc. –, assim como provavelmente os leitores a quem o narrador constantemente se dirige, agem sem perceber que vivem num mundo de máscaras. A máscara não só define como encerra a pessoa nela. Moscarda assim desenvolve seu raciocínio:

Somos muito superficiais, eu e vocês. Não vamos fundo no jogo, que é mais profundo e radical do que pensamos, meus queridos. E que consiste nisto: que o ser age necessariamente por formas que são as aparências que ele cria para si e as quais nós damos o valor de realidade. Um valor que muda naturalmente, conforme o ser nos apareça nessa forma ou nesse ato.

Sempre nos parece que os outros estão enganados [...]. Mas, inevitavelmente, pouco depois, se nos deslocamos um pouco de nossa posição nos damos conta de que nós também nos enganamos, de que não é isto e não é assim. De modo que, ao final, somos constrangidos, a reconhecer que não será nunca nem isto nem assim, de nenhum modo estável ou seguro, [...] porque uma realidade não foi feita e não é, devemos fazê-la nós mesmos, se quisermos ser [...]. (PIRANDELLO, 2015, p. 80-81).

Leiamos como muita atenção este trecho. Aqui, Pirandello coloca na “boca” do narrador, ainda no terceiro livro do romance, as seguintes ideias:

a) tanto ele quanto os outros (os leitores e as leitoras) não se aprofundam nem em si mesmos nem no “jogo” das relações;

b) as relações não se dão mediadas pelo real, mas pelas “aparências”. Ou seja, sendo “originadas” pela linguagem as pessoas sempre se relacionam com uma realidade constituída pelo fictício, pois, no limite, a linguagem existe porque não temos acesso às coisas mesmas durante nossas relações;

c) como a relação com o real se dá por intermédio do fictício, o imaginário se constitui como uma perspectiva do possível, o que faz com que a mudança de perspectiva altere também a configuração do possível;

d) apesar de o real existir, a realidade para cada um de nós é fictícia, pois nos relacionamos com o real por meio do imaginário.

Se associarmos essas ideias ao que vínhamos discutindo, temos uma boa noção de como, enfim, chegar próximo a um entendimento de como “a literatura como meio de explorar o que o humano é” (WELLBERY, 1999, p. 182). A ficcionalidade do texto literário permite a experiência com a ficcionalidade da vida que, de outra maneira, não poderia se concretizar, pois na vida as limitações do real são de ordem social, histórica e biológica, ao passo que na literatura, a limitação fica por conta do imaginário humano que, no limite, pode sempre ser desenvolvido no contato com novas e diferentes formas de ficcionalização literária.

Quanto à relação indicada na teoria de Iser, caso fosse igual à própria máscara, a pessoa não poderia sair da condição de máscara, portanto, não poderia estar além do que é e, enfim, não poderia ter a característica fundamental da pessoa que é o *movimento*. Este movimento provocador do “êxtase” é o que confirma a possibilidade de ler Moscarda *como se fosse pessoa* e veda essa mesma possibilidade às outras personagens da narrativa – mesmo Anna Rosa, como veremos mais à frente – e é também o que já nos faz compreender em que medida penso no conceito de personagem cônica mesmo antes de apresentar esse ponto de vista por inteiro.

Se na encenação a pessoa se distancia de si própria, é necessário contudo que ela permaneça presente para si mesma, pois de outra maneira nada poderia ser encenado. Daí decorre uma situação própria ao êxtase: a pessoa tem a si mesma no estar-fora-de-si. A ficcionalidade enquanto êxtase, apresentando simultaneamente a situação de se encerrar em si e a situação de se distanciar de si, supera a analogia do sonho [...]. (ISER, 2013, p. 111)

Como seres de cultura e de linguagem que somos, nos encenamos e ficcionalizamos para sermos o que somos, mas também nos colocamos diante das ficcionalizações alheias para sermos o que somos. Na mudança constante das realidades da existência, mudamos junto para continuarmos sendo o que somos. Moscarda parece representar exatamente este “êxtase”: colocando-se como um personagem da própria história, consegue vislumbrar como chegou até aquele momento. “A ficcionalidade se torna a figura metonímica da totalidade intramundana, pois oferece a oportunidade – paradoxal, mas talvez por isso desejável – de estar no meio da própria vida e transgredir-la ao mesmo tempo” (2013, p. 121), pois a ficção só existe na vida, mas não chega a ser a vida.

Como então Moscarda pode agir *como se* fosse uma pessoa? Estando na vida, mas transgredindo-a, por não estar vivo. Mantenhamos em mente as palavras de Moscarda, narrador de si mesmo:

Somos muito superficiais, eu e vocês. Não vamos fundo no jogo, que é mais profundo e radical do que pensamos, meus queridos. E que consiste nisto: que o ser age necessariamente por formas que são as aparências que ele cria para si e as quais nós damos o valor de realidade. Um valor que muda naturalmente, conforme o ser nos apareça nessa forma ou nesse ato. (PIRANDELLO, 2015, p. 80).

E a máscara, a “aparência”, a ficção que criamos para suportar a vida retorna também em Iser (2013, p. 124):

A aparência (*Shein*) comprova afinal que não há um quadro de referências absoluto para a automodelagem, embora a ficcionalidade, como extenso do homem [da pessoa], funcione como se ela mesma apresentasse tal padrão. A ficcionalidade literária indicaria então que o homem [a pessoa] não pode ser presente para si mesmo – uma situação que faz com que ele [ela] comece a criar através do sonho, mas, mesmo tendo-o produzido, não possa coincidir consigo mesmo. Através dela [da ficcionalidade literária], o homem [a pessoa] cria outra vez a representabilidade dessa disposição básica, cuja insuperabilidade converte, por meio da ficcionalidade, em juízo sobre si mesmo [mesma].

A literatura nos permite ver o que somos por ser feita de coisas como nós, mas não ser igual a nós. Por isso, do lado de fora de nosso análogo literário fictício, convertemo-la em juízo sobre nós mesmos. A antropologia literária está, em alguma medida, justamente nessa possibilidade aberta pela ficcionalidade e que encontramos também no texto de Pirandello. O que compreendemos então? Compreendemos que, se

dispondo a revelar que também ele era “muito superficial” e precisava criar uma ficção de si para compreender-se melhor, Vitangelo Moscarda age *como se* fosse um de nós.

5. PIRANDELLO: AUTOR DE “PESSOAS”

Este capítulo, apesar de não ser o mais longo desta tese, é o central. Quero aqui apresentar duas hipóteses. A primeira de que a produção literária de Pirandello pode ser vista num embate de construção de perspectivas entre pessoas e personagens e que em *Um, nenhum e cem mil* temos um exemplo narrativo de como a questão da “pessoa” pode ser compreendida em Pirandello. A segunda hipótese, derivada da primeira, é de classificação analítica. Partindo da tese de E. M. Forster, vamos propor mais uma categoria a sua tipologia, com personagens planos, esféricos e *cônicos*. Vejamos como isso se dá.

5.1 Pirandello: autor de pessoas

Busquemos agora uma espécie de síntese em relação ao que estamos apresentando como hipótese, pois se a *pessoa* de Vitangelo Moscarda se mostra como forma em *Um, nenhum e cem mil* há antecedentes importantes a seu surgimento que devem ser apontados ao longo dos textos produzidos pelo autor desse romance.

Luigi Pirandello, como se sabe, notabilizou-se por suas peças de teatro, como *Seis personagens à procura de autor* (1921) e *Henrique IV* (1922), e por seus romances, como *O falecido Mattia Pascal* (1904) e *Um, nenhum e cem mil* (1926). No entanto, apesar da fama e do sucesso terem derivado desses gêneros de composição, ele cultivou com grande profundidade a teoria em *O humorismo* (1908), a poesia, principalmente em *Mal Giocondo* (1889) e *Fuori di chiave* (1912), e os contos (*le novelle*), para os quais ele tinha o ambicioso projeto denominado *Novelle per un ano* (*Contos para um ano*) que, a partir de 1922, objetivava reunir 365 contos do próprio Pirandello em 24 volumes (no total, foram publicados 13 volumes em vida, mais dois póstumos e um outro denominado *Apêndice*). Ou seja, quem quer que busque alguma especificidade estética na obra de Pirandello não poderá ignorar a amplitude de formas utilizadas por este autor e, ao fazê-lo, fatalmente encontrará algumas constantes temáticas que perpassam sua obra como um todo.

O crítico Giovanni Macchia no livro *Pirandello o la stanza della tortura* (1986), dá bom estofamento para essa análise Para ele,

Um, nenhum e cem mil, já relegado à mesa do escritor como um remorso, tornou-se com o tempo, como escreve Stefano [filho de

Pirandello], não um fardo, mas uma riqueza: contínuo ponto de referência, excitação pelos fragmentos de cenas e por motes e sentenças que seriam desenvolvidas, com mais segurança e vigor, sobre o palco do teatro. O romance tinha um pouco de tudo: escapes sentimentais, iluminações dialéticas, considerações, coisas vistas: era um longo diário de sensações, paisagens, recordações, endereçado ao silencioso personagem pirandelliano [...] que será chamado de “caro senhor” no teatro, mas no qual não se reconhece nunca um interlocutor real. [...] Desse romance por fazer, sempre *quase pronto*, nasciam páginas, falas, que seriam transportadas tanto aos contos, em um desenvolvimento ideal ainda reduzido, quanto aos trabalhos dramáticos, entre os mais famosos. (MACCHIA, 1986, p. 78-79, grifos do autor, tradução nossa).⁴⁰

Como Macchia demonstra, ter passado quase quinze anos escrevendo *Um, nenhum e cem mil* fez com que Pirandello estivesse com o romance “sempre *quase pronto*” e, por isso mesmo, desse manuscrito saíam ideias que iriam povoar outros textos, como contos e peças teatrais, desenvolviam-se de alguma maneira e, por vezes, retornavam ao próprio romance ainda por fazer. Macchia dirá que “São relações precisas: verdadeiros ‘plágios’ de si mesmo” (1986, p. 79)⁴¹ – tese também desenvolvida O’Rawe (2005), aliás – e dará como exemplo a descrição da casa paterna de Gengê que já tinha aparecido com pequenas variações no conto “*Ritorno*”, publicado em 1923 no jornal *Corriere della Sera*. Também os nomes das personagens, como monsenhor Partanna, Antonio Sclepis, dom Arturo Filomarino, ainda as mesmas situações e os mesmos temas, “célebres falas inteiras que, no romance, são colocadas na boca do monologante Gengê e no teatro pertencem a *Henrique IV* e ao Pai das *Seis personagens*” (1986, p. 80)⁴².

Em nosso caso específico, em outro momento já avaliamos a proposta lírico-poética de Luigi Pirandello e concluímos que “Pirandello lançou as bases de sua poética através da poesia e, por meio dela, alcançou a prosa e o teatro. O impulso juvenil da poesia não arrefeceu, pelo contrário, transmudou-se nos diversos gêneros literários possíveis” (SALDANHA DA SILVA, 2016, p. 129). Naquele trabalho analítico, discutíamos como

⁴⁰ *Uno, nessuno e centomila*, già relegato sul tavolo dello scrittore come un rimorso, diventò col tempo, come scrisse Stefano, non un fardello ma una ricchezza: continuo punto di riferimento, eccitazione per frammenti di scene e per apoftegmi che si sarebbero sviluppati, con maggiore assolutezza e vigore, sul palcoscenico. Quel romanzo raccoglieva un po’ di tutto: sfoghi sentimentali, illuminazioni dialettiche, considerazioni, cose viste; era un lungo diario di sensazioni, paesaggi, ricordi, indirizzato al silenzioso personaggio pirandelliano [...] che a teatro si chiamerà «caro signore», ma in cui non si riconosce mai un reale interlocutore. [...] Da un romanzo da fare, sempre in fieri, nascevano pagine, battute che verranno trasportate sia nelle novelle, in una pur ridotta misura ideale di svolgimento, sia in lavori drammatici, tra i più famosi.

⁴¹ Sono rapporti precisi: veri e propri «plagi» da se stesso.

⁴² [...] intere celebri battute che nel romanzo sono messe in bocca al monologante Gengè e in teatro appartengono a *Enrico IV* e al Padre dei *Sei personaggi*.

a temática do *mal de viver* estava na base da *imago mundi* que era possível compreender do conjunto de textos produzidos pelo autor: “Não a forma, mas os conceitos poéticos permaneceram e lograram vitória por se estabelecerem como pequenas exultações de uma humanidade consciente do próprio fracasso” (2016, p. 129), conceitos de *mal de viver* que não cessam de aparecer nas diversas produções literárias pirandellianas, desde a poesia até o teatro:

Se, por um lado, as várias facetas de Pirandello vão afastando-se e diferenciando o poeta, o escritor de novelas [contos] e romances, o teatrólogo, inclusive com a reescritura de textos de um gênero para outro, por outro lado, as várias “máscaras” de que Pirandello se vale acabam desembocando na mesma personalidade e se completam. As faces pirandellianas são várias, mas o valor da moeda é sempre o mesmo [...]. (SALDANHA DA SILVA, 2016, p. 131).

Avancemos. Em relação aos contos, Lucio Lugnani (1994, p. VII, tradução nossa) afirma que “Pirandello nunca deixou de escrever contos, desde 1890 até o ano de sua morte, em 1936”⁴³. Ou seja, a construção de narrativas breves fazia parte da estrutura estética montada por Pirandello e, apesar de incursões por outros gêneros, nunca deixou de ser uma constante em sua literatura. Do ponto de vista da crítica, portanto, não há muito o que discutir em relação ao empenho de nosso autor na apropriação de formas narrativas breves. Resta, todavia, tentar buscar na materialidade dos textos indicativos consistentes que determinem os motivos que levam-no a escolher uma ou outra forma literária. O mesmo Lugnani (1994, p. VII-VIII, tradução nossa) raciocina que:

Muito mais difícil é imaginar que papel e que lugar Pirandello, entre ele e ele mesmo [*fra sé e sé*], atribuía à sua produção de contos, à medida que ela crescia em suas mãos e acompanhava constantemente os mais exigentes rascunhos de romances e os densos – mas menos documentados e documentáveis – trabalhos em torno dos muitos projetos teatrais. [...] O sentido vivo de intercambiabilidade entre formas discursivas e atitudes que nutre, sem sombra de narcisismo, o costume pirandelliano de autocitação e que faz todo o seu trabalho parecer um vasto sistema de vasos comunicantes, sustenta a conjectura de que, deposta a ambição poética, ele não pretendia mais ser um romancista em vez de um dramaturgo, ou um romancista em vez de um ensaísta, mas considerava todos os seus textos, e os gêneros aos quais eram atribuíveis, como contíguos e abertos aos gêneros e textos circuncidantes. Talvez, portanto, não seja uma questão de entender qual lugar é o lugar da novelística [contística] no mapa da textualidade pirandelliana, mas sim de entender como, na *imago mundi* que a obra

⁴³ Pirandello non ha mai smesso di scrivere racconti dal 1890 all’anno della sua morte, il 1936.

de Pirandello como um todo constitui, os contos são usados para traçar e colorir as partes que a forma conto é a mais adequada para desenhar [...].⁴⁴

Lugnani fala dos contos, mas bem poderia falar de qualquer outro gênero. A longa citação poderia ser substituída por uma enumeração de nomes de outros críticos e teóricos da literatura que já abordaram a ideia de que Pirandello trabalha constantemente os mesmos temas em formas distintas. Renato Barilli (2005, p. 179 *apud* DIAS, 2008, p. 14), por exemplo, afirma que é como se fosse “uma mesma ‘história’ oferecida em dois estados distintos: quase como um remédio que é comercializado na forma de comprimidos ou de ampolas para injeção; a composição não muda, mudam no máximo os efeitos”. De acordo com Fiora Bassanese (1997, p. 74, tradução nossa) “Para Luigi Pirandello e seus narradores fictícios autoconscientes, a escrita é um meio de combater a contínua capacidade de mudança e fluidez da vida, canalizando-os para a forma ideal de arte”⁴⁵. Wilma K. B. de Souza (1985, p. 154) afirma que os personagens “de tal forma o atropelam, perseguem-no, até, que se transformam em tipos, que aparecem em obras diferentes, povoando o mundo e a estrutura profunda da realidade implantada na sua arte”. Maurício Santana Dias (2008, p. 10, grifo do autor) vai pelo mesmo caminho quando aponta que Luigi Pirandello “durante toda a vida tratou de reescrever obsessivamente as mesmas histórias — a *sua* história — a fim de desfazer-se de sua máscara e desviar o olhar da Medusa”. Giovanni Macchia (1969, p. 444, tradução nossa) afirmará algo muito parecido:

Aquilo que bate na obra de Pirandello é uma diversidade de intercomunicação, de grande alcance, entre um gênero e outro. Poesias, traduções, contos, romances, comédias e dramas, em italiano [padrão] ou em dialeto, libretos de ópera, roteiros cinematográficos, ensaios: não é possível assinalar divisões nítidas entre uma obra e outra, e nem entre obras literárias e críticas. É como um vasto terreno sobre o qual passam

⁴⁴ Molto più difficile è immaginare quale ruolo e quale posto Pirandello abbia fra sé e sé assegnato alla sua riproduzione novellistica, via via che essa gli cresceva fra le mani e costantemente affiancava le più impegnative prove romanzesche e il lavoro fitto – ma meno documentato e documentabile – intorno ai molti progetti teatrali. [...] Il senso vivo dell’interscambiabilità fra modi e atteggiamenti discorsivi che nutre, senza ombra di narcisismo, la consuetudine pirandelliana dell’autocitazione e che fa sí che tutta la sua opera somigli a un vasto sistema di vasi comunicanti, suffraga la congettura che, deposta l’ambizione poetica, egli non abbia più puntato a essere romanziere piuttosto che drammaturgo, o novellista piuttosto che saggista, ma abbia considerato tutti i suoi testi, e i generi cui erano ascrivibili, come limitrofi e aperti sui generi e sui testi circoscrivibili. Forse non si tratta, dunque, di capire quale sia il luogo della novellistica nella mappa della testualità pirandelliana, ma piuttosto di intendere come, nell’imago mundi che l’opera di Pirandello nel suo complesso costituisce, le novelle siano adibite a tracciare e colorare quelle parti che la forma novella è la più adatta a disegnare [...].

⁴⁵ For Luigi Pirandello and his self-conscious fictional narrators, writing is a means of combating life’s continuous changeability and fluidity by channeling them into the ideal form of art.

contínuos canais de irrigação: as terras da fantasia são alimentadas de falas teatrais, considerações filosóficas, temas insistentes e “conceitos” que ricocheteiam como bolas elásticas de uma obra a outra, às vezes, com as mesmas palavras.⁴⁶

Escusado é ir adiante nesta temática que a crítica já tão bem delineou: Pirandello trabalha com poucos temas, mas vale-se de diversas variações em torno deles. Ampliando-os, concentrando-os, discutindo-os, relacionando-os etc.

A fim de demonstrar que Pirandello era um autor de personagens quase-pessoas até chegar ao *Um, nenhum e cem mil* com seu Vitangelo Moscarda que age *como se* fosse uma pessoa, importa, desde então, organizarmo-nos em relação ao conto “*Stefano Giogli: uno e due*” (“*Stefano Giogli, um e dois*”). Conto publicado no jornal “*Il Marzocco*” em 18 de abril de 1909 – e nunca mais reeditado por Pirandello, nem incluído entre a coletânea ‘*novelle per un anno*’” (LUGNANI, 1994, p. 175, tradução nossa)⁴⁷ –, ou seja, um ano após a publicação do ensaio *O humorismo* e cinco após o alcance do reconhecimento literário com *O falecido Mattia Pascal*.

Assim, nossa leitura de *Stefano Giogli* almeja, aqui e ali, apontar para a especificidade da forma do conto no desenvolvimento narrativo e o encontro com outros textos do próprio Pirandello cujas temáticas, como é notório, tocam naquela anunciada já no título de *Stefano Giogli: uno e due*, a saber: a tensão entre a unicidade e a multiplicidade da personagem fictícia, cujo ponto narrativo mais alto vai ser alcançado no romance *Um, nenhum e cem mil*.

Se pensamos que a personagem literária tem uma forma, precisamos então muito rapidamente tocar na forma do conto *Stefano Giogli*. Cortázar, por exemplo, abordando teoricamente a estrutura geral do conto enfatiza que

no conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio impacto do acontecimento. (CORTÁZAR, 1993, p. 124).

⁴⁶ Quel che colpisce nell’opera di Pirandello è una sorta d’intercomunicabilità a lungo raggio fra un genere e l’altro. Poesie, traduzioni, novelle, romanzi, commedie e drammi, in lingua e in dialetto, libretti d’opera, sceneggiature cinematografiche, saggi: non è possibile segnare divisioni nette fra un’opera e l’altra, e neanche fra opere fantasia e opere critiche. È come un vasto terreno su cui scorrono continui canali di irrigazione: le terre della fantasia vengono alimentate da battute, considerazioni filosofiche, pensieri polemici, temi insistenti, e ‘concetti’ che rimbalsano come palle elastiche da un’opera all’altra a volte con le stesse parole [...].

⁴⁷ *Stefano Giogli, uno e due*. La novella fu pubblicata su «Il Marzocco» il 18 aprile 1909 e non più ristampata da Pirandello, né inclusa fra le «novelle per un anno».

Ou seja, de acordo com essa visão, há no conto uma intensidade que deve associar a forma breve às estruturas linguísticas que dão andamento mais direto ao assunto de que trata o conto. A expressão verbal que enuncia o gênero, então, determina muito de seu poder estético. Assim

a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido (CORTÁZAR, 1993, p. 122, grifos do autor).

Para Cortázar, portanto, a escolha de uma forma breve como o conto para o desenvolvimento de uma determinada história depende de certa valorização do “intenso” e do “acontecimento puro”. Poderíamos concluir que o conto, com essas características, diferencia-se de outras formas literárias pelo fato de eleger os acontecimentos como centrais em sua formulação, mas abrirem-se para projeções apenas possíveis pela elaboração externa ao próprio conto. O que ocorre é o que precisa ser narrado no conto. As projeções, os diálogos marginais ao que ocorre, as descrições preparatórias não entram no conto, pois que sua busca é pela estruturação e pela eternização de um momento. Numa leitura iseriana, o conto amplia os vazios, por se concentrar em poucos movimentos do enredo, ao mesmo tempo que os diminui pelo mesmo motivo.

Ricardo Piglia elabora em uma via complementar essas ideias, pois, ao abordar a forma do conto, anuncia que

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 e constrói em segredo a história 2. A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário. (PIGLIA, 1994, p. 80).

Se mantivermos a linha de pensamento trazida por Cortázar, isso implica que o momento “intenso” coberto pelo conto abre-se, por certo, a projeções num passado e para um futuro da enunciação e, também, para camadas relativas ao próprio momento da enunciação que afetam tanto a apreensão quanto a estruturação da matéria narrada. Em outras palavras, aquilo que se narra no conto (a “história 1”, de acordo com Piglia) deixa implícita outra história (a “história 2”), quase como se, do ponto de vista de Iser, focasse no tema, mas desse a ver alguns poucos elementos do horizonte. Essa história implícita corresponderia aos momentos anteriores aos momentos da narração abordados, bem como

projetaria “soluções” futuras para o nó do conto. Mas, mais importante ainda, daria profundidade e camadas espaciais, temporais e diegéticas para o dito “acontecimento puro”.

Não se suponha que esse esquema que delineamos diz respeito a todos os tipos de conto. O mesmo Ricardo Piglia (1994, p. 80) entenderá que “O conto clássico à la Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só”. Pirandello, no conjunto de sua literatura, produziu muito mais contos do tipo moderno do que do tipo clássico. Essa “escolha” de forma é muito mais um imperativo derivado das temáticas que lhe são caras do que propriamente uma escolha.

Assim, com base em Lugnani (1994) compreendemos que a organização da estrutura narrativa nos textos ficcionais de Pirandello – nos contos, mas também nos romances, na poesia e no teatro – passa necessariamente pelos seguintes itens:

a) a **contradição**, tendo por base um mundo ficcional em que os conflitos parecem irresolúveis e que os valores que guiam as personagens se chocam o tempo todo;

b) a **ampliação** do feixe variável de relações que as personagens de seus textos passam a apresentar, deixando de ser quebradiças para serem plásticas, no sentido de maleáveis;

c) a **integração** do fictício como terceiro termo, entre o real e o imaginário, uma relação em que o mundo narrado tem uma *aparência* realista, mas o modo de narração é aquele do humorismo.

Para Lugnani, esse modo de narração humorista é aquele

que esvazia por dentro as velhas narrativas realistas, que determina uma espécie de fissura no realístico, deixando-o aparentemente intacto. Um adultério burguês, narrado humoristicamente, permanece um adultério e, ao mesmo tempo, deformado, diminuído a um acidente mínimo ou hiperbolizado a uma catástrofe, torna-se irreconhecível como consequência de uma história burguesa. Qualificado humoristicamente, o mundo não é mais o mesmo. (LUGNANI, 1994, p. XIX, tradução nossa).⁴⁸

⁴⁸ [è il *modus narrandi*] che svuota dal di dentro i vecchi narrabili realistici, che determina una sorta di fissione del realistico lasciandolo apparentemente intatto. Un adulterio borghese, narrato umoristicamente, resta un adulterio e nel contempo, deformato, rimpicciolito ad accidente minimo e iperbolizzato a catastrofe, diventa irricoscibile come sequenza d’una storia borghese. Predicato umoristicamente, il mondo non è piú lo stesso.

Tomemos como foco de partida para análise o conto *Stefano Giogli, uno e due*. Em linhas gerais, o conto centra-se na relação entre Stefano Giogli e Lucietta Frenzi e, mais especificamente, nos momentos que antecederam o casamento dos dois e, em seguida, o momento em que Stefano já está casado com Lucietta após três meses de noivado, mas “sabia bem que tinha perdido completamente a consciência durante aqueles três meses de noivado” (PIRANDELLO, 1994, p. 177, tradução nossa)⁴⁹.

A forma do conto, assim, emula a própria situação narrada. Tem-se, em primeiro lugar, a apresentação de Stefano, isto é, daquele que se considera individual e que se entende como Stefano. Após o casamento, o foco do conto recairá sobre a recuperação da consciência, por parte de Stefano, e o entendimento de ter se transformado, ao menos aos olhos de Lucietta, em outro sujeito. Diferente de si mesmo, portanto.

O primeiro parágrafo do conto já traz a intensidade de que falava Cortázar e dá mostras de situar duas histórias, ao menos, como analisava Piglia e como cremos ser possível associar à teoria do efeito estético de Iser. Leia-se:

Stefano Giogli tinha se casado muito rapidamente, sem sequer dar-se tempo de conhecer bem a mulher que viria a ser sua esposa; ele não teria tido chance, afinal, tomado como estava por um daqueles loucos desejos que certas mulheres despertam sem perceber, à primeira vista; pelo qual perde-se todo o discernimento, toda a luz, e não se tem mais descanso até poder tê-la entre os braços, desesperadamente. (1994, p. 174).

O narrador em terceira pessoa nos “joga” diante de conclusões sobre Giogli: a) ele não pensou muito antes de se casar, b) ele não conheceu, em detalhes, aquela que seria sua mulher, c) tal atitude “impensada”, para o narrador, deriva de um desejo classificado como “louco”, d) esse desejo foi despertado pela futura esposa que, do modo como é apresentada, associa-se a uma linhagem de mulheres “mágicas” que encantam os homens e levam-nos à perdição, e que poderíamos remeter à imagem de Eva da Bíblia, e) esse encantamento fica bem marcado pela caracterização dada pela última palavra do parágrafo, que sintetiza os efeitos da mulher no estado de espírito do homem e que faz com que as atitudes masculinas sejam realizadas “desesperadamente” (*perdutamente*, no original).

Como já sabemos, não há tempo há se perder no desenvolvimento da história. Dessa forma, nos parágrafos seguintes o narrador conta em que situação Stefano e

⁴⁹ Todos os trechos do conto aqui expostos foram traduzidos por nós, por isso não indicaremos mais essa informação.

Lucietta se encontraram pela primeira vez. Eles se viram na casa dos “bons venezianos [...], caro *sior* Momo Làimi [e] cara *siora* Nicoleta” (1994, p. 174), lugar conhecido pela alegria e pela frequente música. Mesmo assim, já há vários meses Stefano Giogli não os visitava e, dessa vez, o fez por conta de um amigo “pintor de Verona, que tinha chegado a Roma naquele dia mesmo” e que, após a morte da esposa, vinha deixar com os avós a sua “filhinha, veronesinha, flor de menina, e muito recatada” (1994, p. 175). O narrador, então, conta em um parágrafo isolado que “Havia música, sim, também naquela noite; mas não tanta. A verdadeira música, para todos, era a voz de Lucietta Frenzi” (1994, p. 175).

Dessa forma, já no quarto parágrafo do conto o leitor descobre quais caminhos levaram Stefano Giogli e Lucietta Frenzi a se encontrarem. O narrador, após celebrar a “música” da voz de Lucietta, volta a demonstrar o encantamento que dela deriva, a ponto de todos dizerem para ela, qualquer que fosse o argumento ou assunto, que “sim”:

Não podia ser diferente. Ninguém deveria colocar-se a ver os homens e as coisas de outra forma. Eram assim, e basta. Ela havia dito. Para quem o mundo tinha sido feito? Para ela. Por que ele tinha sido feito? Para que ela o moldasse ao próprio gosto. E basta. Stefano Giogli tinha começado a dizer sim naquela noite mesmo, sim para qualquer coisa, aceitando cegamente, sem o menor contraste, aquele domínio absoluto. (1994, p. 175).

Mas, se Lucietta era de tal forma encantadora que dominava o mundo com sua presença, isso indicava a fraqueza mental de Stefano e de todos os outros? Não necessariamente. No parágrafo seguinte, o narrador coloca o contraponto que nos faz acreditar em *uma* identidade de Stefano Giogli:

No entanto, ele [Stefano] tinha suas opiniões, que acreditava serem bem firmes, e que sabia sustentar e fazê-las valer quando necessário; tinha os próprios gostos; um modo particular de ver, de pensar, de sentir; não pela sua condição de juvenzinho rico, independente, muito livre de si mesmo, nem pela educação que ele foi capaz de dar a si mesmo, pela vária e incomum cultura com a qual ele adornou o espírito, poder-se-ia dizer fácil de agradar. Pelo contrário! Ele sempre passou, de fato, por um incontentável. Cansado de fazer bela figura nos salões e nos círculos [...]. (1994, p. 175-176).

Como se vê, Stefano não era alguém facilmente influenciável, pelo contrário. Mas, conforme o narrador traça o perfil de Stefano – do primeiro Stefano, o “Um” –, vê-se surgir a identidade daquele que

tinha sido, durante dois anos, estudante de medicina. E, de fato, como as primeiras noções da ciência psicofisiológica haviam despertado certa curiosidade, ele adentrou no estudo dessa ciência; e, com a aquisição de uma ordem de conceitos bem claros em relação à atividade e às várias funções do espírito, ele poderia dizer que finalmente tinha chegado a se reconciliar totalmente consigo mesmo, superar a dificuldade de se contentar, ou melhor, o tédio inquieto de que antes era oprimido e adquirir uma autoestima sólida e bem fundada, por muito tempo Stefano Giogli via claramente todos os jogos do espírito que, incapazes de sair de si, colocam suas ilusões internas como realidades exteriores; e se divertia muito. Quantas vezes, olhando para alguém ou algo assim, ele não exclamou: – Quem sabe como ele é, ou como é essa coisa, que agora me parece assim! (1994, p. 176).

O que o narrador nos traz sobre o Stefano Giogli “Um” passa pelos interesses dele no estudo da “psicofisiologia”. Com a introdução desse elemento na narrativa, somos capazes de começar a inferir a “história 2” (PIGLIA, 1994) que sustenta a “história 1” – ou o horizonte em que o tema está encerrado (ISER, 1996, 1999) – e, de forma ampla, a própria estética de Pirandello. O que o texto sugere é que a realidade é produto da ilusão subjetiva, é uma projeção, uma exteriorização daquilo que o eu é capaz de perceber (e criar, portanto) dentro de sua própria concepção do real. No modo como o narrador nos expõe que Stefano adquiriu “uma ordem de conceitos bem claros em relação à atividade e às várias funções do espírito” (PIRANDELLO, 1994, p. 176) somos levados a perceber que a *unidade* da personagem se construiu pela aquisição de uma série de conhecimentos que se estabeleceram como uma *verdade* para ele e que lhe deram a segurança de interagir com o mundo através *dessa* verdade.

Veja-se que o conto, pelo artifício da sobreposição de narrativas, enquanto expõe as características da personagem principal instaura uma dúvida para o leitor: o que é real? Por meio dessa dúvida pode-se, inclusive, rever a abertura do conto e relê-la questionando o modo como o narrador apresenta a matéria de que se tratará nas páginas seguintes. Isso porque as primeiras linhas do conto afirmam que Stefano Giogli casou-se “sem sequer dar-se tempo de conhecer bem a mulher que viria a ser sua esposa; ele não teria tido chance, afinal, tomado como estava por um daqueles loucos desejos que certas mulheres despertam sem perceber [...]” (PIRANDELLO, 1994, p. 174). Valendo-nos do *recursive looping* essa informação agora faz mais sentido, pois havendo ou não mais tempo para se conhecer a mulher com quem se casaria, a realidade do relacionamento seria sempre mediada pela subjetividade do próprio Stefano. Por esse viés, os “loucos desejos” são loucos por romperem com a lógica, mas, justamente por isso, é que são a parte mais real.

O nó, no entanto, não está no “desejo louco”, pois ele é *natural*, já que é desejo. O nó encontra-se na descoberta (racional) do próprio nó. Em outras palavras: o Stefano “Um” é aquele que precisa acreditar na unidade, na relação intrínseca entre as palavras e as coisas, na transparência da linguagem. Todavia, *dentro* desse Stefano há outro, há o que desconfia da unidade, da relação intrínseca entre as palavras e as coisas, da transparência da linguagem. E é este segundo Stefano, muitas vezes abafado pelo primeiro, que o narrador nos dá a ver entre frestas. Primeiro, através do discurso indireto livre, nos levando ao interior do pensamento da personagem:

Ah, maldita noite na casa do *sior* Momo Làimi! Depois de três meses Lucietta Frenzi tornou-se sua esposa. (PIRANDELLO, 1994, p. 177).

Depois, explicando a dissidência interna e a recuperação da consciência:

Stefano Giogli sabia bem que tinha perdido completamente a consciência daqueles três meses de noivado. Do que disse, do que fez, não tinha a mais vaga memória. (1994, p. 177).

Ora, a “maldita noite” é “maldita” não apenas pelo encontro com Lucietta Frenzi, mas pelo desencontro com a imagem de si mesmo que Stefano tinha. Sua consciência de si, sua unidade, seus gostos e seus desejos, ou seja, seu *ser* foi subsumido pela mulher e, três meses depois desse encantamento ter-se dado, Stefano parecia ter voltado a si. Impossível, entretanto, voltar a ser o que sempre foi, pois o eu não existe em absoluto, mas apenas em relação. Assim, os três meses em que Stefano não pode inventar a própria concepção do real foram determinantes para que *toda* a realidade passasse a ter a direção que Lucietta impunha. O narrador não deixa dúvidas disso ao afirmar: “E Lucietta Frenzi – dona do mundo – tinha lucrado bem. Oh, como lucrou com isso!” (1994, p. 177).

O acontecimento “puro e intenso” (CORTÁZAR, 1993) está todo aí: Stefano Giogli, que já havia sido tomado por “uma bem cuidada personificação do luto” e que tinha “uma autoestima sólida e bem fundada” (PIRANDELLO, 1994, p. 176), foi de tal forma tomado pela paixão que se deixou por completo nas mãos de Lucietta. Agora, depois de três meses de delírio, ele despertou do transe amoroso em que estava imerso e não se reconhece naquilo que se tornou.

A história 1, do Stefano Giogli “Um”, é essa. Daqui por diante o que veremos é o resultado do reconhecimento da perda de si (ao menos do “si mesmo” que Stefano era capaz de reconhecer anteriormente). O modo como o narrador conduz a narrativa muda

de uma descrição do encontro e do desencontro de Stefano e Lucietta para uma análise do *interior* de Stefano. O tema do duplo, tantas vezes repetido, toma conta da narrativa e passamos a ver a dissolução de Stefano pelo “lado de dentro”, isto é, os momentos dos “loucos desejos” são suprimidos da narrativa em favor da narração em que a racionalidade retoma as rédeas da existência, mas se depara com o paradoxo da forma fixada do Stefano *criado* por Lucietta e a forma fixada do Stefano *criado e vivido* pelo próprio Stefano.

Por tantos sinais, cada vez mais precisos, Stefano Giogli teve de perceber que a sua Lucietta, nos três meses de noivado, durante o qual o fogo, em que ele foi devorado, o reduziu àquela pasta mole à disposição daquelas mãozinhas irrequietas e implacáveis [...] um Stefano Giogli todo seu, absolutamente seu, que não era ele mesmo, não só na alma, mas, por Deus, quase nem mesmo no corpo! [...] Stefano Giogli rapidamente teve certeza de que não se parecia com o Stefano Giogli que sua mulher amava (1994, p. 178).

O conto, pela ação da perspectiva do narrador em terceira pessoa, nos leva a conhecer os interiores do pensamento da personagem Stefano Giogli e, por esse expediente narrativo, descobrimos que

Começou então para Stefano Giogli a mais nova e mais estranha das torturas.
 Ele se tornou ferozmente enciumado de si mesmo. [...] Era um ciúme verdadeiro, mais que raiva ou despeito. Sim, porque ele sentia que era de fato uma traição o que sua mulher estava cometendo, abraçando um outro dentro dele [...].
 Era uma personalidade nova desenhada por sua esposa a partir da desintegração de seu ser; uma personagem que vivia e trabalhava em tudo independente dele, com sua própria inteligência e sua própria consciência. Não tinha ele exclamado tantas vezes:
 – Quem sabe como ele é, ou como é essa coisa, que agora me parece assim? – Ele talvez conhecesse uma realidade fora de si? Ele mesmo não existia para si, a não ser como e quando às vezes ele se representava. Bem, sua esposa tinha criado uma realidade dele que não correspondia em nada, nem interna nem externamente, ao que ele havia criado de si mesmo: uma realidade real; não uma sombra ou um fantasma! (1994, p. 179-181).

A escolha terminológica feita pelo narrador é decisiva. O conflito se dá entre uma caracterização da personagem *como se fosse* pessoa Stefano Giogli e da personagem tal qual uma personagem de ficção Stefano Giogli. A que se revela como se fosse pessoa é aquela que se deixou levar pela paixão e pelos “loucos desejos”, é volúvel, variável. Enquadra-se no “fluxo contínuo da vida” (PIRANDELLO, 1999, p. 169). A personagem

não. A personagem é fixada, emoldurada, completa, independente. Assim, ao mesmo tempo em que o ciúme de Stefano pelo seu duplo é lícito, uma vez que o Stefano “Dois”, *inventado* por Lucietta, existe de forma consistente e *real*, também a ação criativa de Lucietta é válida, pois ao fixar a imagem do *seu* Stefano em uma personagem ela não corre o risco que o “fluxo contínuo da vida” leve consigo o marido *ideal* com o qual ela se relaciona.

Ao final do conto, o narrador nos deixa diante da tentativa de Stefano “Um” desfazer o *mal-entendido* com a mulher. Para tanto, o narrador alheia-se um pouco mais e deixa o diálogo entre as personagens assumir o primeiro plano:

[...] – Diga-me, querida: o que você não gostaria de fazer?
 Mas Lucietta balançou a cabeça, retirou as mãos que ele queria tocar amorosamente, e respondeu-lhe rindo:
 – Ah, não lhe digo, não! não quero lhe dizer! Tenho certeza de que lhe tiraria todo o prazer...
 – Você acha? O meu? Mas diga-me – ele insiste. – Por favor, eu lhe imploro... Diga-me ao menos uma coisa, uma coisa pequena, por exemplo; aquela que você acha que me faria menos triste...
 Lucietta o olhou por um tempo, com aqueles olhos afiados e astutos, em que todos os desejos mais impertinentes pareciam um enxame, e disse-lhe:
 – Por exemplo?... Certo, por exemplo, estes meus cabelos penteados assim...
 Um grito, um tremendo grito estourou da garganta de Stefano Giogli. Já há algum tempo ele queria que a sua Lucietta se penteasse como antes [...].
 – Sim! Sim! Agora mesmo! – gritou-lhe. – Agora, minha Lucietta, penteie-se como antes!
 [...]
 – Não, querido! Não, querido! Logo no começo você me disse! Não, não! Por sua regra, mais do que a mim mesma, eu quero agradar meu maridinho!
 – Mas eu juro!... irrompe Stefano.
 – Está certo – falou para ele. – Você quer dar para me conhecer? Eu sei os seus gostos, meu querido, muito mais do que os meus! Deixe-me ficar assim, assim, como gosta o meu querido Stefano, querido, querido...
 E lhe acariciou três vezes o rosto. Acariciou aquele outro, claro, não ele. (PIRANDELLO, 1994, p. 182-183).

Assim termina o conto, isto é, sem a solução do conflito. Ou melhor, quando termina o conto é que se percebe que a solução do conflito é justamente manter o conflito sempre em suspenso, sempre prestes a ser solucionado, mas nunca realmente solucionado e solucionável.

Isso pelo fato de que, nesse conto, tanto a compreensão quanto a incompreensão do modo como as máscaras sociais organizam as relações entre os sujeitos não são distribuídas igualmente. Se Lucietta sabia ou não de sua capacidade encantatória, o narrador não nos conta, mas ficamos sabendo que ela soube recolher os “lucros” de sua mágica aparição. Stefano, por sua vez, domina a “ciência psicofisiológica”, *sabe* como funcionam corpo e alma, mas não consegue desfazer-se da imagem tão fictícia quanto real que Lucietta criou dele. Apesar de compreender teoricamente o mundo ilusório em que sua mulher vive, Stefano é incapaz de fazê-la crer que tudo é uma ilusão, pois que a ilusão de que ele fala é a realidade em que ela vive e, portanto, perder tal ilusão corresponderia a perder todas as certezas da vida.

Mas se o conto precisa resolver-se rapidamente, o romance *tem tempo* para desenvolver sua história. Se tomarmos o trecho acima, que encerra o conto *Stefano Giogli: uno e due*, e incluí-lo em nosso repertório de leitura da ficção pirandelliana, fatalmente veremos que ele foi aproveitado quase literalmente no capítulo 12 “Aquele querido Gengê” do livro I de *Um, nenhum e cem mil*. Vejamos o trecho do romance:

Quando jovem, Dida se penteava de um certo modo que agradava não só a ela, mas também a mim, muitíssimo. Assim que se casou, mudou o penteado. Para deixá-la fazer o que queria, não lhe disse que o novo penteado não me agradava nada. Eis que numa manhã ela me aparece de repente, de bata, com a escova ainda na mão, penteada ao modo antigo e com o rosto todo abrasado.

– Gengê! – gritou-me, escancarando a porta e mostrando-se, com uma risada.

Eu fiquei admirado, quase ofuscado.

– Oh, – exclamei – finalmente!

Mas logo ela meteu a mão nos cabelos, arrancou os grampos e desfez o penteado num segundo. Tudo bem – me disse – só quis fazer uma brincadeira. Sei muito bem que o senhorzinho não gosta de me ver penteada assim!

Protestei num impulso:

– Mas quem lhe disse, minha Dida? Eu lhe juro, aliás, que... Tapou minha boca com a mão. [...] (PIRANDELLO, 2015, p. 60-61).

Ora, no romance, a cena *tomada* do conto aparece já no fim do segundo livro, ou seja, ela não é a abertura nem o clímax do livro, mas apenas mais um exemplo de como os enquadramentos que os outros nos dão e que damos aos outros acabam modificando nossa estrutura de pessoas. Antes dessa cena, já tínhamos visto a *descoberta* do nariz torto de Moscarda e toda a digressão sobre a identidade e a existência que compõem o livro II. Em seguida, ainda virão a discussão sobre a importância dos nomes, o caso de Marco di

Dio e sua mulher, Diamante, as brigas com Quantorzo e Firbo, a separação de Dida, o curioso caso de Anna Rosa, o julgamento pelo qual Moscarda passará e a (não) conclusão.

O conto *Stefano Giogli* termina deixando a solução do conflito em suspenso, o romance *Um, nenhum e cem mil* retoma a passagem final do conto, amplia a história em torno dessa discussão identitária, mas também aparece com um final *aberto*, pois o título do último capítulo do livro é “*Non conclude*”, isto é, “Sem conclusão” ou “Não conclui”.

Várias outras relações poderíamos trazer à discussão. Entretanto, cumpre pensar: se Pirandello trouxe variações da mesma história em diversos gêneros e textos, o que há de específico na escolha da forma do conto para o desenvolvimento de *Stefano Giogli, uno e due*? E como isso pode nos auxiliar na hipótese que construímos da formação de Luigi Pirandello como um autor de pessoas?

Para nós, neste caso específico, a escolha do conto faz com que Pirandello desenvolva a temática do duplo, mas apresente-a em um momento exemplar. Como bem afirmava Cortázar (1993), não é o desenvolvimento da ação, mas a intensidade que importa. No caso, a história 1 da relação entre Stefano Giogli e Lucietta Frenzi é intensa e direta. A história 2, no entanto, abre-se a infinitas outras construções estéticas de Pirandello. Os vazios tanto se fecham como abundam para os leitores e para as leitoras.

Podemos trazer outros textos de Pirandello, em outras formas, como complemento ao que defendemos. Leiamos o poema “X”, da série *Momentanee*, de sua primeira coletânea de poemas, *Mal giocondo* (1889).

X

Fogem os dias meus como se estivessem juntos
num momento, acre e rude imaturidade deixam
só no meu coração, porque muitos
quase fora de toda vida, em zelos vãos
eu já os gastei inutilmente, e caminho
curto prescreveu a natureza à minha duração.
Dá-me tua paz, amor, dá-me conforto:
mentiras eu peço, e se podes me iluda!
No cérebro um mundo inútil eu porto...
Junta-me a ti antes que me engula
o vórtice fatal, ó senhorita piedosa:
Um sonho ainda, uma mentira, e, em seguida,
a escura e fria eternidade do nada.
(PIRANDELLO, 1996, p. 59, tradução nossa).

Neste poema, nos primeiros cinco versos o eu lírico coloca-se numa posição afastada de si mesmo, como uma espécie de analista da própria vida, concluindo que está

gastando de forma inútil os poucos dias que a “natureza” lhe deu. Nos versos seguintes há uma mudança na direção da voz, que não é mais voltada para o próprio eu lírico, mas para o “amor”. Agora, a ideia é de que tanto a paz quanto o conforto derivados do amor só podem ser conseguidos por meio das mentiras e dos enganos que nos cercam a vida. Mais ainda, nesses versos vemos a apresentação da impossibilidade da “representação verdadeira da vida”, já que toda a vida é representação e, por isso, só pode ser suportada através das mentiras que nos servem como base. A razão metaforicamente representada pelo “cérebro” é inútil dentro do contexto do eu lírico, é vã.

Do mesmo modo que a racionalidade de Stefano não o leva a modificar a concepção de realidade de Lucietta, o eu lírico do poema, ao contemplar-se pelo “lado de fora”, compreende que, a fim de adiar o fim inevitável, aceitamos também os sonhos mentirosos que querem nos obstruir a *verdade* de que, metaforicamente, as “cores” da ficção que criamos para nossa vida tendem sempre à “escura e fria eternidade do nada”.

O mesmo tema aparece também no ensaio *O humorismo*, publicado em 1908. Leia-se:

E justamente as várias tendências que assinalam a personalidade fazem pensar a sério que a alma individual não seja *una*. Como afirmar ser ela *una*, de fato, se paixão e razão, instinto e vontade, tendências e idealidades, constituem de certo modo outros tantos sistemas distintos e móveis, que fazem com que o indivíduo, vivendo ora um ora outro desses sistemas, ora algum compromisso entre duas ou mais orientações psíquicas, apareça como se nele verdadeiramente houvesse mais almas diversas e até opostas, mais e opostas personalidades? Não há homem, observou Pascal, que difira mais de um outro do que de si mesmo na sucessão do tempo. (PIRANDELLO, 1999, p. 168, grifos do autor).

Neste caso, é como se Stefano Giogli, que é “um” e “dois”, colocasse em prática aquilo que a análise teórica de Pirandello acerca da organização da vida havia sublinhado anteriormente. No caso, sua “paixão” por Lucietta, em contraponto à “razão” recobrada após os três meses de noivado, dividem Stefano em dois. No entanto, não se pode destacar que Lucietta constrói um Stefano para si, que não se enquadra necessariamente nem naquele guiado pela paixão nem naquele guiado pela razão. Com Vitangelo Moscarda e sua possibilidade de narrar-se dá-se algo parecido.

A construção de uma existência é temática que ocorre, com muito profundidade, no romance *O falecido Mattia Pascal*, publicado em 1904. Nele, Mattia Pascal assumindo a perspectiva de narrador conta suas “três mortes” e discute, entre outras coisas, a relação

entre liberdade de ser e o aprisionamento de parecer. Veja-se um momento exemplar, em que Adriano Meis (o “fantoche” que Mattia Pascal usa para construir uma nova identidade) começa a constituir uma vida para si diante do leitor:

Este ato de acompanhar, esta construção fantasiosa de uma vida que não fora realmente vivida, mas compilada, a pouco e pouco, com pedaços das vidas dos outros, bem como com lugares diversos, e tomada e sentida como se fosse minha, me proporcionou uma alegria estranha e nova, não desprovida de uma certa tristeza, nos primeiros meses da minha existência errabunda.

[...] De resto, que era eu, se não um homem inventado? Uma invenção ambulante, dotada de vontade, e que queria, aliás devia, forçosamente, constituir uma coisa em si, embora precipitada na realidade.

Assistindo à vida dos outros, e observando-a minuciosamente, eu via-lhe os vínculos inumeráveis, vendo, ao mesmo tempo, os muitos fios meus que se achavam partidos. [...] Eu devia reatar estes fios tão somente com a fantasia. E seguia, pelas ruas e pelos jardins, os meninotes entre os cinco e os dez anos: estudava-lhes os movimentos e os brinquedos, recolhia-lhes as expressões, para compor, a pouco e pouco, a infância de Adriano Meis.

Consegui isso, tão bem, que, por fim, assumiu, na minha mente, uma consistência quase real. (PIRANDELLO, 2002, p. 102).

A descrição da construção de uma vida, em primeira pessoa, é um dos altos momentos dessa narrativa. Pirandello é o construtor que dá voz a Mattia Pascal que, por sua vez, deseja-se transformar em Adriano Meis e, desse modo, teoriza sobre como se dá a constituição do ser humano gregário, sociabilizado: “com pedaços das vidas dos outros”. No caso de Stefano, é o narrador em terceira pessoa quem nos conta que Lucietta Frenzi organizou o marido do modo como melhor coubesse a ela mesma. Vitangelo não apenas conta, mas dá a impressão de viver o que conta

Na peça *Seis personagens à procura de um autor*, de 1921, a ideia de fluxo identitário ganha forma nas palavras da personagem do Pai:

O PAI – O drama, para mim, está todo aí, senhor – na consciência que tenho, de que cada um de nós – veja – julga ser “um”, mas não é verdade – é “muitos” senhor, “muitos”, segundo todas as possibilidades de ser que estão em nós – “um” com este, “um” com aquele – diversíssimos! É com a ilusão, no entanto, de ser sempre, “um para todos”, e sempre este “um” que acreditamos ser, a cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade! Bem que o percebemos, quando em algum de nossos atos, por um caso infelicíssimo, ficamos de repente como que enganchados e suspensos; apercebemo-nos, quero dizer, do fato de não estarmos por inteiro naquele ato, e que portanto seria uma injustiça atroz sermos julgados só por aquilo, mantendo-nos enganchados e suspensos, no pelourinho, por uma existência inteira, como se esta fosse toda somada naquele ato! (PIRANDELLO, 1999, p. 203-204).

Pode-se, neste caso, falar de textos fictícios que podem ser lidos dentro do escopo de resistência e liberdade em Luigi Pirandello. Nossa hipótese é que há uma linha gradativa na construção de personagens que são *como se fossem pessoas* na ordem de uma organização da perspectiva dos narradores e das personagens, de tal forma que eles estão sempre vivendo no limite entre a individualidade a sociedade. Este *entrelugar* é, como vimos anteriormente, também o lugar da pessoa. A pessoa que não se define, por não ser um objeto, não pode deixar que a definam, pelo mesmo motivo. Essa resistência à definição é característica marcante de boa parte da literatura de Pirandello, ao mesmo tempo em que é a razão para que haja um forte componente de liberdade na constituição dessas personagens.

Dessa forma, poderíamos sugerir certa *evolução* no tratamento do tema das pessoas e na inclusão delas nos textos de Pirandello até o momento em que Moscarda aparece em *Um, nenhum e cem mil* como se fosse uma pessoa. Concluiríamos então que:

1. O conto *Stefano Giogli: uno e due* se estrutura pela perspectiva de um narrador que não vive o que conta, mas se limita a *expor* a vida em sua narrativa. Veja-se que é assim que esse narrador apresenta a vida de *Stefano*, isto é, *apenas* de fora dela:

Começou então para Stefano Giogli a mais nova e mais estranha das torturas.

Ele se tornou ferozmente enciumado de si mesmo. [...]

Era um ciúme verdadeiro, mais que raiva ou despeito. Sim, porque ele sentia que era de fato uma traição o que sua mulher estava cometendo, abraçando um outro dentro dele [...]. (PIRANDELLO, 1994, p. 179).

2. Num segundo momento, a perspectiva do narrador abandona a posição de terceira pessoa, mas não a posição de observador. Mesmo passando à narração para a perspectiva do próprio narrador e em alguns momentos demonstrando que há similitudes entre essa perspectiva e a da personagem, o narrador ainda não se coloca *como se fosse* uma pessoa dentro do romance. A perspectiva do narrador apresenta-se de modo fragmentado e sua atuação é propensa a *estudar* a vida das outras pessoas, a fim de compreender ou de criar a própria. Casos de Mattia Pascal/Adriano Meis, em *O falecido Mattia Pascal*, como vimos anteriormente, e de Serafino Gubbio, nos *Cadernos de Serafino Gubbio operador* (1915). Leiamos um trecho deste último romance:

Estudo as pessoas em suas ocupações mais comuns, a fim de tentar descobrir nos outros aquilo que falta em mim em cada coisa que faço: a certeza de que eles sabem o que estão fazendo.

Alguns se perdem em uma perplexidade tão inquieta, que se eu continuasse a investigá-los, me ofenderiam ou me agrediriam. [...]

A mim, me basta isto: saber, senhores, que não está claro nem mesmo para vocês o pouco que lhes é gradualmente determinado pelas condições em que vivem. Existe um “outro lado” de tudo. Vocês não querem ou não sabem vê-lo. Mas assim que este “outro lado” vem aos olhos de um ocioso como eu, que passa a observá-los, eis que vocês se perdem, se chateiam ou se irritam. (PIRANDELLO, 2011, p. 37, tradução nossa).

O desejo do narrador-personagem Serafino Gubbio de estudar e compreender as pessoas não chega a cabo. Ele entende que, se olhar com mais profundidade para as pessoas, e mostrar que existe um “outro lado” delas mesmas, pode até ser agredido. E por que as pessoas agrediriam Gubbio? Ora, pelo fato de duvidarem dessa vida diversa apontada pelo narrador. Gubbio *estuda* a realidade e *estuda* as pessoas, mas não vive como se fosse uma, pois se pressupõe como “impassível”, como se vê nos últimos parágrafos do romance:

Não, obrigado. Obrigado a todos. Agora chega. Quero ficar assim. O tempo é este; a vida é esta; e no sentido que dou para minha profissão, quero permanecer assim – sozinho, mudo e impassível – sendo operador de câmera filmadora.

A cena está pronta?

– Atenção, gravando... (PIRANDELLO, 2011, p.185, tradução nossa).

Sendo impassível, não pode enquadrar-se no contexto da pessoa que “é o movimento do ser para o ser” (MOUNIER, 2004, p. 87). Campailla (2011a, p. 31, tradução nossa)⁵⁰, assim compreende essa relação: “Dito impassível, o protagonista deste romance passa a observar o espetáculo da vida, como se fosse externo e sempre reservado aos outros, quando na realidade é interno à consciência”.

Já Mauro (2000, p. 734) entende que, “Na verdade, a personagem é tragada por esse mundo [doentio e alienado em que se encontra] e não opõe grande resistência, como se nada houvesse a fazer [...]”. É necessário compreender que esse “nada” há para fazer diz respeito à ação propriamente dita, aquela que modifica a ordem das coisas, pois se Serafino Gubbio “observa” o espetáculo da vida e “estuda” as pessoas ele está “fazendo” algo, de modo passivo. Neste ponto é que se encontra a ideia de pessoa neste segundo

⁵⁰ Presunto impassibile, il protagonista di questo romanzo si pone a osservare lo spettacolo della vita, come se fosse esterno e riservato sempre agli altri, quando in realtà è interno alla coscienza.

momento das narrativas pirandellianas: sabendo que há algo a ser feito, não consegue escapar da imobilidade imposta.

3. Num terceiro momento, enfim chegamos ao modelo de um tipo possível de pessoa no modo como vimos, por exemplo, discutindo pelo ponto de vista iseriano. É neste último romance *ideológico*, diria Bosi, *Um, nenhum e cem mil*, que ela emerge. Falando de si o tempo todo como uma personagem que pode ser fixada no papel, a “quase-pessoa” Vitangelo Moscarda que narra o romance, pouco antes de concluir a narrativa, tem tempo de olhar e de descrever o esforço que o Padre Sclepis faz para “salvá-lo” durante o julgamento a que foi submetido:

Tendo abandonado tudo, eu sabia que já não poderia falar. E ficava calado, olhando e admirando aquele velho e pálido religioso, que tinha em si tanta vontade e que sabia exercitá-la com uma arte tão fina, não por algum interesse pessoal, nem talvez para fazer bem aos outros, mas pelo simples benefício que traria à casa de Deus, de que era um fidelíssimo e dedicadíssimo servidor.

Aí está: para si, ninguém.

Seria então essa a estrada que nos possibilitaria ser um para todos? (PIRANDELLO, 2015, p. 197).

Perceba-se que a perspectiva do narrador volta-se para si mesmo, assumindo também a perspectiva da personagem, mas ao mesmo tempo continua observando e estudando os outros, ou seja, também se volta para a perspectiva do enredo. Nesse sentido, estrutura-se numa perspectiva de personagem cônica. O estudo dos “outros”, porém, não é mais “de fora”. Agora o narrador analisa o mundo, os outros e a si mesmo com suas próprias formas de compreender o mundo. De dentro de si, ele se projeta para fora, na perspectiva da personagem, e desse lugar se relaciona com as outras personagens. Ou seja, há o Vitangelo Moscarda e seu corpo com nariz “torto”, há o Padre Sclepis com seu corpo “velho e pálido”, há a relação entre esses corpos de personagem; e há o entendimento mental de que esses corpos conduzem a um entendimento dos sujeitos que os constituem. Em suma, há a consciência do outro.

O corpo serve aos sujeitos que se servem dos corpos, em uma dupla troca tão intensa que impede que as figuras sejam fixadas no tempo. Por isso é que o entendimento de Moscarda sobre o Padre é, em si, falho. Pois se no entendimento da “quase-pessoa” Vitangelo Moscarda o Padre é, “para si, ninguém”, para o próprio Padre isso não necessariamente é verdade, o que faz com que não possamos colocar Moscarda na categoria daqueles que têm a fixidez de personagens apenas, já que suas próprias

concepções são constantemente questionadas. Isto é, agindo *como se* fosse pessoa, Vitangelo Moscarda, assim como os leitores que ele critica, também busca fixar os outros, além de si mesmo, ao longo do fluxo da existência. O Padre, porém, não é objeto e, por isso, não se deixa fechar no circuito proposto por Moscarda. Há no “erro” de análise de Moscarda um germém de pessoa que, apesar de não termos um maior desenvolvimento de sua perspectiva, talvez possa haver no Padre.

Nesse sentido, a resposta à pergunta que a narrativa nos faz: ser “para si, ninguém”, “seria então essa a estrada que nos possibilitaria ser um para todos?” (PIRANDELLO, 2015, p. 197) não condiz com a condição da pessoa humana, já que ser um fidelíssimo e dedicadíssimo servidor de Deus, no caso do Padre, ou ser um que provoca risos ao aparecer em tribunal para prestar depoimento “vestido com o gorro, os tamancos e o camisolão azul do hospício” (PIRANDELLO, 2015, p. 198), no caso de Moscarda, não é ser, para si, ninguém. É ser, como o Padre, alguém que é livre para amar (MOUNIER, 1994) a própria condição ao mesmo tempo em que pode se dedicar a um trabalho em que *tenha* de se anular pelos *outros*. E é ser, como Moscarda, livre para ser visto pelos outros no momento em que vive, com todas as contradições que o momento vivido traz em si. É estar *disponível*, diria Mounier.

Poderíamos trazer as palavras de Michel Zérafra para nos auxiliar a finalizar essa hipótese, dando lastro a nossa própria ideia, pois, para ele, em um primeiro momento “o papel específico e insubstituível da literatura é levar o leitor a tomar consciência da artificialidade da linguagem, para lhe fazer precisamente perceber a realidade como tal” (ZÉRAFFA, 1974, p. 80) e, num outro momento, “nenhuma técnica, nenhuma forma é puramente operatória; os meios de expressão utilizados pelo romancista, significam, encarnam, representam, são seu pensamento” (ZÉRAFFA, 2010, p. 10). Ao mesmo tempo, poderíamos também trazer o que aprendemos com Wolfgang Iser (1988; 1991; 1996; 1999; 1999a, 2006, 2013), pois o teórico alemão parece crer que há certo dinamismo e imprevisibilidade na ficcionalidade literária, e que é justamente por essa via que a “plasticidade”, em sua terminologia, do *anthropos*, do animal humano, da pessoa, pode ser encenada e/ou representada.

Não somos capazes de *verdadeiramente* sairmos de nós para descrevermo-nos, enquanto pessoas, em nossa inteireza. Ou seja, não vemos a ilha, pois *é preciso sair da ilha para vê-la*. Ou melhor, não nos vemos, de fato, mas podemos ver algo dos outros e, com essa disponibilidade para fora inventarmos quem somos para dentro. Não conhecemos nossa origem como humanos, não conhecemos nosso nascimento, não

conhecemos nossa morte, pois todos esses fenômenos ocorreram, ocorrem ou ocorrerão quando não há consciência capaz de abarcá-los, por isso *performamos* nossas possibilidades de existência. Por isso a ficção. Ficção que, por mais que nos esforcemos, também só pode ser apreendida sendo “encenada” para nosso imaginário, vário e mutável como as realidades do real, “plástico” e moldável como cada um de nós. Um, nenhum e cem mil de nós.

Assim, se em *Stefano Giogli* não há uma “solução” para o conflito, em *Um, nenhum e cem mil* a solução é o próprio conflito. No conto, as perspectivas do enredo e do narrador, mesmo dando voz à personagem, imobilizam-na de tal forma que ela não pode assumir-se completamente como se fosse pessoa. Nos poemas e no teatro, temos algo parecido. Já no romance, especificamente no *Um, nenhum e cem mil*, o Vitangelo Moscarda toma para si a narração e simula um ensaio, um diário, um livro de memórias em que fala com seu eu do passado (uma perspectiva imobilizada como personagem), consigo mesmo (*como se fosse uma pessoa que se faz no ato em que se faz*) e com os leitores. Sua imanência e sua transcendência simultâneas caracterizam-no como uma pessoa que está sendo livre: “a pessoa só se liberta, libertando. E é chamada tanto para libertação da humanidade, como das coisas” (MOUNIER, 1994, p. 49), “Neste sentido, *produzir* é uma atividade essencial da pessoa” (1994, p. 52, grifo do autor). Assim produzir um texto narrativo, que é o que Luigi Pirandello nos leva a acreditar que Vitangelo Moscarda faz, é dar conta de uma atividade eminentemente humana.

Isso nos leva a afirmar nossa hipótese de que, sendo literatura que encarna a realidade, o que Luigi Pirandello construiu com seu romance foi *um* modo de ser pessoa que escapa dos ditames da forma fixa para, paradoxalmente, fixar-se como personagem. Há outras formas de ser pessoa, de fato, e essa parece ser uma delas.

Se a pessoa é a possibilidade, a personagem é uma forma dessas possibilidades, é aquilo com que todos lidamos, o tempo todo; se a pessoa é *em aberto*, a personagem é *fechada* numa moldura; se a pessoa está entre *pathos* e *logos*, a personagem é a construção feita com os detalhes que se recolhem das pessoas; se a personagem é derivada da pessoa, a pessoa, ao menos em textos como esse, é *como se fosse* a personagem.

5.2 Uma conclusão provisória

Tomemos o seguinte trecho:

Abri os olhos. O que vi?

Nada: *me* vi. Era eu, lá, acabrunhado, carregado dos meus pensamentos, com o rosto muito contrariado.

Tomou-me uma fortíssima irritação e fiquei tentado a cuspir na minha cara. Controlei-me. Distendi as rugas, tentei abrandar a dureza do olhar, e, à medida que o abrandava, minha imagem foi-se apagando, quase como se tomasse distância de mim; mas eu também, por meu turno, me apagava e quase caía. Senti que, se prosseguisse, acabaria dormindo. Sustentei-me com os olhos. Busquei impedir que eu também me sentisse sustentado por aqueles olhos que estavam diante dos meus; isto é, que aqueles olhos entrassem nos meus. Não consegui. Eu *me sentia* aqueles olhos. Via-os na minha frente, mas os sentia também aqui, em mim, sentia-os meus – aqueles olhos que já não estavam fixados em mim, mas em si mesmos. E, se quase não conseguia mais senti-los em mim, não mais os via. Ai, era isso mesmo: eu podia vê-los em mim, mas já não os podia ver.

E então, como se consciente desta verdade que reduzia a um jogo o meu experimento, de repente meu vulto esboçou no espelho um pálido sorriso.

– Fique sério, imbecil! – gritei. – Não há nada do que rir!

Devido à espontaneidade da raiva, a mudança da expressão na minha imagem foi tão instantânea – e tão súbita a substituição desta por uma atônita apatia –, que eu consegui ver, destacado do meu espírito imperioso, o meu corpo, lá, na minha frente, no espelho.

Ah, finalmente! Ali estava!

Quem era?

Não era nada. Ninguém. Um pobre corpo mortificado a espera de que alguém o levasse.

– *Moscarda...* – murmurei, após um longo silêncio.

Não se mexeu, continuou a me olhar atônito.

Podia até se chamar de outro modo.

[...]

Mas, num instante, enquanto pensava nisso, aconteceu algo que me encheu de assombro mais que de espanto.

Vi diante de mim, não por minha vontade, a apática e atônita face daquele pobre corpo mortificado decompor-se penosamente, arrebitar o nariz, encolher os olhos, contrair os lábios no alto e tentar franzir os supercílios, como se fosse chorar. Vi-o ficar assim por um átimo, suspenso, e depois dobrar-se duas vezes sob a dupla explosão de um par de espirros.

Aquele pobre corpo mortificado se mexera sozinho, reagindo a um fio de ar que havia entrado não sei por onde, sem me dizer uma palavra e alheio à minha vontade.

– Saúde! – eu lhe disse.

E vi no espelho meu primeiro riso de maluco.

(PIRANDELLO, 2015, p. 26-27, grifos do autor).

Há vários elementos disponíveis para análise neste trecho, quer quiséssemos falar “apenas” da teoria literária quer nos dispuséssemos “apenas” a extrapolar os limites do texto. Nossa intenção, quiçá nem sempre bem sucedida, é a de conjugar ambos os domínios. Começamos então por nos recordar de que esta cena se dá no primeiro momento em *Moscarda*, após ser interpelado pela mulher, encontra-se sozinho. Sua

experiência, no caso, é a de olhar no espelho a fim de ver-se como se fosse “estranho” a si mesmo. Como é notório, tal experiência não chega ao ponto que Moscarda desejava, pois o espelho era um objeto que refletia, de maneira invertida, a pessoa que ali diante dele se colocava. Mas a pessoa ali não era *só* o corpo nem estava completamente *além* do corpo. A pessoa era o corpo, a imagem e o reflexo, mas também a consciência do corpo, a consciência da imagem e a consciência do reflexo. Um de cada vez, alternando-se como os sujeitos de si, pois se, por exemplo, a pessoa identifica-se com o “eu” que fala sobre o próprio corpo, este, ainda que faça parte da pessoa, pode se transformar em uma “não-pessoa”, num “ele” de que se pode falar ou, mais interessante ainda, num “tu” com quem se pode falar, tudo isso de modo “ficcionalizado”, visto que essa separação do sujeito em “eu”, “ele/ela”, “tu” é mera virtualidade.

O corpo é irrepitível, pois de instante a instante forma-se com um caráter único. Assim também a imagem e o reflexo, sempre impossíveis de serem imobilizados no instante. Porém essa impossibilidade não impede que o ser humano não seja tentado a buscar a fixidez. O eu quando fala de si imobiliza-se em discurso, quando fala do corpo, fixa-o em uma linguagem inteligível, quando fala da imagem e do reflexo procede do mesmo modo, sempre ficcionalizando as características do ser, sempre *se esquecendo* de que as características não *são* do ser, mas *estão* nele. Isso que chamamos de ficcionalização é, na verdade, uma forma de constituir o eu por meio da narrativa, não de uma qualquer, mas de uma “narrativa encarnada”, de uma narrativa que pode ser corporificada (“*embodied narrative*”), para usar a expressão do psicólogo Richard Menary (2008).

Veja-se que nossa análise de Moscarda como sendo *como se fosse uma pessoa* é possível tendo em vista: a) a Antropologia Literária, de Iser; b) a inclusão, por Carmen dos Santos, do “leitor real” na teoria do efeito estético; c) a ideia de que a literatura pode organizar o mundo real e nos comunicar algo sobre ele sem fazer referências diretas a ele; e d) do ponto de vista da estrutura de *Um, nenhum e cem mil*, na forma como o narrador resolve dar vazão a uma outra perspectiva de si, transformando-se em “objeto” de uma narrativa de si.

No artigo “*Embodied narratives*” (2008), falando das “pessoas reais”, Menary discute essa forma que o eu (*self*) tem de se construir por meio de narrativas. Para Menary (2008, p. 63, tradução nossa), não podemos pensar que o eu (*self*) seja constituído por “relatos narrativos abstratos” (“*abstract narrative[s] account[s]*”), visto que “o eu é constituído tanto por uma consciência corporificada cujas experiências estão disponíveis

para narração quanto pelas próprias narrativas, que podem desempenhar uma variedade de papéis na vida psicológica do agente”.⁵¹

Tomando isso como verdade, quer seja no episódio do “nariz”, com Dida, no episódio do “rabichinho na nuca”, com o desconhecido, ou no episódio que estamos analisando, de Moscarda consigo mesmo no espelho, o que vemos/lemos é a narração que Moscarda faz do (re)conhecimento do próprio corpo. Tal qual a constituição do “eu psicológico” de Menary, também Moscarda não é um ser abstrato, cuja formatação é só ficcionalização, mas sim um “eu” que, no âmbito do mundo da narrativa, encena um sujeito cuja consciência está corporificada, encarnada. A análise de si mesmo deriva de fatores corpóreos (o nariz torto, a sobrancelha em ^^, as orelhas mal grudadas etc.), ao mesmo tempo em que é um eu que toma consciência disso e resolve narrar e narrar-se.

É possível questionar como essa descrição da formação de um eu (*self*) não através de uma narração abstrata, mas da consciência corporificada/encarnada e da própria narrativa, liga-se à concepção de Moscarda *como se fosse* pessoa. A esse questionamento teremos de observar que a análise de Menary é sobre narrativas que *constituem* os sujeitos, as pessoas, mas que não os tomam como abstrações e idealizações, senão como: a) consciências materializadas e corporificadas; e b) como fruto de narrativas. Ou seja, o eu não é uma narrativa que se constitui abstratamente.

Como sabemos, a pessoa não pode ser causa de si mesmo, já que é efeito de algo anterior a ela. Se analisamos Moscarda como se fosse uma pessoa, ele também não pode ser entendido como causa de si mesmo. Assim, se o narrador “emerge” no texto por intenção do autor Luigi Pirandello, o modo como essa emergência se dá faculta a Vitangelo Moscarda a possibilidade de afirmar-se para além dos desígnios do autor. Se isso ainda não retira Moscarda de uma condição puramente maquinal, o mesmo poderíamos dizer dos seres humanos: também frutos da intencionalidade de outras pessoas, também (as)sujeitados à ordem social e simbólica em que emergiram e na qual não puderam opinar, também mais reativos que ativos em relação ao mundo.

Se, porventura, ainda poderíamos afirmar que o livre-arbítrio do narrador não se coaduna ao livre-arbítrio humano, visto que o narrador é pura linguagem, ainda assim poderíamos debater que nossa concepção de livre-arbítrio é toda mediada pela ideia de liberdade situada, já que também não existe liberdade em abstrato e nossa constituição de pessoa depende da cultura, isto é, da linguagem. Se, ainda assim, não houver

⁵¹ [...] that the self is constituted both by an embodied consciousness whose experiences are available for narration and narratives themselves, which can play a variety of roles in the agent’s psychological life.

convencimento da relação entre a perspectiva do narrador e a perspectiva humana, mais profundo será o entendimento de nossa hipótese ao considerarmos a perspectiva do narrador Vitangelo somada à perspectiva da personagem Vitangelo, pois este último é *textualmente* derivado do primeiro. Alguém poderia nos perguntar se não é apenas um artifício narrativo essa distinção entre o Moscarda que narra e o Moscarda que é narrado. Teríamos de responder que talvez seja, do mesmo modo que poderíamos nos perguntar se também não é mero artifício de nosso imaginário afirmarmos que *estivemos* no passado, já que, na verdade, nunca saímos do presente.

Concretamente, haveria algo para além do jogo entre o fictício e o imaginário na criação de realidades que pudesse sustentar com um pouco mais de firmeza a analogia que fazemos? Uma vez mais, talvez seja esse o grande desafio da humanidade, viver num mundo que, por natureza, está em constante mutação, mas querer encontrar alguma constância nisso. Um poeta talvez dissesse que só se consegue “a firmeza na inconstância”, mas cremos, de boa vontade, que a relação corpórea dá indícios de como a literatura ajuda a explicar o humano.

Também Mounier (2004) pensará na dupla constituição da pessoa, visto que a pessoa é algo imaterial que existe no humano e que não pode ser tido como objeto, mas também é o movimento do “ser em ser”. Na mesma esteira, para Menary (2008, p. 79, tradução nossa), “Minimamente, ser um eu, ser uma pessoa, é ser um sujeito de experiências corporais”⁵². É dessa forma que Moscarda constrói sua narrativa de si, recolhendo suas experiências corporais e ordenando-as para os leitores em forma narrativa. É também assim que temos acesso à imagem narrativa de si que faz Moscarda. E é também assim que nós, pessoas “de carne e osso”, nos portamos como pessoas.

Segundo Menary,

Antes de construirmos uma imagem narrativa, falamos conosco mesmos e com os outros (Nelson, 2003). Falamos com os outros sobre nossas experiências, temos conversas sobre elas e, depois, quando interiorizamos este diálogo, aprendemos a falar para nós mesmos. Finalmente, podemos falar a nós mesmos e aos outros na forma de uma história e algumas dessas histórias podem constituir nossa imagem de nós mesmos. Mas o narrador nasce através de práticas conversacionais e discursivas. Uma maneira por meio da qual esta estruturação intersubjetiva do eu pode ser ontogeneticamente compreendida é através da interiorização da comunicação linguística exterior. Neste modelo, as crianças aprendem a se comunicar em diálogo com os outros

⁵² Minimally, to be a self, a person, is to be a subject of bodily experiences.

primeiro e depois, apenas em segundo lugar, a interiorizar este diálogo. [...]. (MENARY, 2008, p. 79-80, tradução nossa).⁵³

Menary aqui está discutindo as formas de constituição do eu (*self*), da pessoa, do sujeito. Não o sujeito de papel ficcional, como a personagem literária, mas a pessoa humana. No entanto, para tal, ele se debruça na *forma narrativa* que damos a nosso eu. Menary não acredita que essa imagem narrativa que construímos para ser *nosso eu* seja algo abstratamente dado, por isso ele crê que ao lado de nossa formação de sujeito dada *por meio* das narrativas há o que ele chama de “consciência encarnada” ou “consciência corporificada”, visto que é do corpo como elemento relacional com o mundo que a pessoa parte para se constituir de fato como pessoa.

Com efeito, é esse modelo relacional – mesmo que ainda não completamente dotado de sentido – que usamos na formatação de nós mesmos como pessoas. Da seguinte forma:

- a) nosso corpo existe *no* mundo e existe *para o* mundo;
- b) essa existência é assegurada pela interpelação do outro que nos dá o status de ser existente;
- c) a interpelação do outro é feita por meio de “práticas conversacionais e discursivas”, disso advém nosso senso moral de pertencimento a determinada cultura;
- d) atuamos também como interpeladores do outro e, nesse sentido, falamos dos outros e de nós mesmos, conseguindo com isso mais ou menos delimitar o espaço em que cada um de nós pode atuar dentro do tecido social;
- e) após internalizar a troca de posições de interpelação, compreendemos que podemos ser o *outro de nós mesmos* e passamos a ser capazes de refletir *conosco mesmos* sobre quem somos;
- f) neste ponto, passamos a *poder* e, porventura, a *querer* construir para nós uma “imagem narrativa”, isto é, uma versão de nós que colocamos em nossas narrativas sobre nós mesmos, uma narrativa que não é abstrata, mas derivada

⁵³ Before we construct a narrative self image we talk to ourselves and others (Nelson, 2003). We talk to others about our experiences, we have conversations about them, and then when we interiorize this dialogue we learn how to talk to ourselves. Eventually we may talk to ourselves and others in the form of a story and some of these stories may constitute our self image. But the narrator comes into being through conversational and discursive practices. One way in which this intersubjective structuring of the self can be ontogenetically understood is through the interiorization of exterior linguistic communication. On this model, children learn to communicate in dialogue with others first and then only secondly to interiorize this dialogue. [...]

tanto de um corpo que se relaciona com outros corpos quanto de uma consciência que encarnou este, e não outro, corpo;

- g) por isso é que a história que contamos sobre nós e que nos constitui como sendo sujeitos é, antes de tudo, uma história sobre nossos corpos *dentro* dos espaços sociais e uma história sobre a imagem que fomos capazes de conservar, modificar e/ou multiplicar nas narrativas que ouvimos sobre nós mesmos;
- h) por isso também que as narrativas que contamos sobre nós, quando são narrativas encarnadas, nos auxiliam a construir uma autoconsciência de quem somos e, assim, criar nossa imagem narrativa, nosso eu.⁵⁴

É preciso um pouco de atenção aqui para associarmos essas ideias ao romance de Pirandello.

De acordo com o trecho que lemos, a personagem Vitangelo Moscarda está diante do espelho e, ali, naquele momento, ela abre os olhos e vê o “nada”: “Abri os olhos. O que vi? Nada: *me* vi.” (PIRANDELLO, 2015, p. 26, grifo do autor). Compreenda-se, não é como se Vitangelo estivesse cego e fosse incapaz de ver algo. Pelo contrário, suas faculdades visuais estão funcionando, mas o que ele vê é o nada e o nada é igual a ele. Avancemos um pouco mais. Se este nada é igual a ele mesmo, o que aconteceu foi que Vitangelo ao abrir os olhos diante do espelho viu exatamente o que sempre tinha visto, a mesma imagem, o mesmo reflexo. Daí sua frustração diante do que vira, isto é, diante do si mesmo *de sempre*.

Consideremos agora o fato de que o que estamos lendo é o que o narrador Vitangelo Moscarda nos conta depois de já *ter tido* e *vivido* as experiências que o levaram por vontade própria ao hospício. De sua perspectiva textual de narrador, Vitangelo pode afirmar que ter se visto no espelho era como ter visto *o* nada. Se não fosse a distância temporal entre o momento da ação e o momento da narração, bem poderíamos ouvir Vitangelo Moscarda da perspectiva da personagem dizendo: “Abri os olhos. O que vi? Nada *demais*.”. E esse “demais” significaria que o processo de consciência que o Moscarda narrador *agora* demonstra não tinha nem sequer sido iniciado pelo Moscarda personagem no momento em que se via diante do espelho. É o exame de consciência, ao

⁵⁴ Esse modelo relacional foi proposto por mim no artigo “*Becoming a person beyond the embodied narrative*”, publicado em inglês, em 2022, no âmbito do Instituto Checo-brasileiro de cooperação acadêmica (INCBAC). Disponível em: <https://www.incbac.org/pdf/UNIGOU%20Remote%20-%20Publication%202022%20-%20Valmir%20Luis%20Saldanha%20da%20Silva.pdf>. Acesso em 20 mar. 2023.

invés do mero *agir por ter de agir*, que diferencia a personagem Vitangelo do narrador Vitangelo, do mesmo modo que se distinguem a pessoa da pessoa.

Para o linguista Émile Benveniste (1976, p. 286, grifos do autor), esse momento da formação da pessoa pode ser assim enunciado: “É na linguagem e pela linguagem que o homem [a pessoa] se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’.” Assim é que o “ego”, o “eu” da pessoa, se entrelaça na linguagem de tal forma que um não se descola do outro, pois “É o ‘ego’ que *diz ego*”. Do mesmo modo é o Moscarda que diz que *o Moscarda* ao abrir os olhos diante do espelho viu “nada”, isto é, viu *o Moscarda que era igual a nada*, completamente diferente do Moscarda narrador pós-revelação da consciência, que se julga *para além do nada*, pois abriu mão até do nome com que se identificava.

Abriu mão, por certo, mas não se esqueceu dele, visto que construiu toda a narrativa em torno desse si mesmo renegado.

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade – que eu me torne *tu* na alocução daquele que por sua vez se designa *eu*. [...] *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu*. (BENVENISTE, 1976, p. 286, grifos do autor).

O que se toma disso? Toma-se que é possível viver a vida toda sem se dar conta da própria vida, sem ter “consciência de si mesmo”. Mas se é verdade que “a consciência de si mesmo só é possível por contraste”, como quer Benveniste, então a problemática anterior à “descoberta” de Dida sobre o nariz de Moscarda está no fato de que não havia *verdadeiro* diálogo, e o “tu” não chegava verdadeiramente a se constituir – estamos no terreno do individualismo.

A partir do momento em que as palavras de Dida fazem eco *em* Vitangelo Moscarda, ele se torna o “tu” da esposa, constitui-se como parceiro de uma enunciação sempre a ser refeita. Pode vir a ser uma pessoa, mas neste ponto há uma interrupção: ao tornar-se “tu” de Dida, o diálogo se inicia, mas em seguida deveria haver uma troca de posição entre os parceiros, com Moscarda sendo o “eu” e Dida o “tu”, coisa que não acontece, pois a consciência que Moscarda adquire sobre si, sobre seu corpo, sobre sua imagem e sobre seu reflexo o aparta da possibilidade de se colocar no mesmo nível de

partilha que os “outros”. Sem um parceiro de comunicação, resta a Moscarda o espelho e, depois do espelho, a transformação de si mesmo em personagem.

A pergunta agora poderia ser: mas porque Moscarda passa a agir *como se fosse* uma pessoa e transforma-se em uma personagem? Apenas para ter um parceiro de comunicação? Isso, sim. Mas também porque ao eternizar-se como personagem de romance Moscarda retoma o passado, atualiza as memórias e pode “conversar” com os leitores, de maneira didática explicando-lhes (explicando-*nos*) o processo através do qual ele se tornou *aquela* pessoa. Sem a revisão do passado e sem a possibilidade de ter um “tu” (na verdade, um “vós”/ “vocês” na perspectiva dos leitores) o destino de Moscarda já tinha sido entrevisto: “– Saúde! – eu lhe disse. E vi no espelho o meu primeiro riso de maluco” (PIRANDELLO, 2015, p. 29).

Sem poder constituir-se como “eu” numa relação dialógica formadora da pessoa, Moscarda seria tomado como maluco, como aliás foi. Mas que “maluco” é este que se dispõe a narrar-se para se encontrar? Para nós, a resposta para essa questão é basilar em termos de concepção da pessoa: ou somos todos “malucos” ou nenhum de nós o é.

Quando Alexandre Nodari (2018, p. 57), discutindo sua tese de uma ontologia da “experiência” literária baseado nos conceitos de Barbara Smith, explica que “Brás Cubas nunca enunciou suas *Memórias póstumas*: estas constituem uma enunciação fictícia que precisa ser, a cada vez, encenada pelos leitores (e antes deles, pelo seu ‘autor’, Machado de Assis)” e, em seguida, conclui que “É por jamais ter ocorrido de uma vez por todas que uma enunciação fictícia não cessa de recorrer, de ocorrer a cada vez que é performada” (2018, p. 57), o que ele quer dizer é que o *dizer* em um texto de ficção é algo que, de fato, não é. Ou melhor, é uma virtualidade que só se atualiza com a execução da leitura, por isso é que seu dizer nunca o é pelo ser ficcional que diz, mas pelo sujeito leitor que o executa.

De fato, não há um espaço para além do limite das páginas que determine a historicidade do Vitangelo Moscarda que se comporta, queremos nós, *como se fosse uma pessoa*. Assim, tomando a tese de Nodari como correta, a nossa cairia por terra se desfazendo. Tomando-a como incorreta, no entanto, ocorreria o mesmo com a nossa. Assim que para nós um argumento parece se impor, pois se a “condição de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade – que eu me torne *tu* na alocação daquele que por sua vez se designa eu” (BENVENISTE, 1976, p. 286), isso não resulta que estes “eu” e “tu” não possam “viver” no reino da ficção.

Mais ainda, isso tampouco resulta que o discurso exclua de si a ficção, visto que se o “eu” e o “tu” necessariamente estão em troca constante de posição durante a comunicação isso faz com que eles necessitem de papéis a serem representados durante a comunicação, papéis que são cambiados conforme as exigências da própria vida. Como concluirá Luiz Costa Lima (1991, p. 46): “[...] a permanência de papéis obrigatórios parece impedir a própria possibilidade do aparecimento do ficcional”.

Essa ideia de Costa Lima, na condição de crítico de literatura, surge justamente quando ele está discutindo a concepção da pessoa (LIMA, 1991, p. 42-47), conforme já discutimos na seção “Da pessoa biológica à persona”. Isso nos auxilia a pensar Moscarda, pois a tendência a afirmá-lo como fora do universo da pessoa condiz com a ideia de uma “enunciação fictícia”, como quer Nodari. No entanto, a enunciação fictícia, ou tomada como análoga à ficção, parece também ser uma das possibilidades de ser da pessoa, visto que é na constituição de uma pessoa (*persona*) que a convivência social é possível. “Ora, fazermo-nos homens [pessoas] pela linguagem significa fazer-se pelo outro, pela imagem que em nós se deposita a partir de sua palavra. (LIMA, 1991, p. 47).

Quem há de duvidar que Vitangelo Moscarda fez-se “homem”, ou melhor, pessoa então pela palavra de Dida e, depois, pela palavra que teve para o si mesmo de sua memória? Além disso, se nos fazemos pelo outro, poderíamos dizer que a análise da perspectiva do narrador das condutas de Vitangelo Moscarda que é *ele-mesmo*, mas personagem, é um atributo típico do que no mundo da vida chamamos de “pessoa moral”? Tendemos a crer que é bastante plausível a hipótese de que Moscarda performa *como se* fosse pessoa ao longo do romance, na análise de si mesmo, e dá a ver elementos que talvez associássemos àquilo que torna uma pessoa moral. Abordaremos isso com mais vagar no próximo capítulo. Agora, voltemos para o “como se” de Moscarda.

Após entender-se como pelo menos dois em si, o narrador novamente se separa das coisas do mundo, lutando para não “matá-las” com seu olhar fixador, mas superficial. “Desvio de repente os olhos para não ver cada coisa se fixar na sua aparência e morrer. Só assim consigo me manter vivo, renascendo a cada segundo e impedindo que o pensamento se ponha de novo a trabalhar [...]” (PIRANDELLO, 2015, p. 199). Isto porque se as coisas não são apenas a aparência que vemos delas, o ser humano também não o é. Assim, ter “fixado” ou “matado” o passado, transformando-o em uma narrativa, é a forma que o narrador Vitangelo Moscarda encontrou para escapar da própria forma fixa do personagem e transformar-se, pelo menos no discurso, em um elemento textual

que nos comunica e explica algo sobre o que é ser uma pessoa, incompleta como qualquer pessoa.

Em resumo, poderíamos dizer que a tese de que Vitangelo Moscarda se comporta *como se* fosse uma pessoa dentro desta narrativa deriva, além do que já trouxemos, também do fato de que, primeiramente, Vitangelo Moscarda viveu o encontro com sua esposa Dida e o encontro com uma versão diferente do que ele considerava ser “ele mesmo” e isto o fez colocar em dúvida sua própria identidade, ou seja, colocá-la em perspectiva.

Em segundo lugar, sabemos bem que não podemos nos ver enquanto estamos vivendo e que *apenas* vivemos, sem nos darmos conta disso. Da mesma forma, entendemos que é próprio de uma pessoa olhar para trás nos momentos vividos e atribuir tanto valor quanto significado a esses momentos. Exatamente como Moscarda se comporta quando deixa a condição de sujeito que vive para a condição de sujeito que analisa os momentos vividos, os remove da memória e os vê de fora, “eternizando-os” em uma forma, neste caso, a forma narrativa.

Em terceiro lugar, ainda que queira destruir-se como autor, narrador e personagem, conforme análise de O’Rawe (2005), e ainda que abandone o “nome” que o diferencia dos outros, Moscarda escreve uma narrativa de si mesmo, que não só o coloca na posição de uma personagem em uma história – a sua própria – como também o coloca na posição de uma espécie de “pessoa” que resiste no tempo e que, por isso mesmo, deixa marcas existenciais sobre si mesmo e nos outros.

Concluiríamos, então, afirmando que é como se Vitangelo empreendesse toda uma narrativa para responder a uma só pergunta: *quem é você?* Note-se que não se trata de Moscarda olhar para o passado e tentar responder à pergunta “*Quem está aí?*”, que pressupõe que o questionador não vê o outro (Braun Dahlet, 2015), mas de responder à pergunta “*Quem é você?*”, porque Moscarda, recuperando as memórias de si mesmo, se vê como se fosse uma pessoa, encena-se no texto ficcional como se fosse uma pessoa cuja narrativa é eternizada em seu próprio corpo, alguém a quem o pronome “você” pode ser dirigido.

Assim, mesmo quando *abandona tudo* para existir, sua narrativa prova que, ao pensar em si mesmo, há um resíduo que os leitores podem associar à noção de humanidade. Moscarda nos explica o que é ser alguém: alguém cujo nariz está torto e que, por causa deste defeito no corpo, descobriu-se como alguém que não contava sua própria história. De posse do conhecimento do corpo que encarnava sua história, passou

a agir do mesmo modo como uma pessoa também poderia agir e escolheu dar a si mesmo um corpo narrativo, uma figura completa na forma de uma história. Somente uma personagem que fosse como uma pessoa poderia tomar a si mesma como um objeto de pensamento ao mesmo tempo em que existisse ficticiamente dentro de suas próprias ambiguidades. Vitangelo Moscarda é assim.

5.3 Forster revisitado

É necessário deixar o chamado “plural de modéstia” para desenvolver este tópico. Recordo que nesta tese valho-me do processo que Santos e Costa (2020) denominaram MAPEE, o Mapeamento da Experiência Estética, que se dá quando o leitor se debruça sobre seu próprio ato de ler. Ou seja, uma análise procedimental do procedimento da leitura, enfim uma análise metacognitiva, metaprocedimental, uma “implementaç[ão] metodológic[a] das incursões realizadas entre a teoria iseriana e a vygotskiana para o fechamento da metáfora da interação texto-leitor que inclui o conceito de leitor real.” (SANTOS, 2022, p. 20).

O MAPEE então tem em si um potencial:

Autoperceber-se nesses eventos mentais durante a leitura de um texto ficcional possibilita um salto não apenas na qualidade da leitura, mas em vários aspectos cognitivos que podem ser extrapolados para áreas outras além da leitura. Essa autopercepção também eleva o leitor afetivamente, tornando-o capaz de ler textos mais complexos ou pensar sobre si com uma maior valorização de sua autoestima. (SANTOS; COSTA, 2020, p. 23)

Com isso, pude me deixar à vontade para, dotado dos instrumentos analíticos, propor a criação da categoria *personagem cônica*. Marilena Chaui (1994, p. 391), abordando os conceitos de substância e acidente para Aristóteles assim explica: “[...] que uma coisa seja grande ou pequena é acidental, mas é necessário que possua quantidade (no caso, tamanho); que uma coisa esteja aqui ou ali é acidental, mas é necessário que esteja em algum lugar”.

Para mim, no livro de Pirandello, um *atributo possível* da personagem no interior do texto ficcional é ser uma organizada *como se* fosse pessoa. Assim, é possível ler Vitangelo Moscarda, personagem principal de *Um, nenhum e cem mil*, como sendo o que é no mundo do texto, uma personagem literária, mas também como tendo um atributo que, sem modificar-lhe a substância de personagem, permite que compreendamos sua

forma literária *como se* fosse a de uma pessoa. Daí o título desta tese. Visto que a personagem literária expande-se, nesta leitura, a ponto de *tornar-se pessoa* neste sentido, e não no sentido do mundo da vida.

Adaptando aos meus propósitos analíticos o modelo utilizado por Chauí, parece-me ser possível chegar à seguinte explicação/ definição: *Que uma personagem de ficção seja organizada textualmente como plana, redonda ou cônica é accidental, mas é necessário que essa personagem seja tomada como se fosse uma pessoa para ser considerada cônica.*

Apenas a título de completa clareza, espero que os leitores e as leitoras desta tese não se esqueçam de que a perspectiva do narrador, ainda que se diferencie da perspectiva da personagem por ter em seu poder a capacidade de ditar as modalizações, os rumos e o detalhamento de como o enredo se apresenta à perspectiva dos leitores, o narrador não deixa de ser uma dentre as várias personagens que podem compor todo o enredo e toda a trama textual.

Para além disso, já discuti as personagens, já abordei as pessoas, em seguida, tratarei de algumas formas possíveis das personagens tomadas *como se* fossem pessoas e, por fim, discutirei a formação da identidade de personagens compreendidas *como se* fossem pessoas. Neste exato momento, no entanto, quero propor o levantamento de uma hipótese nem de longe fechada. Uma hipótese de releitura da famosa definição de E. M. Forster, dada no seu *Aspectos do romance* (2005), acerca das personagens, como sendo *planas* ou *redondas*. Com base na ideia de que é o leitor quem, com seu imaginário, constitui a obra no ato da leitura, e de que eu, no ato de minha leitura, vi Vitangelo Moscarda tanto como personagem plana quanto como personagem redonda, proponho que em casos como esse possamos falar de uma *personagem cônica*.

O primeiro ponto que destaco é o seguinte. Forster (2005, p. 45) indica que:

Se uma personagem de romance for exatamente igual à rainha Vitória – não parecida, e sim exatamente igual –, então ela é realmente a rainha Vitória, e o livro, ou todas as suas partes concernentes a esta personagem, deixará de ser um romance para se tornar um memorial. Um memorial é história, baseia-se em evidências. Já o romance se baseia em evidências + ou – x, sendo a incógnita o temperamento do romancista; e a incógnita sempre modifica o efeito da evidência, e às vezes até a transforma completamente.

Parece evidente que o ponto de vista de Forster toma como base algo distinto do nosso. A afirmação “se uma personagem de romance for exatamente igual à rainha

Vitória”, de Forster (2005, p. 45), por exemplo, é frontalmente oposta à de Iser (1996, p. 57) “É preciso, no entanto, levar em conta que os textos ficcionais constituem seu próprio objeto e não copiam objetos já dados”.

Do ponto de vista que assumo, se “copiasse” o mundo real e colocasse hipoteticamente uma personagem no texto que fosse idêntica à rainha Vitória, o texto ficcional não seria necessariamente um memorial histórico baseado em evidências. Na verdade, continuaria sendo uma ficção, pois a transposição do mundo real para o mundo do texto já desconfigura o objeto em questão, abrindo-lhe à percepção das leitoras e dos leitores que, estes sim, definirão a funcionalidade dessa cópia no interior do texto. O caráter ficcional, portanto, não muda. O que muda é a necessária participação do leitor real na constituição do fictício por meio do imaginário e, disso, a *possibilidade* do real.

Isso afeta a definição de Forster a ponto de invalidá-la? Creio que não. O que ocorre é que a definição pode ser suplementada. Forster define:

Podemos dividir os personagens entre planos e redondos. Personagens planos eram chamados no século XVII de “humours”, e são ora chamados de tipos, ora de caricaturas. Na sua forma mais pura, **são construídos ao redor de uma ideia ou qualidade simples; quando neles há mais do que um fator, apreendemos o início de uma curva na direção dos redondos.** (2005, p. 57, grifo nosso).

Mas Forster também atribui alguma importância para o leitor. Assim:

Uma grande vantagem dos personagens planos é que eles são facilmente reconhecíveis quando aparecem – reconhecíveis pelo olhar emocional do leitor, não pelo olhar visual que meramente nota a recorrência de um nome próprio. (2005, p. 58).

A distinção para Forster de “olhar emocional” e “olhar visual” parece ser a seguinte: o olhar emocional é o do leitor que *sente* o texto em si como parte de si; o olhar visual é o que apenas *reconhece* as estruturas verbais. Olhar com emoção ou sentir o texto é, por certo, algo muito idealizador da figura do leitor, mas não deixa de ser uma consideração de seu papel. O problema, no entanto, parece continuar o mesmo aqui: a personagem “desperta” sentimentos ou é “reconhecida” pelo “olhar emocional” o que, no fim das contas, significa que o papel do leitor continua mais ou menos o mesmo: o de colher as informações *já dadas* no texto e apenas *reconhecê-las como sendo o que são*. Não há espaço, dessa forma, para algo que não seja uma leitura de reconhecimento.

Como o crítico inglês se vale da expressão “pessoas” para se referir “[a]os protagonistas numa estória” (2005, p. 8) acaba concluindo que “Só as pessoas redondas foram feitas para atuar tragicamente por qualquer extensão de tempo, e só elas podem despertar em nós quaisquer sentimentos que não sejam o de humor e o de adequação.” (2005, p. 60). Forster continua (2005, p. 62), “O teste de um personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se ele nunca nos surpreende, é plano.”, ou seja, personagens “redondas” *não* são apresentadas de uma só vez aos leitores, nem podem ser definidos por uma só frase, como as personagens “planas”. Zérafra (2010, p. 31) também se posiciona afirmando que, no ponto de vista de Forster, uma personagem plana é um “tipo”, ao passo que uma personagem redonda “oferece ao leitor, no fim do romance, uma imagem ao mesmo tempo total e muito particular do homem”.

Não há, como se vê, para Forster a possibilidade de uma *personagem cônica*. Minha leitura do *Um, nenhum e cem mil*, de Pirandello, no entanto vê Vitangelo Moscarda escapando dessa divisão. Certo que, provavelmente não foi Pirandello quem inventou essa *forma* narrativa que chamo de *cônica*, nem foi o único a fazê-lo, mas é ele quem elegi para discutir essa possibilidade. Há um ponto que o próprio Forster trouxe que também nos animou a essa ideia. Antes das definições de personagens planas e redondas, ele tinha abordado a questão da seguinte maneira:

O romancista, como já começamos a perceber, tem uma gama bastante mista de ingredientes para manejar. Tem a estória, com a sequência do tempo expressa como “e depois... e depois...”; ele poderia contar uma boa estória sobre os pinos de boliche, mas não, prefere narrar uma estória sobre seres humanos, e incorpora a vida por valores tanto quanto a vida no tempo. Os personagens aparecem quando são evocados, mas cheios de um espírito de rebeldia. Por terem tão numerosos paralelos com pessoas como nós mesmos, tentam viver suas próprias vidas e, em consequência, frequentemente incorrem na traição do esquema principal do livro. “Escapolem”, ficam “fora de controle”; são criações dentro de uma criação, muitas vezes destoando dela; se receberem completa liberdade, destroçam o livro; se forem mantidas com demasiada severidade, vingam-se morrendo, e destroem-no por decomposição interna. (2005, p. 56-57).

Haveria aqui o gérmen de uma ideia de um outro modelo de personagem? Apesar de manter a ideia de que o romancista “incorpora a vida” no texto, a concepção de que as personagens “são criações de criações” é extremamente aderente à proposta de uma classificação extra para além de *personagem plana* e *personagem redonda*. Cumpre lembrar que não cremos na “incorporação da vida” no texto, pois o texto não pode conter

a vida, pois “Se a ficção não é a realidade não é porque careça de atributos reais, mas sim porque é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torna comunicável” (ISER, 1996, p. 102). Ora, a explicação da vida não se confunde com a própria vida, ainda que uma possa estar relacionada à outra.

Do mesmo modo, apesar da relação que impede afirmar que a ficção é o oposto da realidade, uma não se confunde com a outra. Por isso é que a personagem entendida como “criação de uma criação” textual, por Forster, quando passível de interpretação pelo leitor, não significa mais apenas isso ou aquilo, mas causa um *efeito estético*. Por isso também é que o texto, e a personagem no interior desse texto, “nunca se dá como tal, mas sim se evidencia de um certo modo que resulta do sistema de referências escolhido pelos intérpretes para sua apreensão.” (ISER, 1996, p. 101).

Tentando sair de uma definição ampla de personagem e chegar a uma definição restrita da personagem cônica, podemos nos decidir da seguinte forma: como a personagem ficcional é construída por estruturas específicas:

a) pode dar a ver-se de tal modo que pareça repetir “estereótipos” que podem ser reconhecidos pelo leitor por serem constituídos no texto de modo repetitivo, pouco provocando o preenchimento do leitor. Como o leitor praticamente não é instado a preencher vazios quando defrontado com a perspectiva dessa determinada personagem, e como a relação dessa personagem com o tema e o horizonte aparece quase sempre em *looping*, mas sem nenhuma ou com pouquíssima alteração da perspectiva, então essa personagem é plana. Concorda-se aqui com Forster.

b) pode dar a ver-se justamente com quebras de expectativas, com frustração da *good continuation* e com modificações atitudinais a depender da relação tema-horizonte enfocada. Como o leitor é provocado a preencher os vazios em momentos significativos relacionados a essa personagem, então ela é redonda. Concorda-se em grande medida aqui com Forster. De acordo com Forster, todavia, espera-se que uma personagem plana seja sempre plana, enquanto uma personagem redonda também o seja sempre. Penso, no entanto, que dentro da perspectiva da personagem redonda, definida praticamente por oposição à plana, em Forster, pode haver uma subdivisão. Assim:

c) como a personagem ficcional é construída por estruturas específicas, pode dar-se a ver tanto pela perspectiva do narrador quanto pela perspectiva da personagem. Quando essas perspectivas são intercambiáveis, marcadoras de elementos característicos do tipo, definidor da personagem plana, e da quebra de expectativa, relativa à personagem redonda, então se está diante de uma personagem cônica.

Por que cônica? A forma do cone é determinada por uma base redonda e uma altura tal que tem como vértice um ponto que está localizado fora da base. O cone é o triângulo rotacionado. Se a sua base é como a personagem redonda, este ponto no vértice triangular é o outro ponto de estabilização, como o das personagens planas. Um não existe sem o outro. Por isso é que a personagem cônica precisa assumir para si tanto a perspectiva do narrador quanto a perspectiva da personagem dentro do enredo.

Explico-me melhor: como a ficção não é o mundo da vida, mas é capaz de se apropriar de elementos dele e, transformando-os em mundo da ficção, *gerar* uma experiência distinta no mundo imaginário do leitor por intermédio dos atos de fingir e da recepção, então pode ser que essa personagem redonda seja lida pelo leitor, em casos específicos, como sendo *ao mesmo tempo* redonda e plana. Ser plana e redonda ao mesmo tempo é igual a fugir do essencialismo.

Vitangelo Moscarda é uma personagem que age *como se* fosse uma pessoa, e isso faz com que ele seja plano (o Moscarda sobre o qual se narra) e redondo (o Moscarda que narra) ao mesmo tempo. Nesse sentido, *como se* fosse pessoa, e, portanto, sendo uma personagem cônica, ao fugir do essencialismo, tal personagem descobre-se e pode ser lida pelos leitores como plena de contradições, mas, ao mesmo tempo, plena de pressuposições lógicas.

Se Forster indica que as personagens planas têm corpo previsível, linguagem previsível, ritos previsíveis, e que as personagens redondas têm corpo imprevisível, linguagem imprevisível, ritos imprevisíveis, então pode ser que as personagens cônicas como Moscarda tenham corpo, linguagem e ritos variando, sendo tanto previsíveis quanto imprevisíveis ao mesmo tempo e separadamente, a depender das relações dentro das quais emergem.

Essa possível nova categorização ocorreu-me pela leitura contrastiva do *Um, nenhum e cem mil* com uma série de outros textos narrativos tanto do italiano Luigi Pirandello quanto de uma série de outros autores e autoras das mais diversas nacionalidades. Foi a leitura do texto que me fez construir esse pensamento teórico-analítico que julgo ter alguma originalidade, não o inverso. Não tenho nenhuma pretensão de afirmar, repito, que Pirandello “inventou” uma forma de narrar, apenas escolhi este autor como fundamento deste trabalho. Abro essa hipótese a fim de que ela seja questionada, mas tomo por base toda a discussão já levantada até então e marco esse ponto como fator diferencial para a discussão que retomarei daqui por diante. Talvez, e isso será julgado pelas leitoras e pelos leitores deste meu trabalho, a categoria de

personagem cônica tenha alguma relevância em textos formalmente estruturados como o de Pirandello e orientados por uma Antropologia Literária. A se confirmar.

Antes, porém, quero demonstrar como penso a funcionalidade da categoria *personagem cônica*. Para isso, vou apontar para *O falecido Mattia Pascal*. Como já indiquei anteriormente, neste romance publicado por Luigi Pirandello em 1904, narrado em primeira pessoa por Mattia Pascal, a história tem três motivos fundamentais narrados após terem acontecido, ou seja, com um narrador que se constitui na perspectiva do narrador (1) e na perspectiva da personagem (2), elementos que, do modo como os percebo, são fundamentais para a atribuição da característica de cônica a uma personagem. Os três motivos são os seguintes: a) a formação de Mattia Pascal como um sujeito de pouco empenho e ambição nas atividades cotidianas, bem como seu relacionamento malfadado com Romilda, a perda de uma filha logo após o nascimento e de outra filha com apenas um ano de idade, além da morte quase concomitante da mãe; b) a criação de uma persona para si, Adriano Meis, após ter sido dado como morto quando estava em Monte Carlo, além da tentativa de dar a vida a Adriano Meis em Roma e da frustrada percepção da impossibilidade de viver *sendo completamente outro* exemplificada por não poder assumir, de fato, um relacionamento com Adriana Paleari; e c) o “suicídio” de Adriano Meis, isto é, a segunda morte de Mattia, a volta para sua cidade de origem, a visita ao próprio túmulo, a descoberta de que sua ex-mulher está casada, e a retomada de seu antigo trabalho como bibliotecário.

Um leitor e/ou uma leitora desatentos poderiam indicar em *O falecido Mattia Pascal*, principalmente na forma de organização da narrativa, o que estou chamando de personagem cônica, pois Mattia Pascal é narrador, mas também personagem. Como personagem, ele parece estar fixado na narrativa e tem características que alguém diria mais próximas ao que Forster denominou como personagem plana. Como narrador, ele nos surpreende em vários momentos do texto, num tom de personagem redonda. Esse juízo, no entanto, não se sustenta. Vejamos: neste romance de 1904, Luigi Pirandello constrói um narrador que toma a si mesmo, Mattia Pascal, como personagem, mas também um narrador que toma ao outro de si mesmo, Adriano Meis, como personagem. Ora, Adriano Meis e Mattia Pascal na perspectiva de personagem não são, por força, *a mesma* personagem.

Explico melhor: o narrador (1) Mattia Pascal conta, no presente, o passado de sua própria história. Ou seja, pela perspectiva do narrador somos, como leitores, levados a ver a vida da personagem (2) Mattia Pascal. Há, portanto, uma diferenciação entre a

perspectiva do narrador e a perspectiva da personagem, em que aquele que narra, assumindo-se como portador da capacidade narrativa, assume-se também como organizador da perspectiva do enredo, ao passo que aquele que é narrado, sobre o qual se fala, é motor da perspectiva do enredo, movendo-se de modo intrínseco ao enredo. Portanto, não é aí que reside o que há de distinto nesse modo de narrar para aquele construído no interior de *Um, nenhum e cem mil*. Isso, pois, em *O falecido Mattia Pascal*, pela mesma perspectiva do narrador (1), em seguida somos levados a ver que esta personagem (2) Mattia Pascal, por sua vez, constrói para si uma outra personagem (2') Adriano Meis. Observe-se com atenção a diferença imposta: Adriano Meis *não é um duplo de si* de Mattia Pascal (1), nem também um *outro de si* de Mattia Pascal (1), mas simplesmente um *outro*. Um *terceiro*, em relação ao narrador (1) e à personagem (2) Mattia Pascal. Isso, por si só, já nos faz duvidar que neste romance Mattia Pascal possa ser classificado como uma personagem cônica.

O aspecto da conicidade, como indico, encontra-se como um subgrupo no interior das personagens redondas, esféricas e, noutra terminologia, complexas. Nessa forma de classificação, espera-se que um narrador tome ao seu si mesmo do passado como objeto da narrativa e, nesse movimento, seja ao mesmo tempo e separadamente classificado como personagem redonda e plana. Ao identificarmos que o narrador pode falar de si no passado e que, ao fazê-lo, une-se e se separa desse si mesmo, concluímos que a narrativa em primeira pessoa, nesses termos, constrói-se pela necessária ilusão de que o narrador é igual à personagem, mas como a memória, as formações sociais, a passagem do tempo etc. são parte fundamental desse modelo de construção literária, concluímos também que a narrativa em primeira pessoa, nesses termos, constrói-se pela necessária quebra da ilusão da identidade entre narrador e personagem. Esse movimento de identificação e desidentificação se dá fundamentalmente com o narrador instituindo uma noção planificada do si mesmo no passado. Isto é, a personagem é impressa no texto narrativo pelo narrador com características mais reconhecíveis e consistentes aos olhos dos leitores. Enquanto o narrador vive e debate-se com suas questões presentes, muitas vezes deriva daí sua complexidade, busca também reconhecer-se em uma imagem que fixou de si mesmo, muitas vezes deriva daí a planificação da personagem.

A consequência deste raciocínio é, portanto, que a categoria *personagem cônica* não subsiste sozinha, ou seja, sem que esteja atrelada à categoria *personagem redonda*. Por outro lado, sua especificidade é tal que merece ser destacada como um subgrupo produtivo das personagens redondas. Como se lê em minha análise de *O falecido Mattia*

Pascal, Mattia é de fato uma personagem redonda, mas o narrador nos conta a história de uma personagem que, ela mesma, constrói-se como uma personagem que se quer e que se apresenta em tudo distinta tanto do narrador quanto da personagem Mattia Pascal. A novidade do advento de Adriano Meis, como ficou indicado, é uma criação da personagem Mattia Pascal, não o outro *do* narrador, não a máscara *do* narrador, nem a máscara *da* personagem, mas simplesmente a máscara.

Quando discuti a ideia de máscara no capítulo “A personagem tornada pessoa”, afirmei que, caso fosse igual à própria máscara, a pessoa não poderia sair da condição de máscara, portanto, não poderia estar além do que é e, enfim, não poderia ter a característica fundamental da pessoa que é o *movimento*. Perceba-se, portanto, que Adriano Meis sofre justamente porque é *apenas* máscara. Sem poder sair da condição de máscara, não pode ser movimento, portanto, não pode ser pessoa e, portanto, não pode ser como o cone que tem pontos de determinação e, ao mesmo tempo e em momentos diferentes, pontos de indeterminação.

O narrador Mattia Pascal em tudo quis ser a personagem Mattia Pascal que quis, por sua vez, ser máscara imóvel. A diferença entre este modo de constituir uma narrativa de si e o modo escolhido por Vitangelo Moscarda é brutal. Vitangelo Moscarda não quis ser máscara viva, não quis imobilizar-se na vida. Vitangelo não é o que quis, é o que quer. Quer, isto sim, após ter vivido tudo o que viveu, imobilizar as memórias do vivido.

Retomo: ao *construir* Adriano Meis, Mattia Pascal quis imobilizar a vida – veja-se aqui alguma ressonância da análise de Ângelo Ricci – e “viver” nessa imobilidade. Mattia foi seduzido pelo delírio do identitarismo – identitarismo tomado como a obrigatoriedade de ser exatamente o que se é sempre e em todos os momentos, tanto para si quanto para os outros. Vitangelo Moscarda, por seu turno, quer imobilizar o que viveu e transformar em narrativa o vivido. A diferença está aí: o primeiro quis transformar a narrativa em vivido, pois Mattia quis viver a segurança da personagem; o segundo quer transformar o vivido em narrativa, pois Moscarda compreende que a vida é movimento, por isso sua posição de narrador também é complexa, mas também compreende a necessidade humana básica de formar memórias que nos ligam ao que já não somos mais, mas que nos indicam como nos tornamos o que somos, por isso dá materialidade de personagem à memória que tem de si mesmo. Daí sua conicidade.

Avancemos, então por mais dois exemplos fora do cerne da literatura italiana para vermos, muito rápida e esquematicamente, algumas outras possibilidades de identificação

da conicidade ou não de determinadas personagens. Não me deterei nas análises que, quem sabe, podem ser levadas a cabo por outros projetos. São apenas indicações.

Em 1936, Graciliano Ramos publicou o romance *Angústia*. No livro, Luís da Silva, tomado por uma espécie de delírio, conta a história de seu malfado amor por Marina, e da disputa desse amor com o burguês Julião Tavares. O livro começa assim:

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas uma sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios. (RAMOS, 2003, p. 7).

Neste primeiro parágrafo, temos explicitado que a perspectiva do narrador está em momento diferente da perspectiva da personagem. A perspectiva do enredo, como se lê, remonta há trinta dias, pelo menos, do momento em que o narrador institui sua narrativa. Há já elementos que permitiriam a afirmação de que Luís da Silva talvez possa ser classificado como uma personagem cônica. Assim, se como leitor eu observo o procedimento da *good continuation* da Gestalt, quer dizer, algo como a lógica da continuação narrativa que não causa surpresas aos leitores reais, imagino que a continuação da narrativa deva manter essa separação entre a perspectiva do narrador e a perspectiva da personagem, fazendo com que eu conheça com a personagem e me surpreenda com o narrador. O parágrafo seguinte do texto de Graciliano Ramos, no entanto, desmente essa protensão.

Há criaturas que não suporto. Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa. Certos lugares que me davam prazer tornaram-se odiosos. Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. [...]. Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são as minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram. (RAMOS, 2003, p. 7-8).

Ao invés de manter a distância entre a perspectiva do narrador e a perspectiva da personagem, o texto de Graciliano Ramos subverte esse procedimento e faz com que essas perspectivas se confundam de tal maneira que não saibamos mais, como leitores, se o narrador constrói-se no passado como uma personagem ou constrói-se todo no presente

– vide os usos verbais do narrador na construção da perspectiva do enredo. Presente e passado se misturam e nos surpreendem a cada instante. Diante disso, toda a ação narrativa da perspectiva do narrador e da perspectiva da personagem se confundem, o que faz com que tenhamos de afirmar que Luís da Silva comporta-se como uma personagem complexa, redonda. Ao mesmo tempo, por não termos um ponto fixo no qual o narrador ancora sua personagem, não podemos dizer que Luís da Silva faz parte das personagens redondas que, especificamente, chamamos de cônicas.

Agora, tome-se três trechos do *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, publicado pela primeira vez em 1960. Não sendo um romance, mas um diário, o texto mantém a narrativa em primeira pessoa e a perspectiva da construção de um outro de si do narrador que é a personagem.

15 de julho de 1955 – Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos generos alimenticios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente, somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar.

Eu não tinha um tostão para comprar pão. Então eu lavei e litros e troquei com o Arnaldo. Ele ficou com os litros e deu-me pão. [...]. (JESUS, 2014, p. 11).

2 de maio de 1958 – Eu não sou indolente. Há tempos que eu pretendia fazer o meu diario. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo.

... Eu fiz uma reforma em mim. Quero tratar as pessoa que conheço com mais atenção. Quero enviar um sorriso amavel as crianças e aos operarios.

... Recebi intimação para comparecer as 8 horas noite na Delegacia do 12. Passei o dia catando papel. A noite os meus pés doiam tanto que eu não podia andar. [...]. (JESUS, 2014, p. 28).

3 de maio – ... Fui na feira da Rua Carlos de Campos, catar qualquer coisa. Ganhei bastante verdura. Mas ficou sem efeito, porque eu não tenho gordura. Os meninos estão nervosos por não ter o que comer. (JESUS, 2014, p. 28).

Em uma primeira leitura apressada, o leitor e a leitora desatentos podem achar que o procedimento do texto de Carolina de Jesus é muito semelhante ao de Graciliano Ramos e que, por isso, a narradora pode ser classificada como personagem redonda, mas não como personagem cônica. O texto, contudo, desmente essa conclusão. Ao lermos com atenção o primeiro trecho do livro, indicada pela data de “15 de julho de 1955”, poderíamos realmente pensar que a distância entre passado e presente é muito curto no modo como o texto se estrutura. No entanto, poucas páginas depois, quando inicia o diário

de 1958, a narradora explicita seu desejo de não ser igual à personagem de seu livro, ainda que este seja “baseado” em sua própria vivência. Essa separação é mediada pela ficcionalidade.

Quando afirma que “eu pensava que [o diário] não tinha valor e achei que era perder tempo.” (JESUS, 2014, p. 28), a narradora do texto esclarece que há valor na sua escrita e, mais do que isso, um valor literário. Assim é que ela se constrói como uma personagem da própria história. O que lemos não é a “Rainha Vitória” de que fala Forster (2005, p. 45), nem também não é a Carolina de Jesus, mas sim uma personagem constituída por uma narradora no interior de um enredo. A possibilidade de categorizar essa forma narrativa como a forma de uma personagem cônica não está apenas nisso, mas este é um primeiro indício.

Como já ficou indicado, a personagem cônica tem algo de estável e algo de instável, ao mesmo tempo e em momentos distintos, principalmente pois se constrói com um narrador que se imobiliza na forma de uma personagem. No caso do *Quarto de despejo*, veremos ao longo de todo o diário a repetição quase exaustiva – principalmente para a própria personagem, frise-se – da luta da personagem para arranjar dinheiro e comprar comida. O elemento plano dessa personagem está nessa repetição angustiante da busca pelo alimento. A narradora, por sua vez, se dá “o luxo” (?) de tecer comentários metatextuais sobre o próprio diário e sobre a própria escrita. Separam-se aquelas que se uniram e unem-se aquelas que se separaram, narradora e personagem são e não são as mesmas. No livro de Carolina de Jesus, a personagem pode ser classificada também como cônica, portanto.

Dentro do que eu pretendia explorar, creio que está bastante indicado em que medida se pode e em que medida não se pode afirmar que uma personagem deva ser classificada como cônica. Nas considerações finais, farei ainda menções a outros textos da literatura brasileira. Por ora, tendo tudo isso em mente, exploremos os momentos planos da personagem Vitangelo Moscarda e seus momentos redondos. Mas o façamos sem nos descuidar dos conceitos de Antropologia Literária que também nos animam. Avancemos.

6. NÃO ME PERGUNTE QUEM SOU

6.1 A pessoa para a morte: críticas à Antropologia Literária

Apesar de produtivo, o projeto iseriano de criação de uma Antropologia Literária também, como era de se esperar, é alvo de críticas. De modo bastante sintético, Carmen dos Santos (2009), trouxe a crítica de Hans Ulrich Gumbrecht, que desconfia da ideia de que a literatura tenha sempre um papel desafiador, “De acordo com ele, o motivo para acreditar que a literatura provê a mente humana de desafios mais do que outro meio está na extrema ânsia de muitos críticos literários em demonstrar a excelência da literatura” (SANTOS, 2009, p. 227). Outro crítico, Dimitar Kamburov, se opõe aos usos de termos derivados do teatro, como “*staging, enactment, making, role-play, plasticity*” e acredita que “a heurística precisaria ser mais especificamente literária” (2009, p. 229). João César Rocha, por sua vez, “considera o retorno de Iser à querela das interpretações como algo que precisa ser mais bem elaborado” (2009, p. 229). Os pontos mais recorrentes das críticas residem ou “em torno do caráter transcendental do seu conceito de fictício” ou “envolvem a problemática do que é, de fato, uma antropologia literária, ou ainda a abrangência interdisciplinar, por assim dizer, da área tomada por tal proposta” (2009, p. 228).

Tomemos uma das críticas de Gumbrecht, que em comentário intitulado *Literary Anthropology?*, de 2000, indicou que a noção de Antropologia Literária em Iser excedia o próprio sentido do termo “antropologia” no contexto norte-americano: “o uso que Iser faz da palavra ‘antropologia’ é, sem nenhum exagero conceitual, precisamente o oposto do significado geral da palavra no inglês contemporâneo” (GUMBRECHT, 2000, s/p, *apud* BRUYN, 2006, s/p, tradução nossa)⁵⁵. Para Ben De Bruyn (2006, s/p), no artigo “The Anthropological Criticism of Wolfgang Iser and Hans Belting”, o que faz com que Gumbrecht esteja certo (“*Gumbrecht is right*”) é que “Evitando um programa de pesquisa estabelecido que registra e compara as diferenças entre culturas, a ‘antropologia literária’ de Iser designa uma forma de reflexão especulativa sobre a natureza da existência humana”⁵⁶. Ou seja, em vez abordar as diferenças, Iser foca no que há em comum nos

⁵⁵ Iser's use of the word 'anthropology' is, without any conceptual exaggeration, precisely the opposite of the word's general meaning in contemporary English.

⁵⁶ Eschewing an established research programme that records and compares the differences between cultures, Iser's "literary anthropology" designates a form of speculative reflection on the nature of human existence.

seres humanos, e essa forma de ver a antropologia “convida à confusão” (“*invites confusion*”). Bruyn, no entanto, entende que trabalhos “recentes” de crítica e teoria literária como o *The Dominion of the Dead* (2003), de Robert Pogue Harrison, e o *After Theory* (2004), de Terry Eagleton, a despeito do que ele chama de “atitude desdenhosa e falha dos críticos internacionais” (“*dismissive attitude of international commentators nonetheless fails*”), vêm se aproximando dos mesmos escopos iserianos.

Citando textualmente Eagleton, ele afirma que as novas teorias

estão apontando para uma crítica “antropológica” semelhante à de Iser [...] [e indicando] que a crítica futura deve se concentrar - entre outras coisas - no fato de que nós, como seres humanos, “somos obrigados a escapar de qualquer definição exaustiva de nós mesmos” (Eagleton 209) e ainda invariavelmente compartilhar o destino de morte, pois “[como] alguém poderia imaginar que as várias formas culturais assumidas pela morte, por exemplo, importam mais do que a própria realidade da morte?” (193). (BRUYN, 2006, s/p, tradução nossa).⁵⁷

Para Bruyn ainda, no livro *Wolfgang Iser: A Companion* (2012, p. 153, tradução nossa), os críticos e teóricos de literatura e cultura nos Estados Unidos, principalmente, – e aqui ele cita novamente o comentário de Gumbrecht – não viram firmeza na “antropologia literária” de Iser pelo fato de “parecer desconectada da familiar antropologia etnográfica, e ter sido percebida como uma continuação da tradição continental da antropologia filosófica que não tinha bases seguras no Reino Unido e nos Estados Unidos”⁵⁸, mas, por outro lado, os críticos e teóricos alemães, mesmo com ressalvas, se valeram fortemente da teoria iseriana como base para o pensamento sobre literatura. Um motivo para essa diferença de tratamento, segundo ele, pode ser que

as reflexões antropológicas de Iser foram expressas em uma linguagem abstrata, associada de forma estereotipada ao pensamento “alemão” [*‘German’ thinking*]. Esse estilo [abstrato] está provavelmente relacionado à sua visão fenomenológica, mas é um método [de se expressar] que já existia em *O ato da leitura*. Em relação a este livro, porém, tal método não provocou críticas semelhantes, talvez porque as pessoas estivessem mais dispostas a aceitar uma estrutura

⁵⁷ several contemporary critics are gesturing towards an “anthropological” criticism akin to that of Iser, [...] that future criticism should focus on - among other things - the fact that we, as human beings, “are bound to give the slip to any exhaustive definition of ourselves” (Eagleton 209) and yet invariably share the fate of death, for “[h]ow could anyone imagine that the various cultural forms assumed by, say, death matter more than the reality of death itself?” (193).

⁵⁸ seemed disconnected from the familiar ethnographical anthropology, and was perceived instead as a continuation of the continental tradition of philosophical anthropology that had no secure footing in the UK and the US.

fenomenológica nas discussões do processo de leitura do que na exploração da natureza da humanidade. Esses pontos podem explicar por que o trabalho de Iser recebeu mais atenção dos críticos alemães, mesmo que eles próprios não fossem acríticos.⁵⁹

A crítica alemã ao pensamento de Iser vai, por exemplo, de acordo com Bruyn (2012, p. 202, tradução nossa), na “tensão entre as dimensões históricas e antropológicas de seu argumento”, questionando por que Iser argumentou que o papel antropológico de “representar questões existenciais” e de participar “ativamente da criação e transformação de novos papéis humanos”, papel desempenhado pelas “ficções literárias”, foi visto como emergindo apenas na “era moderna”?⁶⁰ Outro problema detectado por Bruyn é o de terminologia, como, por exemplo, na insistência de Iser em afirmar que o ser humano não tem uma constante antropológica única que o defina, dizendo que, como seres humanos, “nós somos o ‘plenário de nossas possibilidades’” (2012, p. 202) (*we are ‘the plenum of our possibilities’*), em que este plenário pode tanto significar uma completude como uma reunião de uma série de possibilidades, o que, por certo, define o objeto sem defini-lo.

Imperturbável pela inconsistência, ele [Iser] argumenta mais tarde que a literatura é importante porque evoca experiências que todos compartilhamos, como o amor e a morte. Quaisquer que sejam nossas diferenças, ao que parece, essas experiências são uma característica invariável da condição humana. (2012, p. 202, tradução nossa).⁶¹

Assim, teríamos de nos perguntar: se essas experiências (amor e morte) são invariáveis, então os seres humanos não seriam a própria “existência de possibilidades” quase infinitas, mas, isto sim, seres de amor e de morte. Uma definição que, ainda que mantenha certa metaforização, decide que o humano é: a) ser ético, pois existe para e em relação ao outro – nesse sentido é que entendemos a noção de “amor” em sua forma mais

⁵⁹ What is more, Iser’s anthropological reflections were couched in an abstract language stereotypically associated with ‘German’ thinking. This style is probably related to his phenomenological outlook, a method that was already in place in *The Act of Reading*. It did not at that point provoke similar criticism, however, perhaps because people were more willing to accept a phenomenological framework in discussions of the reading process than in the exploration of the nature of humanity. These points might explain why Iser’s work received most attention from German critics, even if they themselves were not uncritical.

⁶⁰ There is also a clear tension between the historical and the anthropological dimensions of his argument. If it is really true that literary fictions play an important anthropological role, not only in the sense that they represent existential issues but also that they actively participate in the creation and transformation of new human roles, why argue that they only emerge in the modern age?

⁶¹ Untroubled by the inconsistency, he later argues that literature is important because it evokes experiences which we all share, such as love and death. Whatever our differences, it seems, these experiences are an invariable feature of the human condition.

ampla; e b) é um ser cuja existência material é finita – nesse sentido que entendemos “morte”. De Bruyn aponta ainda outras críticas à teoria de Iser, mas, para nosso propósito, temos o suficiente.

Assim, se podemos nos afiançar que, pelo menos em alguma medida, ser um humano é existir para um outro e em relação a um outro e, também, é ter uma existência materialmente finita. Então podemos agora nos valer da disposição interdisciplinar da Antropologia Literária, a despeito das críticas que elencamos, para desenvolver essas mesmas relações ético-amorosas e de finitude na constituição de Vitangelo Moscarda *como se* fosse uma pessoa. Devemos ter em mente, portanto, todas as discussões já elencadas da teoria de Iser, bem como nossa proposta de que Moscarda seja uma personagem cônica. Esses elementos devem pairar no horizonte da leitura deste trabalho daqui por diante, ainda que façamos pontuais remissões com o fim de recordação.

6.1.1 A pessoa que analisa

Em princípio, a vida da pessoa não pode ser resumida. Isso, pois a narrativa de si, a narrativa que nos informa, isto é, a capacidade antropológica de adquirir os símbolos de linguagem que nos dão uma forma de pessoa e que nos permitem viver entre outras pessoas, relacionam-se a narrativas que não têm início preciso nem para o próprio vivente, mas que são inventadas após a própria constituição dos sujeitos. Se minha narrativa de mim começa de fato quando tenho consciência de mim mesmo por ter adquirido os instrumentos linguísticos, simbólicos e corpóreos necessários para me considerar como ser humano, isso determina que minha vida só começa aos 3, 4 ou 5 anos de idade? Antes disso, essa minha vida de pessoa é apenas a vida de outras pessoas? Posso confiar em minha memória para construir-me como pessoa ou devo confiar na memória dos outros sobre mim? A narrativa das outras pessoas interfere de que maneira em minha própria narrativa? Há várias questões inerentes a essa discussão, de tal forma que se quero ampliar a possibilidade de debater – não de necessariamente *responder* – cada uma delas, não posso imaginar uma resposta essencialista, definitiva, única. Logo, não posso resumir a vida de uma pessoa e isso interferirá no método analítico escolhido.

Se volto à questão do método é porque, de fato, corre-se sempre um risco quando elementos de outras áreas são trazidos para compor um referencial – aqui, elementos das ciências humanas e sociais, da psicologia e da psicanálise –, que é o de se perder a especificidade da discussão e descambar para uma “salada (pseudo) científica”, na qual

os sabores se misturam e não se define bem qual é o elemento central. O *ecletismo* é muitas vezes visto como falta de rigor e/ou de método. Por isso é que os manuais de escrita de teses e monografias apregoam a necessidade de se manter uma conversa “dentro” de *uma* linha teórica e de pensamento, sob pena de invalidação do trabalho realizado. Consequência justa, aliás, pois não se espera, por exemplo, que estudos críticos de poesia sirvam como base para o estudo das leis da gravitação universal, ou que as teorias termodinâmicas norteiem análises de psicologia da educação, ainda que possa haver algum tipo qualquer de simbiose.

Há, todavia, um aspecto a ser considerado: quais são as condicionantes do “objeto” analisado? No meu caso, é necessário repeti-lo, abordo o que entendo como pessoa dentro de um escopo específico, a análise da expressão da perspectiva do narrador e da perspectiva da personagem Vitangelo Moscarda, tomada como personagem cônica, dada num romance específico, o *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello, publicado pela primeira vez em 1926. Para isso, nessa investigação, uso de maneira bastante ampla vários teóricos, críticos e filósofos, cujos pontos de vista não são sempre completamente compatíveis entre si, ainda que me oriente principalmente pela linha que compreende desde a Teoria do Efeito Estético até a Antropologia Literária, de Wolfgang Iser.

Devo então esclarecer que não pretendo sumarizar esses outros pontos de vista crítico-teóricos e colocá-los em relação entre si. Meu direcionamento agora é o de organizar essas teorias que falam da pessoa, a fim de cercar esse “objeto” com exemplos retirados do próprio romance de Pirandello. Cada teoria, então, aparecerá na altura própria de minhas considerações críticas com o intuito de revelar algo da *possibilidade da pessoa* em Vitangelo Moscarda, ou seja, da experiência estética que construo ao atribuir sentidos a passagens específicas do texto de Pirandello e relacioná-los a um esquema cognitivo derivado de outras áreas do saber que não *apenas* a literatura.

Convém retomar alguns pontos basilares. O fator fundamental é: de que pessoa eu falo então? Pois se Vitangelo Moscarda atua, (se) encena e performa *como se* fosse uma pessoa, então há de se ter uma referência. A resposta é: falo daquela que Mounier definiu como “o movimento do ser para o ser”, isto é, daquela que *não é um objeto*, visto que não se fixa em características absolutamente definidoras e encaixadoras, e que é definida para um outro e em relação a um outro. Por esse mesmo motivo, a pessoa aqui é aquela que não suporta – não se faz de suporte, diga-se – a contínua variabilidade e mutação da existência e de algum modo foge a esse fluxo, tentando se estabilizar em uma *persona*, enquanto máscara de uma personagem. Ao mesmo tempo, falo da pessoa que se constitui

no ato da leitura e que não tem, necessariamente, consciência da oposição *mobilidade X fixidez*, e que por isso pode vir a ser também aquela que adquire tal consciência.

Como seria possível discutir essa consciência de viver um mundo simbólico e de ser, também por isso, inundado por símbolos sem que se corresse o risco de “invadir” searas diversas do conhecimento humano?

Enfim, se eu quisesse discutir a noção de pessoa como fazem os biólogos, talvez não se indagasse a interferência ideológica de certas escolhas metodológicas, pois nesse caso seria de se supor que não houvesse submissão a nenhum imperativo moral. Contudo, fosse capaz de excluir todo elemento “subjetivo” que se expressa nessa análise e a própria análise seria impraticável, já que se sustenta na noção de pessoa que *compartilho* com outras pessoas e que acredito existir em um texto literário fruto do trabalho de outra pessoa e, no caso de *Um, nenhum e cem mil*, traduzido ainda por outras pessoas. Disso creio ser necessário concluir que a própria noção de pessoa com a qual trabalho estende-se para além do indivíduo, biologicamente dado, e se estabelece no encontro entre o ser, singularizado por uma matéria, e os signos e símbolos sociais, dos quais não pode escapar.

Ora, alguém dirá que uma tese sobre crítica da literatura deveria ater-se estritamente aos domínios literários, tendo em vista os objetivos a que almeja. Não é assim, no entanto, para nós. Não apenas por convicção, mas por imposição do próprio texto de Luigi Pirandello, por imposição de nosso tema e pela interdisciplinaridade inerente à Antropologia Literária (SANTOS, 2009). Pela dedicação à pessoa que emana do texto literário é que nos vemos impelidos a olhar para Vitangelo Moscarda por diversas vias, num exercício a que ele mesmo, o narrador Vitangelo Moscarda, já tinha se submetido e transformado tal escrutínio em narrativa. Se de alguma maneira há algo *como se fosse* uma pessoa em Vitangelo Moscarda, em que medida essa *quase-pessoa* se dá? Quem é ela? Como ela pode agir? Responder a essas perguntas é, de um modo ou de outro, perguntar-se como nossa humana forma pode ser *apenas* uma narrativa cuja estória justifica olhar-se no espelho e dizer: “*você, que sou eu, é essa pessoa!*”.

6.2 A pessoa que encontra formas de se explicar

No artigo “Modernidade, identidade e a cultura de fronteira”, Boaventura de Sousa Santos (1994, p. 43) afirmará que “quanto mais incomunicáveis forem as identidades, mais difícil será concentrar as resistências emancipatórias em projetos coerentes e globais”. Seria a conclusão do romance de Pirandello um possível prenúncio

para o juízo sociológico de Sousa Santos? Discutamos essa ideia. Alfredo Bosi (2002 p. 142), no capítulo “Luigi Pirandello: um, nenhum e cem mil” de seu *Literatura e resistência*, afirmará que a “saída” encontrada por Pirandello para combater a “radical negação da objetividade do conhecimento” ele a encontrou ao fazer com que a “consciência, que tanto se debatera e duvidara” se entregasse ao “fluxo benfazejo da natureza”. Ou seja, Bosi entende que em *Um, nenhum e cem mil* Pirandello encerra em seus textos um ciclo de autoflagelamento identitário do sujeito fazendo um retorno ao ciclo da vida mediado pela natureza inspirado pelo “fermento do Romantismo” (2002, p. 143). “Solda-se *in extremis* a fratura que separa o eu e o mundo. A luz do sol é tão forte que já não há mais limites entre o dentro e o fora” (2002, p. 142, grifos do autor). Como o narrador Moscarda, de sua perspectiva, vê isso? E o que seria esta solda que une “o eu e o mundo” senão a avaliação da necessidade da “comunicação” entre a identidade e a alteridade que compõem o sujeito?

Se voltarmos a Sousa Santos (1994, p. 32), ele nos dirá que “a preocupação com a identidade não é, obviamente, nova. Podemos dizer até que a modernidade nasce dela e com ela. O primeiro nome moderno da identidade é a subjetividade”. Tomando isso como verdade, fica mais fácil compreender por qual motivo Bosi (2002, p. 136) entende que “Pirandello ombreia com Proust, Joyce e Kafka”, narradores que se tornaram “paradigmas da ficção moderna”, justo porque “a obra inteira de Pirandello assinala, como nenhuma outra na Itália, a crise de representação convencional da realidade dita objetiva, crise que trouxe no seu bojo a problematização dos tipos no registro ficcional”.

Ora, essa “crise” de representação da realidade é, em outros termos, a crise de representação da pessoa, do próprio sujeito, de sua própria identidade. Uma “crise” que não se inicia no romance de Pirandello nem encontra fecho nele – como diz Bosi (2002, p. 132) “Luigi Pirandello viveu uma situação cultural fecunda: a da crise ou ‘conversão do Naturalismo’ (a expressão é de Otto Maria Carpeaux) nos fins do século XIX. Uma situação matricial cujos desdobramentos ainda não se esgotaram cem anos depois”. Tomados pelo olhar que divide as perspectivas textuais do narrador Vitangelo Moscarda e da personagem Vitangelo Moscarda, concentremo-nos, então, nessa crise identitária marcadora do início da “modernidade” e vejamos como alguns desdobramentos dessa “situação matricial” podem ser ainda hoje lidos pelas lentes estéticas que contrapõem – ao mesmo tempo em que unem – pessoa e personagem.

Bastariam os últimos períodos que fecham a narrativa para termos exemplo do juízo que afiançamos. Após ter organizado sua vida em forma de narrativa e ter

demonstrado qual foi o ponto de virada entre o *eu* que ele era e o *eu* que passou a ser, Vitangelo Moscarda encerra seu romance (ou sua autobiografia, sua teoria da personalidade, seu livro de memórias etc.) da seguinte forma:

Pensar na morte, rezar. Há ainda os que necessitam disso, e os sinos tocam também por eles. Eu não preciso mais disso, porque morro a cada segundo e renasço novo e sem lembranças: vivo e inteiro, não mais em mim, mas em cada coisa externa.

(PIRANDELLO, 2015, p. 200, conforme tradução de Maurício Dias).

Pensar na morte, rezar. Ainda há quem tenha essa necessidade, e os sinos são seus mensageiros. Eu não tenho mais essa necessidade, porque morro a cada instante, e renasço novo e sem recordações: vivo e inteiro, não mais em mim, mas em todas as coisas fora de mim.

(PIRANDELLO, 2019, posição 2323 edição do Kindle, conforme tradução de Francisco Degani).

Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.

(PIRANDELLO, 2011, p. 311, curadoria de Sérgio Campailla).

Olhando mais de perto esse monólogo final, podemos compreender que o texto de Pirandello dá a perceber um sujeito que consegue se retirar do confinamento de sua própria realidade e, ao mesmo tempo, indica que este mesmo sujeito percebe que há modos de compreender a realidade que estão imbricados nele. O solipsismo, a partir da ideia de que “o mundo é o eu, pois acredita que nunca saímos de nós mesmos”⁶², perde a substância na narrativa quando Moscarda assume que só se encontra “vivo e inteiro” quando não está mais dentro de si, mas está “em cada coisa externa” e “em todas as coisas fora de mim”. Ora, se tudo o que é possível de ser conhecido dependesse única e exclusivamente do eu, tal conclusão não seria possível.

Para além disso, de sua perspectiva como narrador, Moscarda considera *os outros* em toda a plenitude que eles podem ter quando se ocupam com o futuro inescapável – “pensar na morte” – ou buscam transumanar-se – “rezar”. Há espaço também para eles, pois “os sinos também tocam por eles” e “são seus mensageiros”. Dessa leitura, conclui-se que o *eu* deste romance enfim compreendeu-se por dentro apenas quando soube compreender-se por fora. Conclusão aparentada àquela da fenomenologia existencialista. Avancemos um pouco mais e demonstremos nossa leitura de quais foram os caminhos

⁶² Carlos Ceia, verbete “Crítica impressionista”, **E-Dicionário de Termos Literários**, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/critica-impressionista/>. Acesso em 02 set, 2021.

ético-estéticos que trilhamos em nossa leitura e, segundo nosso juízo, quais foram os caminhos pelos quais Moscarda passou até poder concluir que “morre” e “renasce” metaforicamente, experimentando a finitude e a disposição para si e para o mundo.

É necessário dizer que negar o solipsismo não é negar a pessoa enquanto sujeito ou a realidade. É, isto sim, negar que a realidade *só* exista de acordo com o que a pessoa é capaz de captar dela. A pessoa enquanto sujeito existe em relação; já a realidade existe para além do sujeito. Assim, a existência da pessoa se dá dentro de uma realidade da qual ela emerge e dentro de ritos nos quais ela não pode interferir – pelo menos não até compreender-se, e ser compreendida pela sociedade, como um ser *formado*. Sendo assim, a realidade que atravessa a pessoa também a constitui enquanto pessoa, mas de tal forma isso é *apagado* de sua relação consigo, com as coisas e com os outros que ela – pessoa enquanto sujeito – erroneamente intui que não há mediação entre sua própria consciência e o mundo e que as coisas que existem são dadas a ver a todos os outros, independentemente de suas particularidades individuais. Retomemos a seção “Tema e horizonte: ética performativa ilustrada” e teremos um exemplo disso.

Logo nas primeiras páginas de *Um, nenhum e cem mil* este drama de que falamos está posto. Vitangelo Moscarda, dentro da perspectiva da personagem, tendo sido bruscamente alertado por sua esposa, Dida, de que a imagem que ele contemplava de si mesmo no espelho não correspondia à imagem contemplada por ela, descobriu que ao passo que sua consciência era capaz de criar um *eu* para o seu *si mesmo* e dotar-lhe de uma verdade inescapável aos outros, estes outros, tomados também por um senso de verdade absoluta, eram capazes de criar *Vitangelos Moscardas* infinitos com características que eram as dele, mas que a consciência dele mesmo não alcançava.

Tal raciocínio intrincado pode ser mais bem compreendido. O romance em questão começa como se estivéssemos na abertura de uma peça de teatro. É um evento, uma performance. Sem interferência da perspectiva do narrador, vemos o enredo sendo desenvolvido pelo diálogo entre duas personagens e é este diálogo que condensa as perspectivas que lemos nesse enredo e em muitos outros textos do autor italiano. Pirandello, inclusive corrobora nossa ideia. Em uma entrevista concedida em 1922, afirma sobre o *Um, nenhum e cem mil*: “Deveria ter sido o início da minha produção teatral e, em vez disso, será um epílogo. É o romance da decomposição da personalidade.

Ele chega às conclusões mais distantes, às consequências mais extremas” (PIRANDELLO, 1922 *apud* O’RAWE, 2005, p. 151, tradução nossa)⁶³.

Três anos mais tarde, em outra entrevista, falando sobre Moscarda, Pirandello diz que “esse personagem era para anunciar os grandes personagens do meu teatro e hoje, deles, é só o eco” (PIRANDELLO, 1925 *apud* O’RAWE, 2005, p. 151, tradução nossa)⁶⁴. No capítulo “*Dangers of overinterpretation*” [Os perigos da Superinterpretação, em tradução livre] de seu *Autorial Echos* (2015), Catherine O’Rawe indica que os autocomentários e as autointerpretações

parece[m] excluir qualquer interpretação do romance que não seja puramente intencionalista, uma vez que os comentários paratextuais de Pirandello exibem um desejo de que o romance seja lido como fechamento de um programa narrativo, visto teleologicamente como tendo um ponto final inevitável neste romance. (O’RAWE, 2015, p. 151, tradução nossa).⁶⁵

Não há, no entanto, nada que indique que Pirandello tenha necessariamente uma leitura que controle todos os sentidos que seu texto possa vir a ter nas diversas experiências de leitura. Não fosse assim, e a função emancipadora e antropológica da leitura feita por um leitor ou uma leitora não chegaria a ser possível. Voltemos, então, à exposição argumentativa de nossa experiência estética diante do texto de Pirandello.

Como já abordamos anteriormente, na seção “Da ética para a estética”, Vitangelo Moscarda está se olhando ao espelho. Esse movimento de olhar-se e enxergar-se no espelho dá-lhe a certeza de coincidência entre o que ele *é* e o que ele *vê* no espelho. Um comentário de sua esposa, contudo, retira-o dessa ilusão de coincidência entre imagem e identidade. Conclui-se, portanto, que na vida pregressa de Moscarda, isto é, na vida anterior ao comentário de Dida, o protagonista vivia sem pensar na própria existência,

⁶³ Avrebbe dovuto essere il proemio della mia produzione teatrale e ne sarà, invece, un epilogo. E il romanzo della scomposizione della personalità. Esso giunge alle conclusioni più lontane, alle conseguenze più estreme.

Catherine O’Rawe, em nota, explica que a entrevista ‘Conversando com Pirandello’, foi publicada na revista *Epoca*, em 5 de julho de 1922 e citada no livro *L’estetica di Pirandello* de Vicentini, p. 221. Diz ainda que Pietro Milone “insiste que essa citação é ‘quase um resumo’, não ‘um epilogo’ (como muitos relatam erroneamente), muito menos se essa citação for vista como uma palinódia [testemunho] do caráter crítico da obra de Pirandello”, Milone, p. lxi. (O’Rawe, 2015, p. 169, tradução nossa).

⁶⁴ questo personaggio doveva annunciare i grandi personaggi del mio teatro e ne è oggi, di essi, soltanto l’eco.

Em nota, O’Rawe (2015, p. 169) aponta que este trecho da entrevista foi citado em: FORTI, Mario. **Idea del romanzo italiano fra ’800 e ’900**. Milano: Garzanti, 1981, p. 93.

⁶⁵ [This latter] seems to exclude any interpretation of the novel other than a purely intentionalist one, since Pirandello’s paratextual comments exhibit a desire for the novel to be read as closure to a narrative programme, viewed teleologically as having an inevitable endpoint in this novel.

acreditando-se senhor de si mesmo, do próprio destino e das imagens de si a que os outros tinham acesso.

O comentário de Dida marca a cisão do *eu*, antes coincidente consigo mesmo, transformando-o agora em um *eu* que busca uma identidade pelo fato de não coincidir mais consigo. Todo o romance decorre dessa busca desesperada por voltar a encontrar-se após ter sido arrastado a uma *consciência da dispersão*: “É o romance da decomposição da personalidade”, disse Pirandello. Ora, consciência da dispersão justamente pelo fato de que há tanto uma concretização do sentido de dispersão dentro do sujeito quanto por haver a doação de um sentido pessoal à mesma dispersão. O modo escolhido pela perspectiva do narrador Vitangelo para se (*re*)encontrar, após ter vivido uma série de experiências decorrentes da dissociação do *eu* com o *si mesmo*, é transformar-se em personagem, isto é, deslocar-se de seu centro perceptivo, e narrar suas memórias em forma de livro. Ou seja, do ponto de vista das estruturas que estabilizam o romance em sua constituição, há a necessidade de que ele veja a si mesmo como um outro, pois só assim parece ser possível *organizar os sentidos* individuais das coisas a ponto de que eles – sentidos e coisas – possam ser entendidos por todos e qualquer um ser humano.

Não devemos perder de vista que, em nossa tese, a personagem literária, ficcional, Vitangelo Moscarda desdobra-se entre a perspectiva da própria personagem que *vive ficcionalmente* – e com a qual o leitor topa a cada página da narrativa – e a do narrador que fala sobre si Vitangelo Moscarda, que *rememora* o momento da sua cisão consigo e organiza em forma de narrativa todos os momentos posteriores ao comentário de Dida. Uma atitude que podemos ler como análoga a de uma pessoa. Haveria quem suspeitasse de que a alegação que fazemos, ainda que possa vir a ser acertada, pouco tenha a ver com o problema estético da obra de arte de Pirandello, mas que diga respeito aos caracteres éticos de seu romance, o que ficaria mais evidente com nossa conclusão de que Vitangelo Moscarda assume *ares de pessoa* e de que podemos de fato considerar *Um, nenhum e cem mil* como um romance em que a perspectiva do narrador dá-se *como se* fosse a de uma pessoa, não a de uma *personagem*. Já abordamos a questão antropológica que anima boa parte de nossa leitura, ainda assim, não cremos que essa objeção deva ser ignorada.

Tomando-o agora como um aliado, voltemo-nos a Alfredo Bosi (2002, p. 118), para quem, por exemplo, a “resistência é um conceito originalmente ético, e não estético”. O crítico entende que, em tese, “não se deveriam misturar conceitos próprios da arte e conceitos próprios da ética e da política” (p. 119). Ou seja, apenas *em tese* não se deveriam misturar, pois tais conceitos estão intrinsecamente conexos na vida cotidiana de modo

que “essa interação é a garantia da vitalidade mesma das esferas artística e teórica”, a ponto de Croce teorizar sobre essa “*totalidade* vigente em toda grande obra de arte” (p. 119, grifo do autor). Ou seja, mesmo que se debatesse a pertinência de uma visada antropológica como a que fazemos, também do ponto de vista histórico de Bosi, não se separa a ética da estética como elementos que juntos proporcionam estruturas sociais e formas estéticas às quais os escritores aderem ou reagem. Por outro lado, pode-se analisar tanto ética quanto estética a partir de um instrumental próprio que, por isso mesmo, ainda que se toquem, não se confundem.

Outro enfoque ainda foi dado por Antonio Candido, no bastante debatido ensaio “A personagem do romance”, constante do livro *A personagem de ficção* (2018). Quando fala da composição das personagens e da relação que elas mantêm com os leitores da narrativa em que elas estão inseridas, afirma que os leitores muitas vezes “rejeitam” determinada cena literária por afirmarem que elas não são verossímeis com a vida vivida,

Entretanto, na vida tudo é praticamente possível; no romance é que a lógica da estrutura impõe limites mais apertados, resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida. (CANDIDO, 2018, p. 76).

Não cremos que a narrativa seja “obrigada” a ser mais coerente que a vida, mas sim que se obrigue a ser coerente consigo mesma enquanto narrativa. De nossa parte, diríamos ainda que essa rejeição ou aceitação de determinadas cenas depende também da aceitação do “pacto ficcional” (ISER, 1996; 1999) por parte dos leitores. Pois se o mundo da ficção não copia o mundo real, mas o toma como referência, não há realmente necessidade de que as regras da vida *sejam* as regras de movimentação das perspectivas textuais do romance.

Em outra chave de leitura ainda, mais linguística, José Luiz Fiorin em suas *Astúcias da enunciação* (2016, p. 103, grifos do autor), esclarece e exemplifica modos de desestabilização do discurso no interior de narrativas literárias, “É necessário diferenciar um *eu* narrador e um *eu* participante dos acontecimentos, porque um é o *eu* do *agora*; o outro, o do *então*”. Em outro momento, fazendo referência aos estudos de Jacques Fontanille em *Les spaces subjectives: Introduction à la semiótica de l’observateur* (1989), Fiorin indica:

Observe-se que todas as funções do narrador dizem respeito ao dizer, ao relatar. A função de falar é do narrador; a de ver ou, às vezes, a de

ouvir, ou, em termos menos metafóricos, a de encarregar-se da dimensão cognitiva da narrativa, isto é, da compreensão dos fatos pertence ao observador (Fontanille, 1989: 16). Os dois actantes podem estar em sincretismo, mas são completamente distintos em sua função. Cabe lembrar, no entanto, que o narrador só pode relatar o que o observador sabe (2016, p. 95).

Cumprir lembrar que em nossa terminologia os “actantes” são pensados, por certo, em termos das perspectivas textuais.

Para exemplificar o argumento, Fiorin se vale das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, mais especificamente do trecho em que o narrador Brás Cubas reencontra-se com Marcela, o primeiro amor de sua juventude, anos depois da tórrida paixão. Para nós a perspectiva textual do narrador Brás Cubas diferencia-se da perspectiva da personagem Brás Cubas. No caso, quando nos contava dos primeiros enlaces entre a personagem Brás e Marcela, o narrador já tinha *vivido* aquela situação e tinha conhecimento do futuro de ambos. “O narrador sabe mais que a personagem”, diz Fiorin (2016, p. 95), mas organiza seu discurso de modo a parecer coincidente com o desconhecimento da personagem. A análise linguística mostra que “o narrador não se confunde com o observador [o *eu* participante], embora estejam as duas instâncias sincretizadas num único ator” (2016, p. 95, grifo do autor).

Modificando a terminologia, não nos custa perceber que em *Um, nenhum e cem mil* a perspectiva do narrador não se confunde com a perspectiva da personagem Vitangelo Moscarda, embora estejam sincretizadas num único ator que responde na perspectiva do enredo pelo nome Vitangelo Moscarda. Quer dizer, sincretizadas num único ator não significa idênticas. Justo por isso é que o recurso à memória é tão fundamental na (re)constituição do vivido. *Como se* fosse uma pessoa, Moscarda então se vale da memória para deixar de ser o que é e, mudando, tornar-se um outro de si, que também é ele.

Numa outra chave de leitura, agora mais próxima das teorias que englobam a narratologia, podemos também ler Sandanello (2015, p. 82), que afirma ser “possível cogitar uma dependência conceitual da narrativa para com a memória, uma vez que toda narração de acontecimentos passados pressupõe certa recuperação dos mesmos pelo presente da enunciação”. Isso porque, conforme Castagnino (1970, p. 56), “Toda narração, por mais imediatez que consiga com o presente (enquanto tempo de ocorrer o fato narrado), sempre será sua evocação, isto é, sua memória, sua recuperação do passado.”.

Trazendo essa forma de ler o texto e aproximando-a do romance de Pirandello, poderíamos compreender que a forma narrativa de *Um, nenhum e cem mil*, como efeito de sua organização, produziria um Vitangelo Moscarda *narrador* do romance que escolhe as passagens da *sua própria vida*, isto é, de Vitangelo Moscarda participante da narrativa. Desse ponto de vista narratológico, “O narrador [...] confessa ser o autor da narração e, em consequência, transforma em seu o rosto onde as outras máscaras – as personagens – adquirem vida” (DAL FARRA, 1978, p. 42). Com uma consequência sócio-histórica, isso nos levaria a compreender que “[...] a personagem é, basicamente, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade” (CANDIDO, 2018, p. 78), mas que esta realidade quando narrada em primeira pessoa e abordada do ponto de vista da construção de identidades é uma realidade que se constrói como análoga à realidade mesma.

De nossa perspectiva, partindo de um efeito estético e chegando à construção de uma forma de antropologia literária, é possível também (re)pensar os aspectos organizados por esses outros modos de ver o texto literário que elencamos. Assim, se o texto literário ficcional constitui-se por um feixe de perspectivas entrecruzadas, do narrador, das personagens, do enredo e do leitor, então de fato essas perspectivas não se identificam a ponto de podermos afirmar que o narrador é igual à determinada personagem. Essa impossibilidade vem de que a construção do enredo em relação à perspectiva do leitor indica os planos em que cada elemento se organiza nos vários momentos do texto, indicando também o horizonte em que cada perspectiva se posiciona em relação ao tema focado em cada passagem textual.

Tudo isso, no entanto, sem a intervenção do leitor real (SANTOS, 2009) não se transforma em sentido, pois os planos, os temas e os horizontes são compreendidos pela ação do leitor sobre a estrutura textual materializada com a qual ele interage. O texto, enfim, não sendo a constituição da realidade, visto que é texto, pede a interferência e a reação do leitor a sua estrutura inerentemente feita de vazios de sentido, “e este modo de reação explica por que somos capazes de experimentar o texto como evento real” (ISER, 1999, p. 45).

Vejamos um exemplo de como o leitor real e autor desta tese (eu que a escrevo, por certo) pode preencher os vazios de sentido do texto ficcional partindo de um repertório do mundo real e da narratologia. Partamos da afirmação de Kate Hamburger (1986, p. 224-226), para quem “[...] faz parte da natureza de toda narração em primeira pessoa o fato de se impor como não ficção, isto é, como documento histórico. [...] [Além disso,] os personagens de uma narração em primeira pessoa são sempre compreendidos

em relação ao narrador-eu”. Hamburger é uma teórica frequentemente associada aos estudos narratológicos e indica que uma determinada forma estrutural do texto literário, a narrativa em primeira pessoa, indica também uma determinada forma de leitura desse texto, no caso, como “documento histórico”.

De nosso ponto de vista, diremos que a perspectiva do narrador, quando voltada para suas próprias ações, busca induzir o leitor a aceitar que a ficção construída tem valor de uma experiência verdadeira, nesse sentido, pode até ser lida como realmente um “documento”, mas não um “documento histórico”, e sim um documento ficcional que marca a história também ficcional de vida da personagem e aí passar a nos fazer ver a ficção não como oposta ao real, mas como possibilidade de condução do imaginário dos leitores para uma argumentação, consistente ou não, cujo centro é se fazer entender: quer seja se autoentender, quer seja ser entendida pela ficção do leitor.

Exemplifiquemos esse nosso juízo com trechos da narrativa e nossa experiência estética atribuindo sentidos a eles com base em nosso repertório e no repertório do texto. Em *Um, nenhum e cem mil*, logo após ter sido “comunicado” que tinha o nariz torto, Moscarda saiu de casa e passou a reparar nas pessoas e a apontar os “defeitos” que ele via nelas. Em seguida, no capítulo 3 “Uma bela maneira de estar só”, do Livro I, ele conta que passou a desejar ardentemente estar só para investigar-se mais a fundo:

De fato, era mais uma necessidade que um desejo: necessidade aguda, urgente, impaciente, que a presença ou proximidade de minha mulher exasperava a ponto de me deixar furioso.

– Você ouviu, Gengê,* o que Michelina disse ontem? Quantorzo precisa urgentemente falar com você.

* Minha mulher havia tirado do meu nome, que infelizmente é Vitangelo, este apelido – e só me chamava assim. Não sem razão, como se verá adiante (PIRANDELLO, 2015, p. 16).⁶⁶

Observemos o modo como este texto se estrutura e guia nossas possibilidades de leitura. Chama a atenção aqui a nota de rodapé, algo típico de um texto acadêmico, científico ou histórico, ou seja, textos da ordem do argumentar, do precisar e do relatar.

⁶⁶ O cotejo da tradução de Dias com o original estabelecido por Campailla mostra que o tradutor brasileiro optou por adequar a sonoridade do apelido de Vitangelo Moscarda para uma forma foneticamente mais próxima da brasileira, “Gengê”, com o último “e” sendo pronunciado de forma fechada, em comparação ao italiano *Gengè*. A tradução efetuada por Degani, por sua vez, opta por manter uma pronúncia com último “e” aberto “Gengé”, mais próximo à pronúncia italiana. Assim, na tradução de Degani lê-se: “Você ouviu, Gengé!, o que Michelina disse ontem?” (PIRANDELLO, 2019, posição 185).

Ambos os tradutores, no entanto, são fiéis ao uso que Pirandello faz da nota de rodapé como recurso estético.

O uso de notas desse tipo é regulamentado, no caso do Brasil, pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Segundo a NBR 10520⁶⁷, essas notas podem ser: a) de referência: “notas que indicam fontes consultadas ou remetem a outras partes [...]”; b) de rodapé: “Indicações, observações ou aditamentos ao texto feitos pelo autor, tradutor ou editor [...]”; ou c) explicativas: “usadas para comentários, esclarecimentos ou explanações, que não possam ser incluídos no texto”.

Na versão original (PIRANDELLO, 2011, p. 200) do romance, o recurso da nota de rodapé com função explicativa também está presente, lá se lê o seguinte:

– Hai sentito, Gengè¹, che ha detto jeri Michelina? Quantorzo ha da parlarti d’urgenza.
[...].

¹ Mia moglie, da Vitangelo che purtroppo è il mio nome, aveva tratto questo nomignolo, e mi chiamava così; non senza ragione, come si vedrà.

Poderíamos nos perguntar qual é a relevância narrativa da inclusão de uma nota explicativa no texto de Pirandello, tanto da perspectiva do narrador quanto da perspectiva do enredo, e, após isso, ensaiarmos algumas respostas. Pode-se pensar que o narrador não queria interromper o fluxo narrativo, abrindo um vazio amplo demais, mas também não achava que deveria colocar um comentário pessoal *no interior* do texto. Daí lançar mão de uma nota de rodapé da página que, ao mesmo tempo que materialmente está presente no texto, não está presente de forma direta, mas apenas aludida, no “corpo” da perspectiva do enredo e, por isso, direciona a perspectiva do leitor para “fora” do enredo, sob o risco de fazer com que ele, leitor, “perca” o fio narrativo. Apesar de possível, não cremos nessa hipótese, pois o narrador já tinha se *intrometido* no fluxo narrativo anteriormente, numa interação direta com a perspectiva do leitor. Assim, por exemplo: “– Vê-se – **vocês dirão** – que eu tinha muito tempo a perder.” (PIRANDELLO, 2015, p. 11, grifo nosso).

Desse modo, pode-se pensar então que a nota explicativa cumpre a função de chamar a atenção do leitor real, de carne e osso, mas também da perspectiva do leitor interna ao texto, para o fato de que a explicação para o nome Gengê será uma das vigas mestras da narrativa, já que o romance ainda se encontra no início e os detalhes do enredo aos poucos começam a ter importância. Hipótese plausível quanto ao conteúdo, mas que não explicaria a seleção do recurso da nota explicativa, ainda mais quando se detecta que o narrador vale-se de outros recursos em momentos diferentes do texto e com funções

⁶⁷ ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 10520**: informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002.

distintas entre si, como, dentre outros, os seguintes exemplos, que exprimem análises, considerações, interpelações etc. A seguir, organizamos em um quadro a forma estrutural usada pelo narrador, do lado esquerdo, e alguns exemplos de uso dessa forma no texto, do lado direito do quadro.

Quadro: formas de interrupção do fluxo narrativo

<p>a) enumeração, usada com propósitos “lógicos” de visualização, organização e facilitação do entendimento de um determinado ponto de vista</p>	<p>Ex. 1: Livro I, Capítulo 8 <i>Conclusões:</i> Por enquanto, estas duas: 1) – <i>que comecei finalmente a entender por que Dida, minha mulher, me chamava Gengê;</i> 2) – <i>que me propus descobrir quem eu era pelo menos para aqueles que me eram mais próximos, os assim chamados conhecidos, entretendo-me desdenhosamente em decompor aquilo que eu era para eles.</i></p> <p>Ex. 2: Livro V, Capítulo 6 Quero dizer: 1) Dida, como era para si; 2) Dida, como era para mim; 3) Dida, como era para Quantorzo; 4) Quantorzo, como era para si; [...].</p>
<p>b) aspas, com intenção de reprodução de um suposto pensamento da perspectiva do leitor e de focalização de atenção para o significado admitido para uma determinada expressão</p>	<p>Ex. 1: Livro II, Capítulo 1 [...] Se a coisa os preocupar, tentarão talvez reparar aquele julgamento com explicações esclarecimentos; se não se importam com ele, simplesmente deixarão passar, dando de ombros e exclamando: “Ora, a minha consciência me basta”.</p> <p>Ex. 2: Livro II, Capítulo 8 Ah, aqueles montes azuis lá longe! Digo “azuis”; vocês também dizem “azuis”, não é verdade? Correto. [...] Que vasta planície adiante! (“Verde”, hein?, para vocês e para mim, “verde”; podemos dizer que nos entendemos às mil maravilhas).</p>
<p>c) parênteses introduzidos pelo narrador com propósitos explicativos e/ou retificativos de seu discurso com vistas à perspectiva do leitor</p>	<p>Ex. 1: Livro VII, Capítulo 1 Dida me dissera que sua amiguinha recusara vários casamentos ditos vantajosos por desprezar o dinheiro, recebendo a reprovação de pessoas sensatas e também a de Dida, que, ao me esposar (quero dizer, esposando o filho de um usurário), certamente queria dar a entender às suas amigas que o fizera porque, no fundo no fundo, tratava-se de um casamento vantajoso.</p> <p>Ex. 2: Livro VIII, Capítulo 1 Para mim, a mentira (mentira necessária) estava apenas nesta última parte do meu depoimento. No entanto, os que me interrogavam acharam toda a história tão improvável que eu fui duramente preendido.</p>
<p>d) itálico, com indicação de mudança da perspectiva do</p>	<p>Ex. 1: Livro IV, Capítulo 3</p>

<p>narrador para a perspectiva da personagem e com intenção enfática sobre determinada sequência textual</p>	<p>Agora entendem? Eu tinha vontade de brincar com ele, brincar como se lhe dissesse maliciosamente: “<i>Olhe mais embaixo! Olhe mais embaixo!</i>” E então botava de repente a língua para fora ou torcia o nariz numa careta, alterando, só por diversão e sem maldade, a imagem que ele tinha de mim e que considerava a verdadeira. Mas tudo muito sério, sério mesmo. Fazia parte da experiência.</p> <p>Ex. 2: Livro V, Capítulo 7 ENTRETANTO EU DIZIA PARA MIM: (Oh, meu Deus, será que agora não se sentirão abalados em sua segurança, ao se verem olhados por estes meus olhos que <i>não sabem o que veem?</i> Parar por um momento e ver alguém que esteja fazendo a coisa mais óbvia e habitual da vida; olhá-lo de um modo que lhe faça surgir a dúvida de que não esteja claro aquilo que está fazendo, nem mesmo para ele: basta isso para que a segurança se tolde e vacile. [...])</p>
--	---

Fonte: Elaboração do autor. Trechos retirados, na ordem em que aparecem, de Pirandello (2015, p. 31; 133; 36; 49; 162; 192; 99; 134, itálicos do autor).

Antes de voltarmos à discussão da “seleção” de uma nota de rodapé por parte da perspectiva do narrador de *Um, nenhum e cem mil* (no fim, um ato intencional do próprio autor), vale a pena comentar sobre o uso do itálico em uma situação específica do texto. Cumpre observar na tradução de Maurício Santana Dias (PIRANDELLO, 2015) seu uso no último parágrafo do capítulo 5, “Perseguido o estranho”, do livro I, assim:

A ideia de que os outros viam em mim alguém que não era eu tal como eu me conhecia [...] uma vida na qual, mesmo sendo a minha para eles, eu não podia penetrar, essa ideia não me deu mais descanso.

Como suportar em mim este estranho? Este estranho que eu mesmo era para mim? Como não o ver? Como não o conhecer? Como ficar para sempre condenado a levá-lo comigo, em mim, à vista dos outros e no entanto invisível para mim? (PIRANDELLO, 2015, p. 23).

Essa opção, todavia, não é a mesma seguida na tradução de Degani (PIRANDELLO, 2019, posição 279):

A ideia de que os outros viam em mim alguém que não era eu como me conhecia [...] uma vida na qual, mesmo sendo a minha para eles, eu não podia penetrar, não me deu mais sossego.
Como suportar esse estranho em mim? Esse estranho que era eu mesmo para mim? Como não o ver? Como não o conhecer? Como estar para

sempre condenado a levá-lo comigo, em mim, à vista dos outros e no entanto fora da minha vista?

E também não encontra respaldo na edição curada por Campailla (PIRANDELLO, 2011, p. 204), nem mesmo na edição Kindle (PIRANDELLO, 2013, p. 44, posição 1036) – que não indica o responsável pelo estabelecimento do texto –, as quais mantêm o texto italiano do modo como se segue, *sem* itálico nem separação do corpo do texto por meio de asteriscos (***):

L'idea che gli altri vedevano in me uno che non ero io quale mi conoscevo [...] una vita nella quale, pur essendo la mia per loro, io non potevo penetrare, quest'idea non mi diede più requie.
Come sopportare in me quest'estraneo? quest'estraneo che ero io stesso per me? come non vederlo? come non conoscerlo? come restare per sempre condannato a portarmelo con me, in me, alla vista degli altri e fuori intanto della mia?

Salvo motivo desconhecido por nós, o uso dos asteriscos e do itálico na edição traduzida por Dias (2015) pode induzir o leitor a considerar este trecho do mesmo modo, ou de forma muito parecida, como considerara a nota explicativa do capítulo 3, livro I, da qual partiu esta nossa avaliação da interação texto-leitor. Isto é, como um recurso extra que amplia as possibilidades de leitura do próprio texto, deixando que os leitores leiam-no como, entre outras possibilidades: a) continuidade discursivo-argumentativa do enredo, ou seja, pouco se importem com o sinal gráfico utilizado; b) desvio do tema central para um horizonte de fundo, ou seja, alternem o foco do texto para um ponto, em tese, menos central; c) tentativa de dar ao texto ares de não-ficção, ou seja, sigam a ideia de “documento histórico” apresentada por Kate Hamburger; d) quebra da *good continuation* (“boa continuação”), ou seja, consciente ou inconscientemente acreditem que houve uma quebra da expectativa de continuidade do texto, pois a sequência previsível pelo encadeamento linguístico-semântico foi suspensa etc.

Cada uma dessas opções, no entanto, impede a outra em alguma medida e parece subverter as intenções autorais de Pirandello. A escolha do leitor por uma delas, assim que dá fecho ao vazio do texto produzido na mente do leitor durante o ato da leitura, fecha também a significação imaginária e interrompe o próprio efeito estético. O qual, por sua vez, voltará a ser aberto numa possível retomada em *looping* do texto, a fim de escolher outra opção para preencher o vazio, ou será aberto em direção à sequência textual que o leitor imagina decorrente do que até então leu.

Diante desses dados extraídos das seleções e combinações próprias do texto de Pirandello, podemos voltar ao uso da nota de rodapé na estrutura textual que, após o aparecimento no texto da expressão “Gengê*” é evocada. Nessa nota, lê-se: “* Minha mulher havia tirado do meu nome, que infelizmente é Vitangelo, este apelido – e só me chamava assim. Não sem razão, como se verá adiante.” (PIRANDELLO, 2015, p. 16). Como estamos diante de um texto ficcional, um texto que não se quer realidade, portanto, e que por isso mesmo não é um “documento histórico” no sentido atribuído por Hamburger, a não ser um documento que comprova a própria ficção, então o jogo entre o fictício e o *nosso* imaginário pode produzir possibilidades de leitura tais quais as que acabamos de elencar a partir da tradução de Mauricio Dias e, por certo, tantas quantas a própria estrutura textual permite a criatividade dos leitores e das leitoras acessarem. Não há então o elemento documental de Hamburger.

O documento implicaria confiança insuperável na *realidade* de algo, visto que provaria e comprovaria a existência. Mas seguindo a tríade real-fictício-imaginário de Iser, concluímos que a própria realidade é construída, é um construto, e, nesse sentido, é também uma significação imaginária. Isso indica que a atribuição de sentido à motivação da escolha pelo uso de uma nota de rodapé no texto ficcional fica a cargo da criatividade do leitor, porém, ao mesmo tempo, não pode nem ser definida em absoluto nem descartada por óbvio. Este é apenas um exemplo de como o ato da leitura acaba incorrendo, desse ponto de vista, numa *finalidade sem fim*. Ou seja, há uma finalidade que *pode* ser atribuída ao uso da nota de rodapé e dos outros recursos textuais (continuidade do enredo, desvio intencional, imitação do real, quebra da *good continuation* etc.), mas como a cada escolha feita pela leitura se estingue o efeito estético já que o significado é “fechado”, então o texto permanece com o significado *potencialmente* aberto e, por isso, não tem fim. Daí a significação imaginária relacionar-se à finalidade sem fim.

Exemplifiquemos essa relação. Se tomarmos a ideia de “amor” que utilizamos para auxiliar a “classificação” da pessoa, isso poderá ser mais bem entendido. Por mais que haja maneiras de comprovar e documentar alterações biopsicofisiológicas como aumento dos níveis de dopamina, endorfina e ocitocina no corpo de pessoas que se sentem “amando” outras, isso não quer dizer que o “amor” tal qual significa nas diversas sociedades esteja inventariado. Na verdade, são imagens de amor (significantes) que se ligam a outras imagens (outros significantes) de forma que a significação final e definitiva do amor fica sempre “adiada”. Mesmo com a significação definitiva infinitamente adiada

– não nos esqueçamos das indeterminações linguísticas como fonte também de adiamento – presentificamos o amor na sua ausência. *Falamos* de amor, *pensamos* no amor, *discutimos* o amor, *vivemos* o amor etc. Nós o usamos, mas, com efeito, *não temos* o amor. O que faz com que o amor seja o que se fala dele. Daí a realidade do amor, bem como a própria realidade, ter uma significação imaginária, pois na falta do concreto vivemos da ficção.

Iser (2002, p. 404-405) também fala de amor quando está focado na encenação como categoria antropológica:

A encenação, portanto, não pode ser uma categoria cognitiva, mas um modo antropológico; este pode demandar um estatuto igual ao do conhecimento e da experiência, porque nos permite conceber o que a eles permanece fechado.

[...]

O Amor é talvez a experiência mais intensiva de evidência [da vida], fornecendo, porém, ao mesmo tempo, o tema básico da encenação literária. O amor, pois, não se fecha à experiência, mas ao conhecimento, porque não há conhecimento daquilo que é uma experiência de evidência ou porque a evidência parece tornar todo conhecimento redundante.

Aí está um motivo pelo qual o narrador pode querer chamar a atenção para o nome que tem, “Vitangelo”, mas que foi substituído pela mulher por “Gengê”: sem acesso ao todo de Vitangelo Moscarda, Dida tinha dele apenas a imagem fictícia que ela mesmo criara: o seu Gengê. Sem poder ser o que seu nome sintetizara num só corpo e num só nome, Vitangelo Moscarda quer chamar a atenção para o fato de que o nome não corresponde à pessoa. A nota de rodapé soa, ou pode soar, como um lembrete a ser guardado na memória, a fim de que o leitor não se perca na história. É uma possibilidade.

6.2.1 A pessoa que não se vê vivendo

É preciso iluminar esse juízo que acabamos de conceber. Ainda no início da narrativa, conforme as traduções disponíveis e o original, o narrador Vitangelo Moscarda afirma,:

Eu não podia me ver vivendo. (PIRANDELLO, 2015, p. 20).

Eu não conseguia me ver vivendo. (PIRANDELLO, 2019, posição 239).

Io non potevo vedermi vivere. (PIRANDELLO, 2011, p. 202).

Em qualquer das versões, a disposição é a mesma. Este é todo o parágrafo. Isolado dessa forma. Estruturalmente, no interior da narrativa, há algo que fora dito antes e algo que provavelmente será dito depois. Claro que do ponto de vista do ato da leitura há algo que ficou retido como horizonte na mente do leitor, que faz com que ele projete a *good continuation* da sequência narrativa, isto é, que preveja a continuação com base no que está dado até então. Abordemos um pouco mais de perto a noção de *good continuation*.

Para o melhor entendimento da ideia do vazio como estrutura do texto, isto é, como os complexos que comandam a atividade projetiva do leitor, Iser introduz o conceito, próprio à psicologia da percepção, de *good continuation*. Ele pode ser descrito como o processo pelo qual uma sequência de imagens (ou de dados da percepção) se integra, na mente do receptor, como uma *Gestalt* previsível. O conceito é apresentado para se mostrar que a literatura a ele se contrapõe. Pois seus segmentos não se organizam de modo a formar uma sequência previsível [...]. Em síntese, ao não seguir o princípio da *good continuation*, a ficção exige do leitor a intensificação de sua “atividade ideativa”. Esta intensificação se faz através do constante realce de certas parcelas do texto à condição de *tema*, com o que automaticamente outras parcelas ocupam a posição de *horizonte*. (LIMA, 2011, p. 54).

Sendo assim, esse parágrafo isolado condensa um ponto de vista da perspectiva do narrador que conduz o leitor a uma parada. Não é o momento de se ter a continuação narrativa, mas de se reforçar o ponto de vista que acabou de ser apresentado. O parágrafo em questão é precedido pela reflexão que Moscarda fazia sobre a impossibilidade de conseguir representar-se:

Prosseguindo nessa linha, mergulhei neste outro problema: que eu não podia, vivendo, representar a mim mesmo nos atos da minha vida, verme como os outros me viam, colocar-me diante de meu corpo e vê-lo viver como se fosse o de um outro. Quando me punha diante de um espelho, acontecia uma espécie de sequestro em mim, toda espontaneidade acabava, cada gesto meu parecia fictício ou posição. (2015, p. 20).

Quer dizer, a *performance* da vida se dá na própria vida, mas a análise só é possível após o vivido. O parágrafo isolado repete e condensa a ideia que acabara de ser apresentada. Há dúvidas se, após ter lido essa sequência, os leitores do texto pensariam justamente em um parágrafo tão sintético quanto “Eu não podia me ver vivendo”. Não é possível saber, mas é possível prever que, mantendo-se a “boa continuação” das formas estruturais, o próximo parágrafo ampliase o exemplo do “espelho”, ou explicasse a noção

que tinha de “fictício”, ou desse outro exemplo do que considerava como “fictício ou postiço”. Nada disso, no entanto, ocorre. A não ser a definição à moda aforística, retomando com outro tom a mesma ideia que acabara de ser apresentada: “que eu não podia, vivendo, representar a mim mesmo nos atos da minha vida” (PIRANDELLO, 2015, p. 20).

Há outro ponto interessante nessa sequência. Como em qualquer das versões do parágrafo isolado, o verbo nocional “poder” ou “conseguir” está conjugado no pretérito imperfeito – “podia”, “consequia” – ou no *imperfetto* italiano – “potevo” –, isso pode indicar ao leitor que, talvez, na *perspectiva atual* do narrador, ele já possa ou já consiga ver-se vivendo. Cria-se aí uma indefinição que o leitor levará consigo até o fim da narrativa.

De nossa parte, se considerarmos que Moscarda atua no texto *como se* fosse uma pessoa, então ele continua, mesmo *agora*, sem conseguir ver-se vivendo. Mas como escreve sobre o que viveu e transforma-se numa personagem ficcional, então é *como se* pudesse *inventar-se* vivendo. Pura ficção, como toda a realidade. É uma possibilidade.

O parágrafo seguinte após aquele isolado, narra a estranheza que Moscarda teve enquanto conversava com o então amigo Stefano Firbo:

Pude ter a prova disso poucos dias depois, quando, caminhando e falando com o amigo Firbo, fui, como se diz, assaltado por uma impressão ao surpreender-me num espelho que dava para a rua, o qual eu não havia percebido antes. Aquela impressão não durou mais que um instante, sendo logo seguida por aquele sequestro, com o fim da espontaneidade e início do estudo. Primeiramente não reconheci a mim mesmo. Tive a impressão de um estranho que passa pela rua, conversando. Parei. Devia estar muito pálido. Firbo me perguntou: [...] (2015, p. 20-21).

Agora, a explicação que esperávamos fosse ser a *good continuation* anterior, mas que tinha sido interrompida pelo parágrafo isolado, aparece. O “espelho” retorna em outro contexto, a explicação se amplia e os detalhes aumentam. Com o desenvolvimento deste, tem-se a impressão de que o parágrafo anterior, isolado, indicava para o leitor o conteúdo programático e insinuava uma aproximação. Como se dissesse: leitor, assim como você, eu também não posso me viver vivendo, mas assim como você posso ficcionalizar minha existência. E, no ato da leitura, preenchendo os vazios abertos pelas quebras de expectativa e pelos pontos de indeterminação, as Zonas de Desenvolvimento Proximal de

cada leitora e de cada leitor passam a podem ser ampliadas a ponto de conter um olhar de compreensão sobre a própria realidade.

Tentando sistematizar uma hipótese de forma de associação entre os leitores reais e Vitangelo Moscarda tal qual estamos lendo, poderíamos aqui dizer que, do ponto de vista da estrutura narrativa, há uma tripartição do sujeito Moscarda. Do ponto de vista antropológico, em que somos *homo performans* observadores das experiências alheias com vistas a pensar nas nossas experiências, também podemos sugerir uma distinção sistematizada de três maneiras de ficcionalizarmos e produzirmos nossas formas de pessoa. A ficção de Moscarda pode nos comunicar algo de nossa atuação empírica no mundo da vida nos seguintes termos:

1) Na ficção, a perspectiva do *eu* narrador que fala de si. → No mundo real, a performance da pessoa que fala *eu* e se identifica consigo enquanto produz o discurso;

2) Na ficção, a perspectiva da personagem derivada das memórias do narrador, ou seja, a personagem principal da narrativa. → No mundo real, a performance da pessoa que constrói uma imagem duradora de si mesma ao longo do tempo e se identifica nessa e com essa imagem;

3) Na ficção, a perspectiva do enredo, das outras personagens e da ficção do leitor que produzem um *eu* que se descola tanto do narrador quanto da personagem principal, pois é formado pelos outros de forma independente de si mesmo → No mundo real, a performance da pessoa que age num pêndulo entre a instância alheia e a dificuldade em se reconhecer nessa instância.

Essa três formas de constituir-se como pessoa, indicadas pelo sinal “→”, derivadas das perspectivas textuais que lemos em *Um, nenhum e cem mil* e na constituição de Vitangelo Moscarda são, se muito, hipóteses de leitura que, porventura, podem configurar-se como uma forma de os leitores reais pensarem sobre a própria existência. É uma possibilidade antropológica derivada da ficcionalização literária desembocada no leitor real, não um exame psicológico. É uma metáfora. Uma possibilidade que pode ou não ganhar contorno na vida real, a depender da interação entre os leitores reais e o texto ficcional.

6.2.2 A pessoa como sujeito da memória

A fim de continuarmos nossa discussão, agora por outra instância, convém adentrarmos os meandros da memória. Paul Ricoeur, no capítulo 3 – “Memória pessoal, memória coletiva” – do seu *A memória, a história e o esquecimento* (2007), discutirá a identidade das pessoas entendidas como sujeitos dentro de um sistema de memória que inclui/incluía o sentido de postergar-se em si mesmo e no outro. Também tentará responder a um “dilema paralisante: a memória é primordialmente pessoal ou coletiva?” (2007, p. 105). Em termos muito sumarizantes e numa apropriação dos conceitos filosóficos apenas no que importa para a discussão estética que propomos, descreveremos o que Ricoeur aponta com o intuito de discutir

a emergência de uma problemática da subjetividade e, de modo cada vez mais premente, de uma problemática egológica, que suscitou tanto a problematização da consciência quanto o movimento de retraimento desta sobre si mesma, até beirar o solipsismo especulativo. (RICOEUR, 2007, p. 106).

O filósofo francês busca explicar – sem ter a pretensão de esgotar a discussão – que a “memória individual e a memória coletiva são postas em posição de rivalidade. Contudo, elas não se opõem no mesmo plano, mas em universos de discursos que se tornaram alheios um ao outro” (2007, p. 106). Para tal, analisa a produção de três pensadores inclusos no que ele chama de “uma escola do olhar interior”, retomando “a expressão *inwardness* de Charles Taylor” (2007, p. 106), a saber: Santo Agostinho, John Locke e Edmund Husserl.

Em Agostinho, Ricoeur encontrará três dados sobre a ideia de que a memória tem um caráter essencialmente privado. O primeiro é que “a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas” (2007, p. 107). O segundo é que “a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado. É por esse traço que a memória garante a continuidade temporal da pessoa e, por esse viés, essa identidade [...]” (2007, p. 107). Ou seja, é pela recomposição do passado no presente que o sujeito é capaz de se identificar, por exemplo, com as imagens de sua infância que ficaram depositadas nos “lugares de memória”. O terceiro dado, enfim, é que “é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo” (2007, p. 108). Ou seja, é a noção agostiniana de “presente ampliado” ou de “três presentes” que determina se se vai do passado para o futuro ou “da expectativa à lembrança” (2007, p. 108).

Para Agostinho, então:

É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. (AGOSTINHO, 2000, p. 322).

De John Locke, Ricoeur enfatizará sua centralidade, ainda que muitas vezes inconfessa, “nas teorias da consciência, na filosofia ocidental, de Leibniz e Condillac, passando por Kant e Hegel, até Bergson e Husserl” (RICOUER, 2007, p. 113). É ele o “inventor” de três noções “e da sequência que formam juntas: *identity*, *consciousness*, *self*” (2007, p. 113), isto é, a tríade *identidade*, *consciência*, *si*. Ainda, “a pessoa, para Locke, é identificada unicamente pela consciência que é o *self*, com exclusão de uma metafísica da substância” (2007, p. 114).

O estudo de Viana (2010, p. 274, grifo da autora) esclarece:

Primeiramente, Locke sustenta que a substancialidade não é um fator determinante para a caracterização da identidade pessoal. Para uma pessoa dizer que ela e Nestor, por exemplo, são a mesma pessoa, não adianta argumentar que ela possui as mesmas partículas de matéria outrora constituintes de Nestor, nem mesmo adianta argumentar que ela possui a mesma substância imaterial que ele (LOCKE, 1975, p. 339, item 14). O que é preciso, então, para garantir que uma pessoa seja a mesma ao longo do tempo? A resposta de Locke para a pergunta sobre a identidade pessoal ao longo do tempo centra-se na ideia de *consciência*.

Ou seja, exclui-se a ideia de que existe um determinado elemento concreto, substancial como uma célula, um dedo, um fio de cabelo etc., que seja capaz de sintetizar e deter em si a identidade. No lugar disso, Locke crê que a identidade baseia-se na “consciência”. Não numa consciência individual e subjetiva, mas sim numa consciência historicizada de *si* que entende a pessoa como sendo um sujeito que tem anterioridade e passado constituídos. Assim, Locke traz para o centro da definição da identidade pessoal a questão da memória e identifica a pessoa como “um ser pensante e inteligente, dotado de razão e de reflexão, e que pode considerar a si mesmo como si mesmo, uma mesma coisa pensante em diferentes tempos e lugares” (RICOUER, 2007, p. 115).

Nas palavras do próprio Locke:

[...] se a consciência acompanhou o dedo mínimo quando ele foi decepado, esse seria o mesmo eu [*self*] que ontem se preocupou com o corpo inteiro, como fazendo parte de si mesmo, cujas ações ele agora terá de admitir como suas próprias ações.

[...] tudo que tem consciência das ações presentes e passadas é a mesma pessoa a quem ambas as ações pertencem.

[...] Por meio desta consciência, [a pessoa] descobre que ela é o mesmo eu [*self*] que praticou tal ou qual ação há alguns anos, ação pela qual torna-se feliz ou triste agora. (LOCKE, 1975, p. 340-346, itens 16, 18 e 25, tradução nossa).⁶⁸

Assim, se “A identidade pessoal é uma identidade temporal” (RICOEUR, 2007, p. 115), de duração, “a consciência é consciência do que se passa nela” (2007, p. 116-117) e, por isso, não exclui completamente o diferente, o outro, o diverso, o *alter*, mas o vê como processo inerente à formação de si mesmo. “E essa existência continuada à frente de si, tanto como retrospectivamente reunida, torna a consciência responsável: quem pode prestar contas de si a si é ‘responsável’ (*accountable*) por eles. Ele pode imputá-los” (2007, p. 117, grifos do autor).

Nesse sentido, o si de que fala Locke é capaz de atribuir a si mesmo, por meio da consciência da duração no tempo, “a propriedade de seus atos” (2007, p. 117). Esse conceito forense será uma das bases da argumentação de José Passos em *Romance com pessoas* (2014), de que falaremos em breve.

Já em relação à Edmund Husserl, “a terceira testemunha da tradição do olhar interior” (2007, p. 119), Ricoeur trará para o centro do debate “o confronto entre rememoração privada e comemoração pública” (2007, p. 121). Ricoeur expõe que Husserl primeiramente indicava que a identidade de algo “era constituída na sua duração mesma” (2007, p. 121), ou seja, enquanto perdurava o objeto no tempo era ali mesmo que sua identidade se dava. No entanto, há uma mudança neste pensamento e “Doravante é a continuidade do fluxo que substitui a identidade temporalmente constituída” (2007, p. 121), de tal maneira que se pode entender que “a transformação incessante do ‘agora’ em ‘não mais’, e do ‘ainda não’ num ‘agora’ equivale à constituição de um único fluxo” (2007, p. 122).

⁶⁸ [...] if the consciousness went along with the little finger when it was cut off, that would be the same self which was concerned for the whole body yesterday, as making part of itself, whose actions then it cannot but admit as its own now.

[...] whatever has the consciousness of present and past actions, is the same person to whom they both belong.

[...] By this consciousness, he [the person] finds himself to be the same self which did such or such an action some years since, by which he comes to be happy or miserable now.

O que Paul Ricoeur acaba por concluir é que “embora seja mesmo como um estrangeiro, isto é, como um não-eu que o outro se constitua, é ‘em’ mim que ele se constitui” (2007, p. 128). O problema aqui é cuidar que o si, do modo como analisa Husserl, não caia num solipsismo atemporal em que nesse “fluxo” o si seja o criador de si mesmo e dos outros “egos”; mas Husserl responderá a isso numa linha fenomenológica que pode se aproximar do pensamento constituído pela perspectiva textual de Vitangelo Moscarda – guardadas as distinções de gênero e forma, por certo.

Husserl faz um trajeto analítico que passa do solipsismo – “Foi preciso radicalizar o idealismo transcendental até o ponto em que o solipsismo é assumido como uma objeção legítima” (2007, p. 128) – até chegar a um *eu relacional*, a uma noção de pessoa que deriva necessariamente de um conjunto de outras pessoas, isto é, de uma comunidade.

Nas palavras de Husserl,

O outro eu, o primeiro não eu, torna possível a constituição de um domínio novo e infinito do “estranho a mim”, de um mundo do qual pertencem os outros e eu próprio. Em última análise, trata-se de uma comunidade de mônadas e, nomeadamente, de uma comunidade que constitui (pela sua intencionalidade constituinte comum) um só e mesmo mundo.

[...]

É igualmente claro que os homens só podem ser apreendidos como encontrando (na realidade ou em potência) outros homens em torno de si. A própria natureza infinita e ilimitada torna-se então uma natureza que abarca uma multiplicidade ilimitada de homens, distribuídos não se sabe como no espaço infinito, como sujeitos de uma intercomunhão possível. (HUSSERL, 2001, p. 137; p. 165).

De modo muito parecido é que Moscarda, na já citada conclusão do romance – “Eu não preciso mais disso, porque morro a cada segundo e renasço novo e sem lembranças: vivo e inteiro, não mais em mim, mas em cada coisa externa. (PIRANDELLO, 2015, p. 200) –, afirmará seu fluxo contínuo em que os outros, sendo quem são, se constituem a partir dele mesmo, mas são de fato “outros *egos*” com os quais ele se relaciona e forma uma comunidade, “como sujeitos de uma intercomunhão possível” (HUSSERL, 2011, p. 165).

Não há, no entanto, apenas essa possibilidade de interferência do repertório do leitor no preenchimento dos vazios do texto. É possível também relacionar o ato de leitura de *Um, nenhum e cem mil* a pontos de contato entre a forma narrativa adotada por Vitangelo Moscarda para falar de si mesmo como um outro e a *teoria* da memória de Agostinho, posto que a perspectiva da personagem de Moscarda é constituída, no

romance de Luigi Pirandello, pela capacidade da perspectiva do narrador de voltar em direção ao vivido e presentificá-lo, trazendo à luz aquilo que sua memória reteve.

Por certo, se a relação pretendida buscasse basear-se no conceito de pessoa definido por John Locke também poderia obter êxito. Principalmente no movimento que Moscarda faz de dobrar-se sobre a consciência que admite ter do que ele mesmo fez e de como agiu diante do que os outros lhe fizeram. Assim, quando assume responsabilidade por ações passadas, o Moscarda narrador institui-se verossimilmente *como se* fosse uma pessoa moral, capaz de assumir-se como uma extensão – distinta, mas passível de ser tomada em alguma medida como igual – do Moscarda personagem, os quais desembocarão no Moscarda que se assume como parte de uma cadeia. Cadeia em que ele, o si mesmo dele, e os outros com os quais ele forma uma comunidade, vivem “a transformação incessante do ‘agora’ em ‘não mais’, e do ‘ainda não’ num ‘agora’” (RICOUER, 2007, p. 122).

6.3 A pessoa no romance com pessoas de José Passos

Com isso em mente, voltemos à perspectiva do enredo. O fato de o narrador afirmar “Eu não podia me ver vivendo” (PIRANDELLO, 2015, p. 20), como vimos, não é o suficiente para indicarmos que em *Um, nenhum e cem mil* Moscarda atua *como se* fosse uma pessoa, mas o fato de ficcionalizar *ter vivido* e retomado ao ponto *já vivido* por meio da *memória* é, sim, um bom indício. Por conseguinte, é o entendimento de que a substância da vida não é alvo de indagação pelos viventes, quando aponta “**Vivendo, eu nunca havia pensado** na forma do meu nariz” (2015, p. 20, grifo nosso), aliado à capacidade de rememorar, tal qual em “**Na época eu percebia** apenas um! E mesmo esse um, [...] me perturbava demais, provocando uma sensação de asco e de assombro” (2015, p. 19, grifo nosso), que fazem com que possamos discutir a ideia de que Vitangelo Moscarda pode constituir-se no ato da leitura *como se* fosse uma pessoa.

Quando *vive* na narrativa Moscarda é de fato uma personagem, mas quando assume para si a responsabilidade de tomar a *vida vivida* e organizá-la em *forma* narrativa, quando se torna autor de uma narrativa sobre si e sobre os descaminhos, as escolhas, os mundos interiores e os dilemas morais que *viveu*, aí performa *como se fosse pessoa*. Em suma, o recurso da fantasia aplicado à personagem de Vitangelo Moscarda que é, de fato, fantasia dá a ele o estatuto de verossimilhança como pessoa.

Vejamos em que medida as análises empreendidas pelo crítico e professor José Luiz Passos poderiam direcionar nosso ponto de vista numa possibilidade de preenchimento dos vazios da ficção. Passos (2014, p. 207-208, grifos do autor), em *Romance com pessoas*, propõe que

Pessoas são seres que perduram no tempo e assumem diferentes estados mentais; viver uma vida como pessoa é passar por distintas formas de consciência e guardar certa memória dessas formas. Seguindo a sugestão de Locke, então, podemos chamar de *vida interior* essa continuidade do sujeito consciente de si. E a vida interior robusta é prerrogativa de sujeitos a quem podemos chamar de pessoas. Ora, nem sempre o romance tem por objeto a vida interior. Nesse sentido, um personagem pode ser uma pessoa ou não. Bento Santiago é uma pessoa. João Romão, o dono do cortiço no romance de Aluísio Azevedo, não.

Guarde-se na memória a seguinte frase: “[...] um personagem pode ser uma pessoa ou não. Bento Santiago é uma pessoa. João Romão, o dono do cortiço no romance de Aluísio Azevedo, não.” (PASSOS, 2014, p. 208). Há alguns pontos basilares na argumentação do crítico que remontam ao modelo proposto por Locke. A saber:

a) a definição de pessoa tem relação com a de um ser que permanece no tempo e que tem, em si, variações de comportamento, pensamento e entendimento (sintetizado no texto de Passos pela expressão “diferentes estados mentais”);

b) o conceito de viver como pessoa tem relação com a consciência em relação à passagem da vida e com a capacidade de levar o pensamento para o encontro memorialístico com eventos já transcorridos;

c) a definição de pessoa só se completa na relação entre vida exterior (o que se mostra, a aparência) e vida interior (a essência, a relação da pessoa consigo mesma). Para que isso ocorra, a vida interior, que é quando o sujeito percebe-se como sendo um ser cindido entre desejos e necessidades biológicas, por um lado, e vontades e performances culturais e simbólicas, por outro, deve voltar-se sobre si pela ação deliberada de uma pessoa entendida como sujeito pensante.

Passos concentra-se nos romances escritos no Brasil ao longo do século XIX e início do século XX, notadamente em Machado de Assis. Mas sua argumentação aspira a um sentido estruturante do próprio romanesco, principalmente quando destaca que “nem sempre o romance tem por objeto a vida interior” (2014, p. 208), isto é, nem sempre o romance quer-se um *romance com pessoas*, em sua terminologia. Por isso é que, para ele ainda, tanto o João Romão, de *O cortiço*, quanto o Bento Santiago, de *Dom Casmurro*,

Ambos são atrozes, ambos são representações de seres humanos e tipos sociais específicos, ambos são contemporâneos e concidadãos. Ambos destruíram suas vidas e as de outros, e em parte não querem se dar conta disso. Mas os modos específicos de tratarem a vida como um processo, como um problema frágil, com todos os seus sortilégios; como um bem que é passível de perda e de difícil reparação, esse modo só existe em *Dom Casmurro*. (2014, p. 208).

A afirmação de Passos é categorizante. Quando contrapõe Bentinho a João Romão, contrapõe também dois modelos de construção literária bastante distintos entre si. João Romão é um típico representante do modelo naturalista, moldado pela imposição do raciocínio científico do Positivismo, de Auguste Comte, que acabou gerando um estado de literatura em que as personagens dificilmente eram motivadas pelo livre-arbítrio. João Romão não foi construído para representar um sujeito com autonomia nem para carregar uma “consciência psicologicamente individualizada” (2014, p. 207). Sem autonomia, consciência individualizada e livre-arbítrio, João Romão não é capaz de transmitir a “vida interior robusta” de que fala o crítico. Pelo contrário, sua *vida* no romance é tão maquinalmente construída e constituída que só pode ser analisada como um exemplo ou um argumento em prol da defesa de uma tese, tal qual nos métodos de análise científica que isolam um componente específico das adversidades que lhe são inerentes e fazem a dissecação de um único aspecto dele, responsável por comprovar a hipótese previamente aventada. Nesse sentido, João Romão é uma personagem plana, um tipo. E isso não diminui a literatura produzida por Azevedo, apenas expõe o fato de que nem todas as personagens foram concebidas *como se fossem pessoas*.

Bento Santiago, numa forma literária entre a memória, o relato e a biografia – parecida, portanto, com a do nosso Vitangelo Moscarda –, vive e, depois, narra o vivido. Ou seja, num processo de introspecção motivado pela reflexão sobre o vivido, Bento nos conta como de Bentinho ele passou a Dom Casmurro. Pode-se argumentar que há sempre um autor (Machado de Assis ou Luigi Pirandello), pessoa física, que delineia a vida de uma personagem (Bentinho/Dom Casmurro ou Querido Gengê/ Caro Vitangelo) e dá esse delineamento a um narrador (Bento Santiago ou Vitangelo Moscarda). Não se duvida disso, aliás já abordamos esse tema na seção “Alfredo Bosi e a desagregação da consciência”. Mas insistimos que essa *forma* de narrar a si mesmo, com os delírios, os medos e os prazeres de constituir uma “memória individual sobre o passado do eu, ou sobre as sensações e evocações desse eu diante dos obstáculos do presente” (PASSOS,

2014, p. 207), essa *forma* de construção de uma estética literária é, com efeito, análoga à *forma* que usamos para constituir biografias e autobiografias, narrativas de memória e/ou de testemunho, com as devidas distinções e aproximações que cada um desses gêneros narrativos mantêm entre si.

Por isso é que, caso quiséssemos concordar unicamente com os rumos discursivos de José L. Passos, não deveríamos nos pautar na *existência real* ou na *inexistência real* como fator de distinção entre uma personagem e uma pessoa. Se pudermos relativizar sua posição, no entanto, veremos que algo parecido também comparece no ponto de vista iseriano. Para Iser o real do texto deve desaparecer e a ficção mostrar-se como ficção, a fim de que possamos constituir o nosso real do mundo da vida por meio do imaginário.

Há um mundo do texto, proveniente da seleção e da combinação, que sinaliza um propósito não verbalizado para tal arranjo, tal ordenação. O que o mundo do texto designa deve então enfraquecer-se – tornar-se irreal – de modo que possa ser usado como um dispositivo de orientação para imaginar o propósito subjacente ao arranjo discernível que esse mundo textual constitui. Ao considerar-se o mundo representado no texto apenas *como se* fosse real, o próprio mundo empírico se transforma num espelho, orientando o receptor para a concepção de algo que não existe e permitindo que esse inexistente seja visualizado como se fosse realidade. Neste sentido, podemos chamá-lo de realidade virtual. (ISER, 1999b, p. 72-73).

Voltando ao ponto de vista de Passos, e explicando-o. Sabemos que há exemplos vários de seres humanos que, por diversos fatores, inclusive jurídicos, não podem ser – ou não devem ser – considerados como pessoas no amplo significado do termo. Algumas crianças com enfermidade incapacitante ou deficiência mental (artigo 213, §1º, do Código Penal)⁶⁹, adultos com doenças mentais também incapacitantes e/ou idosos em idade avançada perdem, ou não recebem, direitos cidadãos. Do mesmo modo, ficam sem alguns deveres de mesma ordem, o que impede que haja culpabilização, responsabilização e/ou garantia de intencionalidade desses sujeitos na consecução de atos contrários à lei.

De acordo com Passos (2014, p. 205, grifos do autor),

Esses são traços essenciais que associamos, modernamente, à constituição da pessoa como um lugar onde se conectam a consciência com a ação, e ambas com a história. Ou seja: chamamos de *pessoas* apenas aqueles seres que conseguem se reconhecer como origem de motivações e atos ao longo do tempo. Por causa dessa consciência de sua duração, podemos atribuir a elas a responsabilidade pelas suas próprias decisões, o fardo redentor ou atroz de sua história pessoal. É

⁶⁹ BRASIL, **Código Penal**. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940, Lei nº 12.015, de 2009.

por isso que a conclusão de Locke é que a *identidade pessoal* é uma noção fundamentalmente forense; é um lugar de atribuição de direitos e deveres.

Tal definição arrisca-nos a flertar com o solipsismo que falamos que o romance de Pirandello rejeita. O modo como Passos argumenta pode dar a entender que, ao menos em alguma medida, a ideia de pessoa concentra-se na individualidade dos seres. Tal julgamento poderia ser corroborado pela filiação do crítico brasileiro aos princípios analíticos de John Locke. Ainda que não estejamos completamente de acordo com a noção de pessoa aí defendida, não cremos que a argumentação deva ser toda ela invalidada. Há que se notar como José Luiz Passos inicia este trecho: afirmando que a pessoa é, modernamente, compreendida “como um lugar onde se conectam a consciência com a ação, e ambas com a história”, o que o levará a concluir que sem que haja a possibilidade de que essas pessoas reflitam com discernimento socialmente construído sobre terem ou não culpa em relação aos resultados de seus atos, sobre serem ou não responsáveis pelos próprios atos e sobre terem tido ou não intenção de agir, não é possível juridicamente considerá-las “pessoas plenas” (PASSOS, 2014, p. 206).

De nosso ponto de vista, poderíamos discutir essa noção e colocá-la em perspectiva, pois a consciência, num viés fenomenológico como o que aqui encaminhamos, ainda que ligada ao sujeito, é sempre consciência de algo ou de alguma coisa, portanto sempre escapa do indivíduo. A ação, ainda que individualmente analisada e julgada, é sempre motivada por algo que pode ser interno ou externo ao indivíduo, mas mesmo quando internalizada é uma motivação que cinde o sujeito entre o agente e o paciente. A história, por sua vez, por muito que se queira o oposto, não se faz com a *ideia* de sujeitos, mas com os sujeitos concretos, os sujeitos de fato.

No modelo argumentativo de José Luiz Passos, com base em John Locke e Max Weber (PASSOS, 2014), a diferença entre uma pessoa e uma personagem não estaria no fato de que uma é real e a outra não, mas no fato de que uma pessoa enquadra-se na categoria das “pessoas” em razão de poder ser culpada e responsabilizada por seus atos, uma vez que é possível rastrear uma intenção motivadora na história dos próprios atos executados.

Agentes dotados de intencionalidade usam suas histórias pessoais e suas memórias como modo de se conhecer, de articular seus desejos e tomar decisões. A intencionalidade também garante a capacidade de dirigirmos nossa atenção a eventos, relações e emoções imaginadas;

mundos criados pela fantasia. A intencionalidade traz para o sujeito a liberdade da sua vontade e a possibilidade de punição. (PASSO, 2014, p. 207).

Ora, há nesse esquema um argumento de formação da pessoa humana. Todavia, queremos escapar dessa visão restrita à culpabilização e abrir nosso ponto de vista de leitura para o viés iseriano que comunga com certa *antropologia personalista* de Emmanuel Mounier que, quando discute o conceito de pessoa, para afirmar-se contra o *individualismo* que transforma os sujeitos em seres abstratos, assim fala da pessoa:

A pessoa só cresce na medida em que sem cessar se purifica do indivíduo que nela está. Não o conseguirá virando toda a atenção sobre si própria, mas, pelo contrário, tornando-se *disponível* (G. Marcel), e por isso mesmo mais transparente a si própria e aos outros (MOUNIER, 2014, p. 45, grifo do autor).

A linguagem de Mounier é mais abstrata, por assim dizer, pois fala em termos de “purificação”, “disponibilidade”, “transparência”. Porém, não é difícil compreender o escopo argumentativo. Neste trecho, Mounier indica a relação intrínseca entre a pessoa e o indivíduo, com a primeira podendo se expandir em relação ao último. Ou seja, o indivíduo deixa de ser o fator para o qual a pessoa deve se voltar se quer “crescer” enquanto pessoa, o que resulta na relação com o outro como o fator decisivo para a constituição da pessoa. A individualidade não deixa de existir, mas não é definidora do que é a pessoa, já que é se disponibilizando para o encontro com os outros que a pessoa pode ser vista – ou seja, tornar-se “transparente” – inclusive por si mesma.

6.4 A pessoa disponível para o outro

No capítulo “Como fazer teoria: Wolfgang Iser, leitor da modernidade” que Janine Resende Rocha escreve para o livro *Imagens em discurso II* (2020), a analista assim indica:

A interpretação, de acordo com Iser, acentua aspectos de natureza antropológica, diretamente associados à potência da literatura enquanto articuladora de outros mundos possíveis, isto é, possibilidades que expandem, em tese, as configurações do mundo próximo ao leitor. Desincumbido de ter que decifrar o sentido intencionado pelo autor, o leitor atualiza o texto na leitura e pode viver, por intermédio de sua imaginação, outras vidas. Assim, “[i]sso implica que é o próprio leitor, por meio do processo de constituição do sentido, que, de certa maneira,

está sendo constituído; por meio daquilo que é originado pelo leitor, algo também sempre lhe acontece”. (ROCHA, 2020, p. 65).

Tomando isso como base, e o método do mapeamento da experiência estética (MAPEE) de Carmen dos Santos e Fabiana Costa (2020), largamente utilizado por mim no intuito de apresentar os “aspectos metaprocedimentais envolvidos nesse processo” de leitura (SANTOS, 2022, p. 18), retomemos o caso de Moscarda. Enquanto se identificava com a própria imagem refletida no espelho – e nunca questionada – Moscarda estava como que preso na própria identidade, a qual ele imaginava que fosse idêntica à ideia que ele tinha de si mesmo. Essa relação de certa forma o escravizava à própria imagem e o tornava um escravo do desejo de ser quem ele *já era*. Ser escravo, nestes termos, é não ter livre-arbítrio, não poder ser diferente daquilo que se pensa ser, sob a pena de perder-se indefinidamente.

Com o impulso dado pela perspectiva de Dida, a personagem Vitangelo Moscarda abre a consciência para a existência de um *outro de si*. Tal abertura provoca o entendimento da existência de *outros de si* ainda, exteriores ao si mesmo dele, que vivem por si próprios e que têm perspectivas de mundo que não só independem como desconsideram a perspectiva do próprio Moscarda. Nesse sentido, não há um desejo de *disponibilizar-se* para o outro, só uma consequência. E por essa consequência Moscarda passa a agir *como se* fosse pessoa.

Sua experiência, contudo, é distinta. E nessa distinção, tal qual aquela de Claudius no *Hamlet* (ISER, 1996, p. 86-87), nessa fissura, nessa assimetria, é que no ato da leitura podemos nos ver no texto e identificarmos Moscarda *como se* fosse um de nós, *como se* fosse uma pessoa. Retomemos um trecho do último parágrafo do romance:

Pensar na morte, rezar. Há ainda os que necessitam disso, e os sinos tocam também por eles. Eu não preciso mais disso, porque morro a cada segundo e renasço novo e sem lembranças: vivo e inteiro, não mais em mim, mas em cada coisa externa. (PIRANDELLO, 2015, p. 200).

O narrador, já tendo concluído a narração da trajetória que o levou àquele momento final, diz “Eu não preciso mais disso”, mas não é que ele não precise da morte ou da espiritualidade. Do que ele não precisa mais é de pensar. Pensar na morte é automaticamente pensar no fim da vida, ou seja, pensar na própria vida. Não precisar mais disso é igual a viver sem ter a necessidade de pensar na vida, pois esse movimento do pensamento seria o de individualização, o de retorno ao si mesmo constituído na imagem

de si mesmo. Ao contrário, Moscarda afirma que o ponto último de seu ser está contido no estar *disponível* para o outro. Mais do que isso, sua vida está voltada para fora dele, para “cada coisa externa”. Nós, pessoas de carne e osso, não somos assim, mas é essa pequena diferença entre nós, pessoas reais, e Moscarda, que faz com que ele performe na ficção *como se* fosse uma pessoa e nos permita contemplar sua atuação e, a partir dela, constituir nossa identidade. Não apenas nos fundando na imagem que temos de nós mesmos, mas também no conhecimento de que essas imagens nascem e morrem constantemente, e que a cada renascimento trazemos algo para esse novo eu. Moscarda afirma que renasce “sem lembranças”, mas o fato de que é capaz de contar a própria história o desmente.

A fim de demonstrar o arco da perspectiva do enredo dada pelo ponto de vista do narrador, podemos perceber como a ilusão de não ter lembranças, que é o “ponto final” de uma narrativa inconclusa, se liga à cena inicial dessa história.

– O que você está fazendo? – perguntou minha mulher ao me ver demorar estranhamente diante do espelho.
 – Nada – respondi –, só estou olhando aqui, dentro do meu nariz, esta narina. Quando aperto, sinto uma dorzinha.
 Minha mulher sorriu e disse:
 – Pensei que estivesse olhando para que lado ele cai.
 Virei-me para ela como um cachorro a quem tivessem pisado o rabo.
 – Cai? O meu nariz?
 E minha mulher respondeu, placidamente:
 – Claro, querido. Repare bem: ele cai para a direita. (PIRANDELLO, 2015, p. 9).

Dida impõe a Moscarda a ideia de limitação do olhar. Ao ver-se no espelho, Moscarda esperava encontrar – e costumeiramente encontrava – aquilo que sempre vira e que, portanto, lhe era familiar: a própria ideia de si, representada em uma imagem. A reação de Moscarda é como a de um “cachorro a quem tivessem pisado o rabo”, ou seja, instintiva, uma reação, portanto, à dor. Reação automática, impulsiva, de perda.

Convém aqui rever uma posição que eu tinha quanto a este movimento no texto de Pirandello. Analisando em conjunto a cena inicial entre as personagens Moscarda e Dida e a cena final em que o narrador Moscarda se iguala no tempo à personagem Moscarda, em outro momento, na apresentação da comunicação “Como se fosse uma pessoa: Vitangelo Moscarda falando de si” (SALDANHA DA SILVA, 2022, p. 120, grifo do autor), no âmbito do I Congresso Nacional de Estudos Iserianos, eu tinha concluído que

Se entendemos bem o modelo que subjaz à oposição *eu X outro, pessoa X personagem*, em *Um, nenhum e cem mil*, então podemos concluir que a estrutura do texto é capaz de revelar o modelo como o narrador Vitangelo Moscarda descreve a passagem do momento em que não tinha conhecimento de que era um ser em movimento até a consciência de ser alguém para si e também um alguém para cada um dos outros com quem topou ao longo de sua vida:
eu inconsciente de si → outro revelador da cisão do eu → eu consciente de si.

Se a análise permanece igual, a forma de sintetizar a oposição relacional *eu X outro, pessoa X personagem* pode ser melhorada, pois as noções de “inconsciente”, “cisão” e “consciente” ainda estão muito ligadas a um vocabulário psicanalítico que, pelo repensado desenvolvimento desta hipótese, perde primazia em relação às noções derivadas da Antropologia Literária que assumi como metodologia de trabalho. Assim, mantenho a formulação dialética, mas altero os termos. Vejamos.

A cena inicial entre Moscarda e Dida nos permite lê-la da seguinte forma: há três elementos textuais na cena, a perspectiva das personagens e do narrador Vitangelo Moscarda, o qual funciona como uma didascália teatral, indicando a forma como a perspectiva do leitor “deve” valorar o diálogo que se apresenta. No diálogo, Moscarda demonstra *reconhecer-se* de modo idêntico ao que sempre se reconheceu e, por isso, demonstra *desconhecer* que há a possibilidade de que o outro possa conhecê-lo de modo diverso. Poderíamos sintetizar essa relação dizendo que essa cena exemplifica uma forma humana de performance, na qual o reconhecimento de si implica o desconhecimento do outro de si. Assim:

Reconhecimento de si → desconhecimento do outro de si

A continuação da cena primeira terá consequência para a performance de Moscarda que culminará no monólogo final (PIRANDELLO, 2015, p. 200) que lemos há pouco. É que se antes ele desconhecia que havia um outro de si no olhar dos outros, agora ele reconhece a existência desse outro de si e, mais ainda, reconhece que a cada encontro há um novo de si formado na relação. Esse entendimento leva Moscarda a concluir que o modo como ele se compreende não resiste às interações sociais, o que resulta nele mesmo sendo apagado, portanto. Daí teríamos que o reconhecimento dos outros de si implica o apagamento de si. Assim:

Reconhecimento do(s) outro(s) de si → apagamento de si

Esse “apagamento de si” não é total, nem como já apontamos na seção “O eu dividido”, nem como discutiremos ao longo da conclusão desta mesma seção, nem ainda como o monólogo final do romance de Pirandello indica. Pois se o narrador agora está “vivo e inteiro” em “cada coisa externa” e não mais “em mim”, como ele diz, não é verdade que ele tenha sido apagado, mas sim que seu eu organizou-se como pessoa, ou melhor, como um tipo de pessoa, o tipo que “cresce” quando se torna *disponível* para o que está fora de si, como bem apontou Mounier (2014). Conclui-se, portanto, pela impressão do apagamento, já que o narrador – que termina sua narrativa olhando para dentro de si – não reconhece que se apagou. Na verdade, ele se tornou “transparente” para os outros e para si mesmo, tornou-se disponível. Assim:

Disponibilidade de si para o outro

Em ordem, a inclinação argumentativa do entendimento de Moscarda *como se* fosse pessoa fica desse modo:

1. Reconhecimento de si → desconhecimento do outro de si
2. Reconhecimento do(s) outro(s) de si → apagamento de si
3. Disponibilidade de si para o outro

Se os itens (1) e (3) já estão minimamente indicados, o mesmo não se pode dizer do item (2). Observemos mais de perto essa equação. No romance, após ter percebido a irritação do marido com a constatação feita, Dida elenca uma série de “defeitos” que ela via em Moscarda e, então, vemos o solipsismo ruir:

Depois de um exame atento, tive de reconhecer todos esses defeitos. E só então, depois que minha irritação foi substituída por espanto e, logo em seguida, por dor e abatimento, minha mulher tentou consolar-me dizendo que eu não precisava me preocupar tanto com isso, porque, apesar de tudo, eu continuava sendo um belo homem.
[...] Seguro de não ter motivos para sofrer ou me depreciar, não dei nenhuma importância àqueles leves defeitos. (PIRANDELLO, 2015, p. 10).

“Reconhecer todos esses defeitos” é a forma literária que o narrador encontra para dizer o que, de modo analítico, nós havíamos sugerido, a saber, que o sujeito adiciona, não sem grande perturbação, à noção que tem de si as noções que os outros constroem/construíram dele. Há algo a falar sobre esse “reconhecimento”. Nos debruçaremos com mais vagar nessa noção a seguir quando abordarmos a constituição de *sujeito* vista pela lógica da filosofia de Louis Althusser (1918-1990). Por ora, vale destacar que se Vitangelo Moscarda, “depois de um exame atento”, *reconhece* que os “defeitos” que Dida via nele, em relação à forma de seu nariz, de suas sobrancelhas, orelhas, mãos e pernas, que esses “defeitos” sempre fizeram parte da constituição física de Moscarda –ao menos, do ponto de vista de Dida – isso implica dizer que para Moscarda não era suficiente ter olhos para ver o que Dida via. Era-lhe necessário adquirir os *mesmos* instrumentos facilitadores da visualização.

Foquemos nossa atenção na perspectiva da personagem Vitangelo Moscarda por um instante, aquela que “não podia ver-se vivendo”. Não ser capaz de se ver enquanto está vivendo não quer dizer que não se é capaz de ver, mas, sim, que não se é capaz de ver *tudo* o que há para ser visto. Por certo, essa é uma definição fundadora da própria noção do sujeito, da pessoa vista como um ser que é efeito de diversas outras estruturas anteriores a ela e fundadoras do espaço social em que ela, pessoa, emerge e configura-se como ser. O que se entende disso é que não existe algo que seja completamente *visível*, dado a ver pela composição *natural* das coisas, pois não há *naturalidade* nas coisas se elas ganham significado socialmente. Por serem esses significados socialmente construídos anteriormente à própria pessoa, as coisas só podem ser (*re*)conhecidas quando a pessoa aceita o contrato social que fixou tal significado no tempo – deliberadamente ou não, pouco importa, já que mesmo a negação de um significado pressupõe sua possibilidade.

Ou seja, se Moscarda “reconhece” seus defeitos é pelo fato de que estes sempre estiveram ali. Os defeitos não *surgiram* inesperadamente em seu corpo. Contudo, o ponto de vista que ele adotava sobre si mesmo o impedia de vê-los, ao passo que o ponto de vista do outro – Dida, no caso – passou a revelá-los diretamente. Debruçar-se sobre a própria imagem, adicionando o ponto de vista de Dida, portanto, fez com que houvesse uma *desnaturalização* do si mesmo de Moscarda que, ao adicionar outros pontos de vista teóricos sobre o objeto de conhecimento que era ele mesmo, produziu-se diversamente de si.

Foquemos agora nossa atenção na perspectiva do narrador Vitangelo Moscarda, por um instante. O narrador do romance coloca-se numa posição diferente da personagem, pois se Moscarda “não pode ver-se vivendo”, pode viver e, após isso, conjecturar sobre o vivido. Alfredo Bosi (2002, p. 139, grifo do autor), discutindo a relação entre a “identidade pública” externa ao sujeito e a identidade do “*eu* que pudesse subsistir a resistir fora da opinião alheia” e o modo como essa relação afeta o romance de Pirandello, afirma que “um crítico pós-moderno em busca de precursores para avaliar as suas teorias da fragmentação do sujeito” concluiria “açodado: desintegração total!”. Associando ao que estamos analisando o fato de que nem Moscarda, nem Dida, nem qualquer pessoa seja capaz de ter acesso *imediato* à realidade, essa impossibilidade da realidade implodiria as próprias noções de realidade e de real e, com isso, as noções de *sujeito* e de *pessoa*. A conclusão nesse caso seria, de fato, *desintegração total!* Bosi, no entanto, não crê nesse julgamento, afirmando que a crítica pós-moderna, se assim procedesse,

Concluiria mal, pois, apesar do relativismo psicológico e gnosiológico que enforma o romance, lateja no coração do protagonista um sentimento que ele próprio chama de “ponto vivo”, e que pulsa quando o mais fundo da sua consciência moral é ferido por um juízo acusador e injusto do outro. (BOSI, 2002, p. 139).

Concordo com a análise de Alfredo Bosi. Por certo não há *desintegração total*, mas tampouco há a *anulação total* da consciência como ele também sugerira em outro momento (BOSI, 2003, p. 305), visto que o outro de Vitangelo Moscarda é igual àqueles com quem ele se relaciona, mas é também ele mesmo, de outra perspectiva. A narrativa de si que ele empreende tanto simula a perspectiva do que os pretensos leitores diriam, quanto dirige-se diretamente a eles, mas ao mesmo tempo a perspectiva do narrador dirige-se à perspectiva da personagem Vitangelo Moscarda e a si mesma (!), numa conversa consigo mesmo, num movimento monologado que, nos parece, sempre é dialogado:

Mas dei um peso extraordinário ao fato de ter vivido por tantos anos sem nunca ter trocado de nariz, sempre com aquele, e com aquelas sobrelhas e aquelas orelhas, aquelas mãos e aquelas pernas. E dizer que precisei ter uma mulher para me dar conta de que eram defeituosos! – Oh, mas que maravilha! E não é que as mulheres foram feitas justamente para descobrir os defeitos dos maridos? Pois é, as mulheres... não nego. Mas também eu, se me permitem, naqueles tempos vivia pronto a afundar, a cada palavra que fosse dita ou mosca que voasse, em abismos de reflexões e considerações que me

cavavam por dentro e roíam o espírito a torto e a direito, como a toca de uma toupeira, sem que de fora se percebesse coisa nenhuma.
 – Vê-se, vocês dirão – que eu tinha muito tempo a perder.
 Que nada. Era por causa do estado em que eu estava. E também por ócio, não vou negar. (PIRANDELLO, 2015, p. 10-11).

A disponibilidade para o outro é, nesse sentido, a disponibilidade também para o outro de si mesmo que está fora de si. No entanto, não é possível, *de fato*, viver fora de si, apenas fazer referência a esse “fora”. No último capítulo do Livro V “*Il punto vivo*” (O ponto vivo) lemos o momento em que o narrador Vitangelo Moscarda percebe que não podia *sentir-se vivo* fora de si. Durante uma discussão com Quantorzo e Dida sobre os atos “irresponsáveis” de Vitangelo em relação aos fundos do banco de que era herdeiro, ele conclui:

agora me parecia claro que eu, eu mesmo, não existia na presença daqueles dois, existindo em meu lugar, apenas o ‘Gengê’ de uma e o ‘caro Vitangelo’ do outro, nos quais eu não podia sentir-me vivo. (PIRANDELLO, 2015, p. 141).

Teríamos de perguntar ao narrador Vitangelo Moscarda, então, em que lugar ele podia sentir-se vivo, isto é, onde se encontrava este “ponto vivo” que o movia. A resposta metafórica do romance é a de que o “ponto vivo” era a luz que se contrapunha à treva que envolve o olhar dos que acreditam que para se compreender o mundo basta retirar-lhe a venda que encobre os sentidos, *desvendá-lo*: “treva para todos os outros que viviam cegos e seguros na plenitude cotidiana de seus sentimentos” (2015, p. 143).

Mas isto, precisamente isto, era o “ponto vital” ferido em mim, que me cegava e me tolhia naquele instante a compreensão de tudo: que o usurário, aquele usurário que eu nunca fui para mim, eu não queria mais sê-lo nem sequer para os outros – e não seria, nem que isso custasse a ruína das bases de minha existência. Este era finalmente um sentimento arraigado em mim, pela vontade que me inspirava (embora o percebesse desde então com uma certa desconfiança e temor) a mesma solidez dos outros, surda e fechada em si mesma como uma pedra. (2015, p. 144).

Como bem apontou Bosi, não há desintegração total, o que há é a busca pela *desnaturalização* do olhar, como se quer aqui demonstrar. Vitangelo Moscarda encontra-se justamente no lugar em que o sentimento de *querer ser* adquire força suficiente para escapar da imobilidade da personagem tipo, plana, previsível e prognosticável. Justamente porque olhar para as coisas de forma desnaturalizada é poder dotá-las de significados ainda inauditos e, por isso mesmo, inesperados. Note-se também como o

narrador Vitangelo Moscarda não se esconde na personagem Vitangelo Moscarda e, sem cerimônias, revela-se como um biógrafo de si, desnuda que está recriando o real, que está, portanto, ficcionalizando.

Retomemos, desse trecho, principalmente a inclusão dos parênteses que buscam comentar a forma como este “ponto vivo” tinha sido vivido no momento de sua descoberta e como a estrutura linguística usada dá a entender que tal sentimento ainda permanece:

Este era finalmente um sentimento arraigado em mim, pela vontade que me inspirava (embora o percebesse desde então com uma certa desconfiança e temor) a mesma solidez consistente dos outros, surda e fechada em si mesma como uma pedra. (2015, p. 144).

Mesmo antes desse “ponto vivo” vir à tona o narrador já demonstrava que o reconhecimento de algo pressupunha seu desconhecimento anterior ou posterior. Os “defeitos” que Dida reconhecera em Moscarda eram, por ele mesmo, desconhecidos, ainda que lá estivessem. Após seu “exame atento” foi, contudo, obrigado a reconhecer o que antes desconhecia. É isto que o narrador, de forma memorialística, faz: concentra-se em compreender aquilo que seu “eu” do passado viveu, mas não era capaz de compreender.

Então podemos afirmar que o romance de Pirandello sumariza um esforço do narrador Vitangelo Moscarda por tomar para si o rumo da própria vida – após ter tido sua convicção abalada pelo olhar do outro – e se compreender como se fosse uma pessoa através das memórias de seu passado e da unificação e formatação de suas fantasias em um discurso minimamente coerente. Ao invés de apagá-lo, esse discurso é disponibilizado para o outro em uma forma narrativa: a que lemos.

6.5 A pessoa, seus defeitos e os pensamentos

Se voltarmos à questão do “defeito”, podemos dar mais lastro a nossa argumentação: “A descoberta repentina e inesperada daquele defeito me irritou como um castigo imerecido” (PIRANDELLO, 2015, p. 10). Poderíamos aqui nos perguntar sobre o que significa ser defeituoso ou ter um defeito. Ou: como se define o que é defeituoso? Se nos baseássemos num idealismo abstrato, nossa resposta seria facilitada, pois pouco nos interessaria a pessoa concreta ou a imagem concretizada no romance *como se fosse*

pessoa, mas apenas a ideia de uma pessoa. Não sendo este nosso caso, qual seja a resposta, ela evoca necessariamente um *outro* tomado como parâmetro.

Sem o outro, Moscarda não consideraria que seu corpo tinha defeitos. Isso quer dizer que os significantes d+e+f+e+i+t+o são vazios de sentido até o momento em que, na relação, os sujeitos atribuem-lhe significado. Como é de esperar, no entanto, esse significado completo está sempre adiado e essa significação é imaginária. Admitindo a possibilidade do efeito, então ele é algo que ocorre em alguém que saiba qual é o significado que essa expressão tem dentro do seio social. Por isso é que um sujeito qualquer pode, por exemplo, ter o nariz torto, ou as sobrancelhas como “dois acentos circunflexos, ^^, sobre os olhos” (PIRANDELLO, 2015, p. 10) sem que isso seja *visto* como sendo um defeito e sem, portanto, que se atribua este nome – “defeito” – à forma do nariz ou da sobrancelha.

Pouco nos custa examinar as modificações nos gostos e nos costumes ao longo dos séculos para comprovar como um mesmo fato pode ser visto como positivo ou negativo, a depender do contexto sociocultural em que estamos situados. Endossar ou não um bigode, usar os cabelos raspados, curtos ou longos, por exemplo. O bigode, se associado à figura nefasta de Adolf Hitler, espera-se que será prontamente rechaçado e visto com desprezo; mas se o bigode estiver associado à figura do “Carlitos” de Charles Chaplin, provavelmente será bem avaliado. Os cabelos, por sua vez, poderão remeter à cena bíblica da força do cabelo longo de Sansão, em oposição à fraqueza advinda do seu aparramento, ou, também, representar a construção de identidades, como no cabelo “Black Power” forjador de um orgulho dos povos negros pós-diáspora. Os exemplos vão ao infinito. Isso parece demonstrar que o significado do que quer que seja só se dá na relação e, ao refletir sobre isso, Moscarda compõe-se como sujeito de vontades e, ao mesmo tempo, sujeito assujeitado a uma ordem anterior a si mesmo, como a ordem da linguagem: algo típico do humano.

Exemplifiquemos o que acabamos de dizer com o capítulo 8 “Calemos um pouco”, do livro III de *Um, nenhum e cem mil*, aqui na tradução de Francisco Degani, que nos parece captar melhor o sentido do texto original:

De quais fatos vocês querem falar? Do fato que eu nasci, ano tal, mês tal, dia tal, na nobre cidade de Richieri, na casa da rua tal, número tal, do senhor Tal de Tal e da senhora Tal de Tal, batizado na igreja matriz aos seis dias, mandado à escola aos seis anos, casado aos vinte e três anos, com um metro e sessenta e oito de altura, ruivo etc. etc.?

São as minhas características. Dados de fato, dizem vocês. E querem deduzir disso a minha realidade? Mas esses mesmos dados, que por si só não dizem nada, vocês acham que têm o mesmo valor para todos? E se me representassem inteiro e preciso, onde me representariam? Em qual realidade?

Na de vocês, que não é a de um outro e de um outro e de um outro. Por acaso, há uma única realidade para todos? Mas se vimos que não há nem uma realidade para cada um de nós, já que para nós mesmos nossa realidade muda continuamente! E então?

Então, terra a terra. Vocês são cinco? Venham comigo.

Esta é a casa em que nasci, no ano tal, mês tal, dia tal. Pois bem, pelo fato que topograficamente e pela altura e comprimento e o número de janelas colocadas aqui na frente esta casa é a mesma para todos; pelo fato que eu nasci para todos vocês cinco, no ano tal, mês tal, dia tal, ruivo e agora com um metro e sessenta e oito de altura, segue-se talvez que vocês cinco deem a mesma realidade a esta casa e a mim? Para vocês, que moram em uma cabana, esta casa parece um belo palácio; para vocês, que têm um certo gosto artístico, parece uma casa muito vulgar; vocês, que passam contra vontade pela rua em que ela está porque lhes recorda um triste episódio de suas vidas, olham-na de esguelha; vocês que a veem com olhos afetuosos porque – eu sei – aqui na frente morava a sua querida mãe que foi boa amiga da minha.

E eu que nasci aqui? Oh, Deus! E se, para todos os cinco, nesta casa, que é uma e é cinco, tivesse nascido, no ano tal, mês tal, dia tal, um imbecil, vocês acham que seria o mesmo imbecil para todos? Um me considera imbecil porque deixo Quantorzo como diretor do banco e Firbo como consultor legal, ou seja, exatamente pela razão que outro me considera prudentíssimo, mas que vê minha evidente imbecilidade no fato de que todos os dias levo a cachorrinha de minha mulher para passear e assim por diante.

Cinco imbecis. Um em cada um de vocês. Cinco imbecis que estão na frente de vocês, como vocês os veem de fora em mim que sou um e cinco como a casa [...]. (PIRANDELLO, 2019, posição 942-957, edição do Kindle).

O procedimento usado pelo narrador neste trecho pode ser reconhecido como análogo àquele do filósofo Sócrates. Não o é, por certo, pela especificidade do discurso narrativo empreendido, visto que a perspectiva do leitor, ainda que seja chamada à cena, não pode de fato responder ao que lhe é perguntado por Moscarda.

Para além da impossibilidade de verdadeiro diálogo com os leitores, outra diferença com as intenções socráticas se impõe: nos diálogos de Sócrates, organizados por Platão, há o desejo nem sempre bem sucedido de que os interlocutores atinjam a verdade organizada em torno de conceitos mais gerais; já com Moscarda, o virtual diálogo visa demonstrar a impossibilidade de síntese final dos conceitos, pois a relatividade, típica do humano, deveria nos colocar sempre em dúvida. Tome-se a alegoria da linha dividida, que consta no livro VI da *República*, de Platão, e perceberemos que neste diálogo Sócrates toma a palavra e compreende a realidade como dividida entre os níveis mais elementares,

do mundo visível, dotado de sombras, ilusões e opiniões, e os níveis mais rebuscados, em que o Bem e a Verdade podem ser encontrados, isto é, o mundo inteligível, perfeito em suas formas matematizadas.

Moscarda não crê que haja o Bem, ou a Verdade, no mundo inteligível: “Houvesse uma realidade fora de nós, externa a vocês e a mim, uma senhora realidade minha e uma senhora realidade sua, digo, em si mesma, igual e imutável! Mas não há” (PIRANDELLO, 2015, p. 46). Nesse sentido, é esclarecedor perceber que Moscarda demonstra que a memória dos lugares não constitui as pessoas entendidas como sujeitos. Isto é, o narrador dá a entender que os leitores se fiam na ideia de que *saber do passado* do outro é igual *saber quem é* o outro. Tais equivalências, que o Moscarda narrador atribui à vontade humana de ter “referências, dados de fato”, são apenas indicativos, não definidores identitários.

Percebamos então como a posição narrador e a posição personagem de Vitangelo Moscarda se entrelaçam, mas não necessariamente se confundem. Neste trecho, quando o Vitangelo narrador busca instruir a ação leitora, indicando que o papel do leitor é, por meio da leitura, desmistificar a ilusão na qual acredita que eles vivam, vale-se da memória do vivido e da elaboração dessa memória transformada em literatura. No entanto, para agir dessa forma, o narrador Moscarda ancora-se no que *viveu* a personagem Moscarda, mais especificamente o narrador Moscarda age como Dida agiu com o Moscarda personagem no início da narrativa. Ou seja, o narrador Moscarda só pode tentar aconselhar o leitor agora, pois já viveu seu momento em que o reconhecimento da visão que os outros têm dele derivou na crise do apagamento de si.

Enfim feitas essas ressalvas, podemos indicar que Vitangelo Moscarda, narrador da própria história pregressa, não deve ser compreendido como se fosse uma pessoa por apresentar e/ou representar o que uma pessoa realmente *é*, pois a ficção entendida desse modo estaria muito mais próxima de um tratado sociológico, filosófico, psicológico ou psicanalítico. O que Vitangelo Moscarda, narrador do romance *Um, nenhum e cem mil* faz lhe permite uma performance dentro do texto ficcional de tal modo a ultrapassar a ideia de personagem e dar a ver-se como se fosse uma pessoa. E o que ele faz é apresentar e/ou representar o que *motiva* a pessoa, um tipo de pessoa pelo menos, a ser o que *é*: estar disponível para o outro.

6.5.1 A pessoa como sujeito psicossocial

Wolfgang Iser quando discorre sobre antropologia literária faz referência, entre outros, às estruturas desenvolvidas por Jean Piaget para abordar o desenvolvimento. Como bem indica Carmen dos Santos (2009, p. 231-232), “Quando Piaget (1990) descreve a imitação, o jogo, o sonho, a imagem e representação, sua gênese e evolução na criança, ele está obviamente se referindo a uma criança real.”. Na visão da analista, esse é um dos caminhos que levam ela própria a trazer à baila “o fato de que o leitor real precisa ser considerado [...], ele precisa estar presente ao menos no cenário teórico.” (2009, p. 232). Sabemos bem que é essa consideração do leitor real que é a grande *novidade* que Carmen dos Santos traz para a teoria iseriana, o que proporciona inclusive a possibilidade de um mapeamento da experiência estética tal qual o descrito nesta tese, mas ela o faz pelo viés de Vygotsky que, ao contrário de Piaget, entendia que a aprendizagem criava a área de desenvolvimento potencial e, em seguida, é que se dava o desenvolvimento.

Mesmo assim, de um modo ou de outro, tanto Vygotsky quanto Piaget se voltam para o ser humano concreto. De minha parte, não tenho aqui a pretensão de fazer um trabalho nos moldes do de Carmen dos Santos, mas quero demonstrar um desenvolvimento da teoria de Piaget feito no âmbito da chamada *Teoria dos Modelos Organizadores do Pensamento* (TMOP) e relacioná-lo à teoria do efeito estético e à Antropologia Literária de W. Iser e, também, à minha leitura de *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello.

Antes de desenvolver tal paralelo, vejamos como a teoria desenvolvida por Moreno Marimón *et al* (1999) tem semelhanças com o ato da leitura de Iser. Em relação aos modelos organizadores, Moreno Marimón e Genoveva Sastre, as principais divulgadoras da TMOP, partem da ideia de Piaget de que “a representação é, em princípio, uma imitação interiorizada”, ou seja, uma “imagem mental” que não seleciona “todos os elementos ou partes que aparecem na realidade observável, mas somente alguns traços essenciais que tornam possível sua evocação e seu reconhecimento” (MORENO MARIMÓN *et al* 1999, p. 93-94). No ato da leitura e na Teoria do Efeito Estético, de Iser, há uma seleção e uma combinação feitas por parte do autor ou da autora do texto, mas durante o ato da leitura a pessoa leitora também faz seleções, dá destaque a uma ou outra parte do texto ou mesmo de uma sequência frasal. Não fosse isso e a estrutura tema-horizonte e os *loopings* não chegariam a se dar concretamente

Para Moreno Marimón *et al* (1999, p. 95), partindo da concepção piagetiana, “o objeto, considerado como um ‘complexo polissensorial’, poderia também ser concebido

como um modelo constituído por uma síntese polissensorial formada por abstrações significativas que o sujeito realiza a partir de sua atividade perceptiva e sensorio-motora”, o que nos remete diretamente às finalidades sem fim do texto ficcional e à necessidade de o leitor preencher os vazios do texto. Quanto aos correlatos de sentença e à retenção e protensão, também vemos paralelo na Teoria dos Modelos Organizadores do Pensamento:

A atividade perceptiva procede por centrações necessariamente parciais e sucessivas que, mediante os consequentes mecanismos de descentração, coordenam-se entre si, tornando possível o que denominamos *percepção*. [...]

Insistiremos, entretanto, no fato de que em cada uma dessas centrações a pessoa que observa não retém todos e cada um dos elementos ou dados perceptíveis (possíveis), mas somente aqueles que considera significativos (isto é, aos que atribui significado), os únicos que figurarão em seu modelo organizador. É por isso que uma mesma paisagem dá lugar a modelos organizadores muito diferentes se é observada por uma pessoa interessada por ecologia ou por uma pessoa interessada em especulação imobiliária. (MORENO MARIMÓN *et al*, 1999, p. 95, grifo das autoras).

Nesta tese, o interesse vai principalmente no que diz respeito à ideia de que Vitangelo Moscarda encena uma pessoa no texto, ou melhor age *como se* fosse uma pessoa. Selecionei então elementos do texto que acredito condizer com este ponto de vista, mas também explanei minha forma de pensar combinando o efeito estético que vivenciei na leitura do texto de Pirandello à demonstração de teorias e formas de ver a ficção que parecem sustentar meus argumentos. Mas se Vitangelo Moscarda atua *como se* fosse uma pessoa, deve haver elementos textuais que o orientem a performar no texto de forma parecida à que enxergo/enxergamos em algumas pessoas empíricas. Abordemos mais algumas dessas possibilidades.

Ao longo do romance, Vitangelo Moscarda, o narrador, desenvolve uma narrativa em que conta os passos que o constituíram e as relações com os outros e consigo mesmo que o auxiliaram a constituir uma identidade que, se queremos pensar na relação *pessoa X personagem*, podemos também chamar de identidade moral. Investiguemos então uma forma de compreensão da pessoa pelo viés da psicologia social, pois, dessa forma, podemos também atribuir sentido à relação entre as perspectivas da personagem e do narrador Moscarda não como um elemento generalizado, mas como uma relação cujo efeito de sentido é o de um elemento textual que em alguma medida compartilha com os seres humanos uma história de vida *concreta*. Com identidade e constituição cognitivo-

afetiva próprias (BENHABIB, 1992) e com integração de sua constituição “moral” ao que a psicologia social chamará de *self* (PINHEIRO, 2018).

Retomemos e ampliemos os pressupostos para mais essa forma de compreender o que há de antropológico na encenação que essas personagens ficcionais permitem que vejamos em relação à nossa própria existência de pessoas reais. São os seguintes:

a) entendi que na relação entre as perspectivas da personagem e do narrador Vitangelo Moscarda ao longo da perspectiva do enredo, Moscarda dá a ver à perspectiva dos leitores algo que se parece com eles, leitores. Isto é, elementos textuais como se fossem seres vivos;

b) a estrutura textual em que Moscarda se enreda contém em si a complexidade que pode ser vista seres humanos, principalmente por sua vida “aberta” e cheia de contradições e oposições. Nesse sentido, o enquadrei como personagem cônica;

c) observei a intenção do narrador de organizar sua narrativa de modo a dar a ver a passagem de Moscarda de i) um sujeito crente de ser um indivíduo dotado de autonomia, ii) passando pela crise dessa identidade que tanto se fragmenta em cem mil quanto não existe a não ser pelo viés do outro, numa relação de heteronomia extrema, e iii) chegando a uma reconciliação com o si mesmo (*self*) que, enfim, percebeu a impossibilidade de anomia, heteronomia ou autonomia em absoluto, concluindo que estar vivo é “não concluir” (PIRANDELLO, 2015); e

d) identifiquei que a narrativa em questão é a narrativa da formação de Vitangelo Moscarda desde a descoberta de que sua formação de pessoa é dependente dos outros para existir, à revelia de suas vontades, até o momento em que ele afirma querer parar de *re-conhecer*: “Desvio de repente os olhos para não ver cada coisa se fixar e morrer. Só assim consigo me manter vivo, renascendo a cada segundo [...]” (2015, p. 199).

Ora, se se compreende a constituição da personagem – literária – como assujeitada às regras de composição e articulação das palavras, das imagens e dos símbolos dentro de estruturas e sistemas complexos de representação, talvez se possa dizer algo muito parecido acerca da composição que cada sujeito humano faz de si mesmo na construção da identidade moral que lhe é imputada do lado *de fora* do *self* e que é “compreendida” do lado *de dentro* do *self*.

Nesse sentido, sem negar as especificidades da personagem literária, no ato da leitura os leitores podem tomá-la, tal qual fazemos, como simbolização linguística de concretizações sociais (leia-se concretizações por meio da linguagem em sentido amplo). Daí assumirmos o modelo de leitura da literatura como comunicação (ISER, 1996), como

passível de orientar a leitura analítica da constituição do *self* moral dos seres vivos em sua concretude (*sapiens*) e *vice-versa*, cada uma mantendo sua especificidade e apresentando, uma em relação à outra, tanto autonomia como efeitos recíprocos.

A dialética *pessoa X personagem* em nosso mapeamento do efeito estético aqui apresentado tem por intenção última selecionar da leitura literária elementos que sustentem uma forma de se pensar a relação dos leitores com o material lido. Essa relação pode auxiliar na ressignificação – enquanto sujeitos – de sua existência através da leitura, percebendo a performance contida no ato de ler como exercício mental de cognição capaz de se relacionar produtivamente com os sentimentos e as emoções. Nesse sentido, a análise materialista de discursos e a crítica da literatura podem se associar à Teoria dos Modelos Operadores do Pensamento, daqui por diante TMOP, e à Antropologia Literária, não sem conflitos, por certo, e nos indicar uma forma de tentar compreender o modo como se dá o processo de conhecimento do outro, do mundo e de si mesmo que o sujeito “concreto” executa. Nestes termos, a TMOP (PINHEIRO, 2013, p. 101, grifos da autora) permite “visualizar o papel das *estruturas* e dos *conteúdos* no modo como ele [o sujeito] pensa a realidade”.

Por *estruturas*, Moreno Marimón, Genoveva Sastre, Magali Bovet e Aurora Leal, que são as responsáveis pelo desenvolvimento da TMOP, compreendem o ponto de vista sintetizado pelos estudos epistemológicos de Jean Piaget, o qual preocupou-se com os estádios de “evolução” dos sujeitos, desde o estágio sensório-motor até o operatório formal. Piaget concentrou-se essencialmente no sujeito epistêmico e em suas estruturas (MORENO MARIMÓN *et al*, 1999), não aprofundando as relações desse sujeito estruturado com os conteúdos do meio que o cerca.

Ainda que a TMOP se ancore nas “estruturas” piagetianas, também crítica o ponto de vista do epistemólogo suíço, principalmente por ele afirmar que diante de situações semelhantes os seres humanos, se estão adequados aos estágios sucessivos do desenvolvimento cognitivo humano, tenderiam a ter condutas bastante lineares. E defender que não seguir tais condutas determinadas estrutural e mentalmente seria estar em “defasagem”. Para a TMOP, “os fatos observados nem sempre concordam com essas suposições. [...] Dito de outra forma, as defasagens de Piaget, mais que a exceção, parecem ser a norma do funcionamento cognitivo” (MORENO MARIMÓN *et al*, 1999, p. 75).

Por *conteúdos*, as autoras da TMOP vão compreender as *representações*, ou modelos, que as pessoas organizam diante de cada situação vivida/ experienciada. A base

teórica desse pressuposto vem da Teoria dos Modelos Mentais, proposta pelo cognitivista Johnson-Laird (1983). Mas como Johnson-Laird compreende que os “modelos correspondem, entidade a entidade, ao fenômeno que representam, de forma homóloga” (MORGADO DA SILVA, 2019, p. 78), as autoras da TMOP rejeitam fortemente o *empirismo* que sustenta o ponto de vista do referido autor, concluindo, por outro lado, que “a formulação de um modelo não inclui todos os dados presentes na realidade e pode incluir dados ausentes nela, via inferência ou imaginação” (2019, p. 78).

Não seria muito difícil associar a importância do repertório do leitor e do imaginário, do ponto de vista iseriano, com o ponto de vista da TMOP. Mas também, se colocarmos lado a lado a TMOP e a análise materialista de discurso (AD), é possível ver uma interessante relação que pode ser associada à leitura e à constituição de um mundo pelo leitor que não coincide nem com o mundo do texto nem com o real, necessariamente, tal qual pressupõe a Antropologia Literária de W. Iser. Assim:

a) a ideologia de Althusser que embasa a análise de discursos de Pêcheux sustenta que os indivíduos são sempre-já interpelados em sujeitos (ALTHUSSER, 1999), de tal forma que mesmo antes do nascimento “ficamos sabendo antecipadamente que [esta criança] terá o nome do pai, portanto terá uma identidade e será insubstituível” (1999, p. 214). Isso implica haver uma relação de conflito entre a “identidade” que foi constituída para o sujeito e aquela que ele mesmo será capaz de constituir para si mesmo na relação com o contexto. “Antes de nascer, a criança é, portanto, sempre-já um sujeito, destinada a sê-lo na e pela configuração ideológica familiar específica que envolve sua “espera”, depois de ter sido concebida (‘voluntária’ ou ‘acidentalmente’).” (ALTHUSSER, 1999, p. 214). Mas teremos de lembrar que se a pessoa é entendida como sujeito então ela é ambigualmente tanto assujeitada à ideologia quanto sujeito ativo da ideologia;

b) para a TMOP de Moreno Marimón e Genoveva Sastre (2014), principalmente, “Vemos o que conhecemos e as coisas nas quais acreditamos. Para ver novas coisas necessitamos ampliar nosso olhar; do contrário, nunca as veremos. Por isso necessitamos de novos paradigmas.” (2014, p. 72). Isso implica questionar se o ser humano é realmente capaz de obter algum conhecimento objetivo da *realidade*, “dado que sua maneira de ver o mundo acusa as limitações que lhe impõem seus sentidos, seu cérebro, seu sistema nervoso e, em geral, sua constituição anatômica, mas também suas convicções coletivas socialmente construídas e sua história pessoal” (2014, p. 77), o que nos faz concluir que as pessoas se relacionam entre si e com o mundo de modo complexo.

c) já para a Antropologia Literária de Wolfgang Iser, “em literatura a encenação torna concebível a extraordinária plasticidade dos seres humanos, pois, precisamente porque parecem não ter uma natureza determinável, podem expandir-se no raio praticamente ilimitado dos padrões culturais” (ISER, 2002, p. 402). Isso nos permite concluir que a “plasticidade” determina a indefinição do que é o próprio humano. “Nossa impossibilidade de presentificarmos a nós mesmos define nossa possibilidade de atuar em uma amplitude sem limites, não importando a amplitude do raio, pois nenhuma das possibilidades se tornará ‘real’.” (2002, p. 402). Nesse sentido, o que é humano pode ser presentificado na literatura e é, assim, vivido na inteireza que não está permitida às pessoas, pois a limitação das vidas humanas é diferente das limitações do texto ficcional. Este último pode conter, dessa forma, a “encenação” da vida de maneira ampliada, mas inacessível às pessoas de “carne e osso”. Essa forma ampliada, no entanto, só poderá ser acessada, sem garantia de sucesso, por uma pessoa. No caso, a pessoa leitora no ato da leitura.

A TMOP, então, entende a importância do referente de maneira bastante próxima ao modo como a AD pensará a ideologia como constituidora dos sujeitos e ao modo como a Antropologia Literária vê “a ideia de que os seres humanos são figuras singularmente complexas e indeterminadas” (BRUYN, 2012, p. 18, tradução nossa)⁷⁰, já que os referentes das ideias, por mais científicas que elas nos apareçam, não são os “fenômenos” do mundo real, senão as próprias ideias que temos sobre estes mesmos fenômenos.

Com efeito, nosso sistema de crenças restringe nossa percepção da realidade: **só consideramos real aquilo em que acreditamos, e só cremos possível o que somos capazes de imaginar.** Por sorte, no entanto, os limites de nossa imaginação podem ser ampliados e dar lugar a novas “realidades” emergentes.

[...]

É claro que o paradigma também guia nossa maneira de agir. Não nos comportamos de acordo com a maneira como as coisas são, mas conforme acreditamos que são. [...] Basta que estejamos convencidos de algo para que passe a fazer parte de nossa realidade particular e determine nosso comportamento. No entanto, poucas vezes somos conscientes disso. Ter consciência dessas coisas é uma forma de começar a se livrar dessa cegueira paradigmática. (MORENO MARIMÓN; SASTRE, 2014, p. 78-79, grifo nosso).

Abstraindo esse percurso de passagem de um enquadramento a outro, cremos ser possível notar, através da própria forma narrativa e de nosso ato de leitura, como a ficção

⁷⁰ the idea that human beings are uniquely complex and indeterminate figures [...]

escrita por Pirandello parece demonstrar que mesmo quando o olhar do outro dá a impressão de fixar-nos em um ponto ainda há algo que nos escapa. A pretensa unidade que emolduramos através dos outros, do que é exterior a nós mesmos, é rompida pelo fato de a *realidade* variar de acordo com o olhar de quem a delimita, transformando-se em *realidades*. O problema não está necessariamente nessa imagem que faz a unidade do sujeito e com a qual o sujeito identifica-se de tal forma que é capaz de se reconhecer e criar um sentimento de si, o problema, na verdade, está no fato de esquecermo-nos de que a imagem que faz a unidade do sujeito é projetada, isto é, lançada para fora do sujeito, de mil maneiras. Esse “esquecimento” está na base da teoria da interpelação ideológica de Louis Althusser e na teoria materialista da análise de discurso, empreendida por Michel Pêcheux.

Observemos um pouco mais de perto esse “esquecimento” à luz das análises de Althusser (1999; 1985), Pêcheux (1997) e Henry (2014). Em linhas gerais, o que esses autores apontam é que, dentro dessa visão materialista do discurso, o sujeito é cindido, dividido, não havendo, portanto, uma unidade que o individualize e o eternize como sendo o que ele é. Não sendo o que ele é, ou seja, não sendo precisamente aquilo com que ele se identifica, o que seria o sujeito, o que seria a pessoa? A resposta, segundo os autores citados, é que o sujeito seria um efeito ideológico elementar. Ora, sendo efeito de algo, o sujeito não pode ser entendido como o início, a causa, o princípio de si mesmo, mas tem de ser compreendido como o resultado de diversos fatores externos ao próprio sujeito.

Diremos, nessas condições, que o próprio de toda formação discursiva é dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória do interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal, objetividade material essa que reside no fato de que ‘algo fala’ (*ça parle*) sempre ‘antes, em outro lugar e independentemente’, isto é, sob a dominação do complexo de formações ideológicas” (PÊCHEUX, 1997, p. 162).

Com isso em mente, entende-se que a pessoa enquanto sujeito constitui-se justamente no – e pelo – esquecimento dessas condições anteriores, deslocadas e independentes que a determinam como sujeito. Em outras palavras, o esquecimento no nível do “apagamento do fato de que o sujeito resulta de um processo, apagamento necessário no interior do sujeito como ‘causa de si’” (1997, p. 157). Por isso esse esquecimento decorre como um “apagamento necessário”, pois não se apaga algo que já esteve na consciência do sujeito, ao contrário, oculta-se que ela mesma, a consciência, e

ele mesmo, o sujeito, são efeitos da interpelação ideológica. Daí que este esquecimento relaciona-se ao “efeito ideológico elementar” de que fala Althusser.

Para Althusser (1999, p. 210),

a categoria de sujeito é constitutiva de toda ideologia, mas, ao mesmo tempo e imediatamente, acrescentamos que a categoria de sujeito só é constitutiva de toda ideologia enquanto esta tem por função (que a define) “constituir” os sujeitos concretos (como você e eu). É nesse jogo de dupla constituição que se efetua o funcionamento de toda ideologia, sendo que a ideologia nada é além de seu funcionamento através das formas materiais da existência desse funcionamento.

Isto é, aquele sujeito identificado nas filosofias idealistas através do termo “humanismo” – “a ideia de um homem universal ou de um sujeito anterior ou mesmo independente das relações sociais” (ALMEIDA, 2016, p. 353) – não existe de fato, a não ser como uma ilusão subjetiva. É assim também no ato da leitura, em que, por mais que haja uma indicação de uma perspectiva do leitor no interior estrutural de um texto ela não é o leitor empírico de fato. Um leitor ideal, como o que Carmen dos Santos (2009) vê e critica na teoria de Iser, não é capaz de ter uma experiência estética decorrente do ato da leitura e nem de atualizar o texto ficcional com sua ação sobre ele.

Em suma, a ideia de um humano não lê um texto, pois uma ideia é incapaz de realizar uma ação por si mesma. Nesse sentido, sem o leitor real, o texto fictício é sempre algo por fazer, pois nunca ganha o contorno possível de uma mente possível atribuindo significados possíveis a uma estrutura intencionalmente dada.

O que se tem, então, é um indivíduo que se transforma em sujeito desde sempre. Ou seja, por conta de sua existência material e concreta (“como você e eu”, dirá Althusser), é, desde sempre e a cada instante de sua existência, resultado de um conjunto de elementos também materiais e concretos (“aparelhos ideológicos” como a família, a igreja, a escola etc.). Elementos formados não por ideias, mas por práticas sociais que se materializam de diversas formas, tais como a materialidade de “um deslocamento para ir à missa, de uma genuflexão, de um sinal-da-cruz ou de um gesto de *mea culpa*, de uma frase [...], de um olhar, de um aperto de mão, de um discurso verbal externo ou de um discurso verbal ‘interno’ (a consciência)” (ALTHUSSER, 1999, p. 208). E disso resulta que: “1) toda prática existe por meio de e sob uma ideologia; 2) toda ideologia existe pelo sujeito e para os sujeitos”. (1999, p. 209).

Isso implica assumir que aquilo que podemos discernir no âmbito do real, aquilo sobre o que se pode dizer algo, aquilo que se pode ver, em suma, aquilo que se pode reconhecer é sempre mediado por uma série de condições que os sujeitos não escolhem, mas que, por diversos processos ideológicos determinantes, impõe-se a eles. Diante desses elementos impostos é que a pessoa age, como se reagisse ao mundo dado.

Alguém poderia perguntar: de que nos vale analisar essas formas de constituição da pessoa em termos de ideologia e psicologia social? A resposta é que, assim como discutimos o conceito de pessoa pelos vieses da filosofia da memória, da ética forense, da fenomenologia, da linguística, da sociologia da identidade, entre outros, assim também a ideologia e a psicologia social são capazes de nos demonstrar formas como esse conceito foi enquadrado e analisado. De posse dessas informações, podemos indicar tipos e enquadramentos desse conceito de pessoa que, no ato da leitura, os leitores empíricos podem associar a Vitangelo Moscarda.

Em suma, considerando que aqui se compreende o fictício como capaz de comunicar algo do mundo, é fundamental sabermos de que forma a realidade do mundo foi pensada até agora. Caso contrário, nossa forma de ler pode ser classificada como mera especulação infundada.

Dito isso, voltemos agora ao momento em que o narrador Vitangelo Moscarda, em *Um, nenhum e cem mil*, chega às seguintes reflexões:

- 1) – *que eu não era para os outros o que até agora pensara que fosse para mim;*
 - 2) – *que eu não podia me ver vivendo;*
 - 3) – *que, não podendo me ver vivendo, ficava alheio, a mim mesmo, isto é, como alguém que os outros podiam ver e conhecer, cada um a seu modo, mas eu não;*
- [...] (PIRANDELLO, 2015, p. 30, itálico do autor).

Lembre-mos, também, de que essas e as outras reflexões já citadas foram, segundo Moscarda, “derivadas do inocente e momentâneo prazer que Dida, minha mulher, achou por bem experimentar. Refiro-me a quando ela me fez notar que meu nariz caía para a direita.” (2015, p. 30). Com efeito, se quisermos tomar a terminologia de Althusser, bem como sua tópica analítica, para atribuir sentido a uma personagem que, não sendo pessoa, atua como se fosse uma, poderíamos afirmar que o que temos aqui é um exemplo do funcionamento da ideologia como constitutiva do sujeito Vitangelo Moscarda.

Se bem nos recordarmos e voltamos uma vez mais ao diálogo inicial do romance, veremos o narrador afirmando que ele mesmo estava “estranhamente” demorando “diante do espelho” e que a indagação da mulher – “O que você está fazendo?” (2015, p. 9) – veio a partir dessa “demora estranha”. Poderíamos, inclusive, nos questionar sobre a ambiguidade da cena, assumindo que: a) a pergunta da mulher derivava de uma demora que era estranha, isto é, incomum; ou b) a pergunta derivava de Moscarda estar agindo de modo estranho e, ao mesmo tempo, demorado diante do espelho.

No entanto, a cena segue sem que este impasse seja resolvido. Pelo contrário, novos impasses vão sendo colocados vertiginosamente ao longo de todo o romance, como vimos. À resposta de Moscarda de que não estava fazendo “nada”, Dida, a mulher, sorriu e disse ter pensado que o motivo da demora, ou do estranhamento (?), era por Moscarda estar “olhando para que lado ele [o nariz] cai”. Diante da incredulidade do Vitangelo personagem, Dida “respondeu, placidamente: – Claro, querido. Repare bem: ele cai para a direita.” (PIRANDELLO, 2015, p. 9).

O trivial dessa cena é o que de mais interessante podemos pôr em destaque. O ato de Vitangelo Moscarda demorar-se ou de estranhar-se diante do espelho é interpretado por Dida como uma espécie de investigação sobre os defeitos que, literalmente, estavam na cara. Na cara pelo menos da perspectiva de Dida e da perspectiva do narrador do romance, que já se encontra “no futuro”. Da perspectiva da personagem Vitangelo, no entanto, por mais que se olhasse no espelho não via o que sua mulher era capaz de ver. E é nesse ponto, como já afirmamos, que o conflito se instala, pois a questão que levantamos é: como Dida é capaz de ver o que Moscarda não vê, ainda que seja “evidente”?

A resposta à capacidade ou à incapacidade que cada um de nós tem de “ver” o que é “evidente” pode ser construída de mais de uma forma e nós não abordaremos todas, por óbvio. Começemos observando o que a TMOP pode nos indicar quanto a isso. Para essa teoria, “toda pessoa constrói *modelos organizadores* dos fenômenos, situações ou acontecimentos que ocorrem em seu mundo, de acordo com sua particular maneira de contemplá-lo, e essas construções mentais que realiza é o que torna esses fenômenos compreensíveis” (MORENO MARIMÓN; SASTRE, 2014, p. 92, grifo das autoras). A TMOP está preocupada com um sujeito psicológico (ARAÚJO, 2003), ou seja, com um sujeito marcado pela inter-relação dialética dos diversos sistemas cognitivos, afetivos, socioculturais, biológicos e suas relações com o mundo físico, interpessoal e sociocultural à sua volta.

Conforme Pinheiro (2013, p. 35), esse “sujeito psicológico não é, nem pode ser, interpretado como prioritariamente individual nem [prioritariamente] sociocultural”. Por conseguinte, se toda pessoa enquanto sujeito constrói modelos organizadores do pensamento para poder compreender *um* real e se esses modelos dependem não só de uma capacidade biológica dos sujeitos, mas também da relação externo-interno na composição do sujeito psicológico, então haveria uma explicação para que Moscarda não conseguisse ver o que era “evidente”: ele não o via, pois a percepção de um defeito no nariz como parte integrante do eu (*self*) de Moscarda não fazia parte de seu modelo organizador da realidade de si mesmo.

Não é por acaso que, quando estão discorrendo acerca das características funcionais dos modelos organizadores, Moreno Marimón *et al* (1999, p. 91) afirmam que os modelos organizadores tanto cumprem a função de dar a sustentação para que determinados fatos sejam explicados “como servem de ponto de partida para ação, já que esta não tem como base a realidade, mas o que cada um acredita que é a realidade; dessa forma, nossas convicções guiam nossos atos mais que os fatos objetivos”. Não se entenda aqui que haja a descrença da existência do real, pelo contrário, o objeto real existe à revelia do pensamento.

Nesse sentido, o real *é*, mas a relação dos sujeitos com esse real – que “é” – faz com que se construam “modelos de realidade” (1999, p. 91) que, do ponto de vista iseriano, poderíamos associar ao imaginário. Por isso é que “Um mesmo dado abstraído dos mesmos fatos observáveis pode ter diferentes significados que desencadeiam séries muito variadas de implicações” (1999, p. 92). Isso nos leva a crer que a existência “dos mesmos fatos”, tal qual afirmam as teóricas, só seria realmente possível em duas situações: a) quando o real é de tal forma transparente e evidente que se dá a ver a todos os sujeitos de forma idêntica; ou b) quando a atribuição dos significados ao real é anterior à constituição dos próprios sujeitos, ficando para estes apenas o trabalho de “reconhecer” o que lá está. No entanto, nenhuma dessas situações é plausível pelo caminho teórico que percorremos.

É possível prever que alguém reagirá a essa conclusão da mesma forma como Moscarda crê que os leitores reagirão a seu romance:

Mas sei que vocês ainda não se renderam e por isso exclamam:
 – E os fatos? Oh, convenhamos, não existem os dados de fato?
 – Sim, claro que existem.

Nascer é um fato. Nascer em um tempo em vez de outro, como já lhes disse, e deste ou daquele pai, nesta ou naquela condição [...]: *fatos*. Mesmo se vocês perderem um olho, isto é um fato. Podem até perder os dois – e se forem pintores, este será o pior fato que lhes pode acontecer.

Tempo, espaço, necessidade. Sorte, fortuna, acaso: todas as armadilhas da vida. Querem existir? Há que se conformar com isto. Não se existe em abstrato. (PIRANDELLO, 2015, p. 77-78, grifo do autor).

Quer dizer, é óbvio que há fatos. Mas eles não traduzem o real. Nascer é um fato, mas o que se faz com a realidade desse fato é algo que depende da construção de uma realidade sobre o real. A cultura filtra o real a que acessamos. Bem como a família, a educação, a religião, a capacidade cognitiva etc. Perder um olho, ou os dois, são fatos que não alteram a realidade exterior ao sujeito, mas alteram a relação do sujeito com a realidade. Daí a inutilidade de se buscar uma realidade que nos organize de tal forma que não passe por crivo, nem filtro, matiz algum.

Não é plausível pensar nas duas situações anteriores, a transparência do real e a capacidade única de reconhecimento do real, por mais de um motivo portanto. Quer seja pelos fatos de que o real tem primazia sobre o pensamento e é independente dele. Quer seja pelo fato de que “Como os modelos não são invariáveis [...]. Quando a mudança de modelos se produz, abandonam-se com frequência alguns dados, que passam a ser considerados como não-significativos ou mudam de significado” (MORENO MARIMÓN *et al* 1999, p. 92). Quer seja ainda porque no imbricamento da antropologia literária com a antropologia gerativa pensa-se o ato originário da constituição do humano como o adiamento da satisfação dos desejos imediatos e, por consequência, o adiamento do encontro com o real – agora eternamente adiado por estar intermediado pela cultura e pela linguagem.

Por essa linha de pensamento, o defeito no nariz de Moscarda que era evidente para Dida, não o era para o próprio Moscarda, mas a partir do momento em que essa nova realidade passa a fazer parte da concepção identitária de Moscarda, ele obrigatoriamente terá de refazer seu modelo organizador de pensamento de si mesmo. Isso porque, “por mais que pareça, uma relação nunca é ‘objetiva’ (inerente ao objeto, já que este não é capaz de estabelecer relações), mas produto de nossa atividade mental, da interpretação que dermos a determinadas percepções” (MORENO MARIMÓN; SASTRE, 2014, p. 98).

O romance *Um, nenhum e cem mil* demonstra isso, pois se no início do texto é dado o diálogo entre Vitangelo Moscarda e Dida acerca do nariz daquele, o final da primeira parte é composto pelas conclusões derivadas dessa primeira mudança de

entendimento que Moscarda tem de si mesmo, tais como a ideia de que “*assim como eu tomava este meu corpo e fazia dele a cada vez o que queria e sentia, assim os outros podiam tomá-lo para lhe dar a realidade que quisessem [...]*.” (PIRANDELLO, 2015, p. 30, grifos do autor).

Como a TMOP, em face da Antropologia Literária, abre caminho para uma possibilidade de atribuição de sentido à experiência estética descrita nesta tese? Justamente dando à compreensão que ocorre com Moscarda, enquanto personagem literário, algo que com pequenas modificações atinge a todos e a cada um de nós, enquanto seres humanos. Não somos capazes de ver tudo o que existe e não é porque não somos capazes de “ver” que as coisas deixam de existir. Só vemos o que conseguimos *selecionar*: “opera-se uma interessante seleção que nos informa, ao mesmo tempo, como é o observado e como é o observador (suas possibilidades operatórias ou de organização, seus recursos cognitivos, seus conhecimentos, seu estado emocional etc.)” (MORENO MARIMÓN; SASTRE, 2014, p. 92).

Nesse sentido, quando o Vitangelo Moscarda narrador nos informa que sua mulher “sorriu” e disse “placidamente” que seu nariz caía para direita e quando ele também nos diz que, diante da observação da mulher, virou-se para ela “como um cachorro a quem tivessem pisado o rabo” (PIRANDELLO, 2015, p. 9) não estamos diante de meros formalismos estilísticos ou de mera *retórica da ficção*. Estamos sim diante de uma possibilidade de exercitar nossa capacidade de compreender os modelos organizadores do pensamento que, de um modo ou de outro, constituem tanto o “observador” como o “observado” – em termos iserianos, que constituem tanto o “fictício” quanto o “imaginário”.

Se só podemos saber mais “a fundo” como é uma personagem por conta de sua forçada organização interna imposta pela forma do romance, como diz Candido (2018), e por nosso ponto de vista atribuindo sentidos a essas estruturas, como diz Iser (1996; 1999), a TMOP nos coloca diante de uma solução análoga, em que os sujeitos constroem um sistema de representações que

podemos chegar a conhecer a partir dos *dados que seleciona* de um determinado fenômeno, do *significado* que atribui a tais dados, de como os relaciona ou *organiza* e das *implicações* ou consequências que faz derivar de tudo isso. *Dados, significado, implicações e organização* são, portanto, os elementos fundamentais detectáveis em todo modelo organizador. (MORENO MARIMÓN; SASTRE, 2014, p. 93, grifo das autoras).

Dessa forma, o caráter funcional do texto literário está diretamente ligado ao caráter funcional dos modelos organizadores do pensamento. Ambos residem na possibilidade de exercitarmos nossa capacidade de leitura e de compreensão dos modos como a personagem literária tomada *como se fosse pessoa*, no caso Vitangelo Moscarda, procede “no momento de pensar, julgar, tirar conclusões e decidir como agir” (2014, p. 97).

A execução desse exercício terá de se dar com o sujeito leitor se debruçando sobre as escolhas linguísticas feitas no romance, sobre os comentários do narrador e das personagens, sobre as variações de humor das personagens diante de cenas muito parecidas ou das “mesmas” cenas etc. A compreensão destes elementos “detectáveis” em todo modelo organizador, a saber os dados, o significado, as implicações e a organização dos fenômenos que aparecem sob a luz das escolhas, voluntárias ou não, de palavras, gestos, símbolos e expressões só se dará com a atenção do leitor para além do “que” a história narrada diz, mas também para o “como” ela seleciona o que será/ está sendo dito, uma atividade que envolve cognição e sentimento, portanto.

A “placidez” de Dida e a raivosa reação do “cachorro com o rabo pisado” Moscarda indicam a partir de que lugar cada um deles constrói o real de suas próprias perspectivas textuais, ou melhor constrói o próprio universo. Por isso é que “conhecer” algo, desse ponto de vista, é ser capaz de traduzir determinadas informações do mundo exterior, do mundo ficcional do texto, para um conjunto de representações que é o nosso, “independentemente da similaridade que [essas representações] tenham com os acontecimentos ou fenômenos [...]” (MORENO MARIMÓN; SASTRE, 2014, p. 97).

Daí que se o leitor se debruce, com atenção, a esses modelos organizadores da narrativa *poderá*, a depender de questões inerentes ao Nível de Desenvolvimento Real e ao Nível de Desenvolvimento Próximo do próprio leitor (SANTOS, 2009), transpor a fronteira, constituir o próprio imaginário e expandir-se para a análise dos modelos que organizam a percepção que ele mesmo, leitor, tem dos outros. E/ou ainda expandir-se para a análise de sua própria percepção, num percurso metacognitivo tal qual o do mapeamento da experiência estética. “Segundo a representação organizada que tenhamos de uma determinada situação, esta nos produzirá alegria, satisfação ou prazer, ou nos deixará tristes, indignados, preocupados etc.” (MORENO MARIMÓN; SASTRE, 2014, p. 97).

A TMOP, então, nos orienta a perceber que a evidência das ações não existe de modo definitivo, mas apenas inscrita em sujeitos psicológicos concretos e determinados contextualmente, ou seja, sujeitos que se constituem como a síntese da complexa e contínua relação entre “conversação e mudança” (2014, p. 112). Assim também é que se dá o ato da leitura em leitoras e leitores empíricos. Assim ainda é que conseguimos perceber a distinção que esse modo de organizar a realidade trouxe para a constituição de Moscarda e Dida, um em relação ao outro.

6.5.2 A pessoa e o reconhecimento

Podemos agora pensar de outra forma. Outra resposta possível ao questionamento que fizemos, de “como Dida é capaz de ver o que Moscarda não vê, ainda que seja ‘evidente’?”, pode passar pela discussão sobre a concepção da noção de “evidência. Avancemos no modo como Althusser (1999, p. 211. grifos do autor) expõe seu pensamento:

Para você, como para mim, a categoria de sujeito é uma “evidência” primeira (as evidências são sempre primeiras): é claro que você é um sujeito (livre, moral, responsável, etc.) e eu também. Como todas as evidências, incluindo as que fazem com que uma palavra “designa uma coisa” ou “possua uma significação” (portanto, incluindo as evidências da “transparência” da linguagem), essa “evidência” de que você e eu somos sujeitos – e que isso não levante qualquer problema – é um efeito ideológico, o efeito ideológico elementar. Com efeito, o caráter próprio da ideologia é impor (sem que se dê por isso, uma vez que se trata de “evidências”) as evidências como evidências, que não podemos deixar de reconhecer e diante das quais temos a inevitável e natural reação de exclamar (em voz alta, ou no “silêncio da consciência”): “é evidente! é isso mesmo! é mesmo verdade!”

Nessa reação, se exerce a função de *reconhecimento* ideológico que é uma das funções da ideologia como tal (sendo que a outra função é a de *irreconhecimento*).

Para citar um exemplo bem “concreto”: todos nós temos amigos que, ao baterem à nossa porta e, ainda com esta fechada, ao perguntarmos “quem é?”, respondem (porque “é evidente”): “sou eu!” De fato, nós reconhecemos que “é ela” ou “é ele” e o resultado é confirmado: abrimos a porta e “é sempre verdade que é mesmo ela quem estava batendo”.

A longa citação nos pareceu necessária. Veja-se, por exemplo, que Althusser explica que a ideia de evidência está relacionada à categoria de sujeito. Nem poderia ser diferente, afinal, já que Althusser acredita que o processo de se relacionar com as coisas – ver, ouvir, tocar, experimentar etc. – só ocorre em sujeitos e que estes sujeitos nascem

em mundos já constituídos e já plenos de significados ideologicamente comprometidos. A evidência, então, decorreria do fato de o sujeito reconhecer-se como sujeito, sem discussão, e reproduzir as situações ideológicas concretas de sua existência, a fim de continuar reconhecendo-se como aquele que ele sempre foi.

Justamente por isso é que Althusser afirma que se uma das funções da ideologia é o *reconhecimento* outra fatalmente terá de ser o *irreconhecimento/desconhecimento*, pois o efeito da ideologia sobre nós é inescapável. Por isso, por exemplo, é que mesmo tendo os instrumentos necessários para “ver” micro-organismos em um microscópio, a marca de uma pincelada em uma tela de um quadro, o uso verbal do pretérito imperfeito no lugar do futuro do pretérito em uma conversa, ou outro exemplo que o valha, não seríamos capazes de “ver” tais elementos se não tivéssemos sido expostos a discursos anteriores que os caracterizassem e os definissem para nós. Esses elementos não teriam uma existência material definida e determinada *para nós* se não tivéssemos aprendido a reconhecê-la. Sem esse conhecimento “prévio” e ideologicamente marcado, não seríamos capazes de exclamar “é evidente! é mesmo verdade!”, pois, para nós, não haveria verdade alguma a ser reconhecida, apenas *nonsense*, absurdos ou simplesmente nada.

Do ponto de vista de Iser (1996, p. 72), o “papel do leitor resulta da interação de perspectivas e se desenvolve na atividade orientada da leitura”. É papel do leitor ler, portanto. Ler a perspectiva do narrador, a perspectiva das personagens, a perspectiva do enredo, e a perspectiva do leitor interna ao texto. No caso do mundo do texto ficcional, o leitor real precisa dos “instrumentos de ver” para poder atuar sobre o texto, ou seja, precisa dos vazios do texto, mas também de uma capacidade própria de preenchê-los. Sem atingir os repertórios do texto, o leitor vai ter mais ou menos vazios a cobrir, e vai ser mais ou menos competente na leitura. Justo por isso é que Carmen dos Santos (2009) indica que nem todo leitor é capaz de se pôr em implicitude e ler com fluência qualquer texto. A emancipação pela leitura se faz também no aprender o que falta saber para melhorar a leitura.

Não por acaso, em sua teoria Althusser aponta que o “efeito ideológico elementar” reside em não constituir problema algum o fato de sermos todos e cada um de nós sujeitos. Paul Henry (2014, p. 31) trará os seguintes pontos de questionamento: “Por que ‘elementar’? O que esse termo quer dizer? Quer dizer precisamente que tal ‘efeito’ não é a consequência de alguma coisa. Nada se torna um sujeito, mas aquele que é ‘chamado’ é sempre-já sujeito.” Dessa forma, se nos voltamos uma vez mais ao diálogo inicial do romance de Pirandello, o que agora podemos ver é justamente aquilo que a perspectiva

da personagem Vitangelo Moscarda não tinha podido ver até então, isto é, que a evidência de que ele se apresentava aos outros tal qual acreditava ser não passava de uma ilusão.

Mais ainda: que o “chamado”, que a interpelação da mulher (isto é, o fato de Dida reconhecer em Moscarda aquilo que para ele mesmo era irreconhecível e o fato de ela lhe dizer isto) impõe a Moscarda a identidade de um sujeito que, enquanto sujeito, é interpelado “a ocupar um lugar determinado” (HENRY, 2014, p. 31). Como ele mesmo afirma: “E dizer que precisei ter uma mulher para me dar conta de que [meus atributos] eram defeituosos!” (PIRANDELLO, 2015, p. 10).

Neste ponto em específico, o “chamado” da ideologia que “interpela os indivíduos como sujeitos” (ALTHUSSER, 1999, p. 210) ganha amplidão no cruzamento da teoria de Althusser com a antropologia literária e com a leitura da ficção de Pirandello. Althusser (1999, p. 212) aponta que é por meio do recurso operacional que ele chama de *interpelação* que a “ideologia ‘atua’ ou ‘funciona’ de tal modo que ‘recruta’ sujeitos entre os indivíduos (recruta-os a todos), ou transforma os indivíduos em sujeitos (transforma-os a todos)”.

O mecanismo da interpelação é exemplificado por meio de um “teatro teórico” em que há a cena de uma interpelação – um chamamento, um inquérito, uma intimação – “policial (ou não) de todos os dias: ‘psiu, você aí!’”. Neste jogo em que o sujeito é intimado a assumir-se como sendo quem é – isso que Judith Butler (2019, p. 14) chama criticamente de “poder performativo [da] voz da autoridade” – é que se dá, enfim, o referido “efeito ideológico elementar”. Com efeito, se não perdermos de vista a ideia de Bosi de que *Um, nenhum e cem mil* é o último romance “ideológico” de Pirandello, poderemos ler esse *assujeitamento* do indivíduo a essa ordem da linguagem (“psiu, você aí!”) na base da discussão da identidade de pessoa que é encenada na performance de Moscarda.

No primeiro capítulo (“Minha mulher e meu nariz”) do Livro I, é Dida quem faz com que Moscarda descubra o “estranho-familiar” representado pelo “nariz” e, diz ela: “Ah, mais, bem mais! As [...] sobrancelhas pareciam dois acentos circunflexos, ^^, sobre os olhos e [as] orelhas eram mal grudadas, uma mais saliente que a outra; e outras imperfeições...” (PIRANDELLO, 2015, p. 10). No entanto, no capítulo posterior (“E o seu nariz?”) o narrador nos conta como foram os momentos seguintes à “descoberta” de Dida: “Logo me dei conta [...] de que todos deveriam conhecer aqueles meus defeitos corporais e certamente não notavam em mim outra coisa” (2015, p. 12).

Primeiramente, vemos o narrador dar presentificação à perspectiva da personagem. Moscarda interrompeu um amigo que viera falar-lhe sobre negócios e impôs a ele “uma atenta e detalhada inspeção, como se aquele defeito do meu nariz fosse um irreparável distúrbio que houvesse atingido a máquina do universo” (2015, p. 13). Quando falou para o amigo que ele mesmo, Moscarda, nunca tinha percebido que o nariz caía para a direita até a mulher tê-lo feito notar, ouviu como resposta “Ah, é mesmo? – perguntou-me então o amigo; e seus olhos riram com uma incredulidade que era também um deboche” (2015, p. 13). No desenrolar da cena, Moscarda, “por vingança”, perguntou ao amigo sobre uma cova no queixo que o dividia em duas partes desiguais. A ideia era a de, justamente, fazer com que o amigo percebesse que também ele não era capaz de perceber todos os “defeitos” que tinha, mas que, por outro lado, era fácil julgar e apontar os defeitos alheios.

No caso, o tal amigo afirma saber que tem uma covinha, mas duvida que seja tal qual descrita por Moscarda. Então, Vitangelo Moscarda propõe que eles sigam juntos até uma barbearia: “Quando meu amigo, entrando na barbearia, percebeu espantado aquele defeito e reconheceu que era verdade, não quis demonstrar irritação; disse que, no fim das contas, aquilo era uma ninharia” (2015, p. 14).

O que temos aqui é, em outros termos, o reconhecimento típico da ideologia que leva, necessariamente, a um irreconhecimento. O que Vitangelo, na cena em questão, traz consigo é uma decomposição da própria identidade – motivada pela intervenção de Dida – e é desse “lugar” que ele interpelará o amigo, fazendo com que este, por sua vez, também se reconheça como alguém que não era necessariamente o que sempre achara que fosse. Ora, se concordamos que a pessoa enquanto sujeito, não podendo ser causa de si, não deve acreditar ser idêntica à imagem que tem de si mesmo, e que o efeito ideológico elementar é precisamente o que impede que se veja tudo o que nos rodeia, logo temos também de concordar, tal qual a teoria iseriana propõe, que não é em termos de real que vivemos nossas vidas, mas sim em termos de ficções organizadas em nosso imaginário. A ficção do real, portanto, é também aquilo que é *sempre-já* determinado por feixes de significados anteriores a nós mesmos e à própria imagem constituída de cada coisa.

Já seria bastante interessante o ponto de contato que estabelecemos entre Iser, Pirandello e Althusser. No entanto, o narrador Vitangelo Moscarda, imbuído já de uma “consciência” que a personagem Vitangelo Moscarda ainda não demonstra ter, afirma

que, após o que se passou, seguindo o tal amigo a uma “distância prudente” viu que ele parou duas vezes diante de vitrines de lojas

e ainda uma terceira, por mais tempo ainda no espelho de um balcão para observar o queixo. Tenho certeza de que, assim que entrou em casa, ele correu ao armário para fazer mais à vontade, naquele outro espelho, o novo reconhecimento de si com aquele defeito. E não tenho a mínima dúvida de que, para vingar-se por sua vez ou para levar adiante uma brincadeira que lhe pareceu merecer uma ampla difusão na cidade, depois de ter perguntado a algum amigo (assim como eu fizera com ele) se por acaso já havia notado aquele seu defeito no queixo, deve ter descoberto algum outro defeito na cara ou na boca desse seu amigo, o qual, por sua vez... Mas claro, claro! (PIRANDELLO, 2015, p. 14-15).

Do modo como a perspectiva do enredo é organizada pelo narrador, somos levados a ver que o *já-dado*, o *sempre-ali* do “amigo” da personagem Moscarda sofreu uma perturbação em sua autoevidência e isso o obrigou a ir até “outro espelho” e efetuar um *novo reconhecimento de si*. Note-se, no entanto, que se reconhecer envolvido pela ideologia não significa necessariamente conhecer os mecanismos de funcionamento da própria ideologia. Diremos mais: reconhecer que o imaginário é ativado pelo ficcional não significa conhecer todas as formas do imaginário. No caso de Moscarda, o amigo dá vazão ao desmonte de identidade pela cidade afora a ponto de o narrador afirmar que

[...] poderia jurar que, por vários dias, nesta nobre cidade de Richieri, vi (**se não foi pura imaginação de minha parte**) um número considerável de conterrâneos passando de uma vitrine de loja a outra e parando em frente a cada uma delas para observar em seus rostos uma maçã do rosto, um rabo de olho, um lobo de orelha, uma ponta de nariz. (2015, p. 15, grifo nosso).

Interessante notar que, como o ponto de vista assumido pelo romance é o do *flashback* e o momento de enunciação da perspectiva do narrador se dá quando ele já tinha uma espécie de *consciência do jogo de máscaras* ao qual todos estamos expostos, ao reavivar as memórias do vivido, o narrador Moscarda *desconfia* da existência “real” do que ele conta. Com efeito, ele atribui algum possível “lapso” ou alguma possível incongruência à imaginação motivada pelo próprio espanto de ter se reconhecido como ser múltiplo. Isso não impede, no entanto, que o narrador materialize sua suspeita de que o narrado realmente ocorreu, mas sem cravá-lo, deixando aos leitores a possibilidade de assumir ou não esse discurso como “fato” ou “ficção” – “se não foi pura imaginação de

minha parte”, (2015, p. 15) diz Moscarda. Na verdade, no entanto, a própria distinção é desnecessária, visto que é constituindo o imaginário pela imaginação ficcional que Moscarda atua *como se* fosse pessoa. Dessa forma, mantendo o suspense entre o “fato” e a “ficção”, Moscarda se apresenta como uma *personagem* de romance com auras de *pessoa*.

Para finalizar este ponto, valeria destacar que em nossa leitura essa relação *personagem X pessoa, fictus X sapiens, ficcional X real* atinge um ponto de virada na cena seguinte, em que a personagem Moscarda passa de alguém que reconheceu os efeitos do assujeitamento para alguém que buscará conhecer os mecanismos lógicos por trás desse “efeito ideológico fundamental”. Diz o narrador Moscarda, na continuação do trecho anterior.

E ainda uma semana mais tarde um sujeito se aproximou de mim com um ar arrasado para me perguntar se era verdade que, a cada vez que falava, ele contraía inadvertidamente a pálpebra do olho esquerdo. (2015, p. 15).

A resposta de Moscarda foi rápida.

– Sim, meu caro – disse-lhe a queima-roupa. – E quanto a mim, está vendo? Meu nariz cai para a direita. Mas isso eu sei por mim mesmo, não é preciso que você venha me dizer. E as sobrancelhas? Dois acentos circunflexos! As orelhas, aqui, olhe, uma mais saliente que a outra. E aqui, as mãos: chatas, hein? E a junta torta deste mindinho? E as pernas? Aqui, esta aqui, lhe parece igual a esta outra? Não, hein? Mas eu sei por mim mesmo, não preciso que você venha me dizer. E passe bem. Plantei-o ali e fui embora. Pouco passos depois, ouvi chamar. (2015, p. 15).

Pela intencionalidade textual, vamos acompanhando o que aconteceu com a personagem Vitangelo Moscarda mais ou menos na mesma ordem em que as coisas realmente se deram – ao menos na ordem em que o narrador consegue encaixar os fatos através da memória. Isso nos leva a crer que, uma semana depois de ter sido advertido pela mulher de que ele não era quem sempre achou que fosse, Vitangelo adquiriu a consciência da cisão entre o *si mesmo* dele e o *si* que os outros viam dele, o que fica exemplificado no momento em que esse outro “sujeito” se aproximou dele para perguntar sobre o defeito da “pálpebra do olho esquerdo”. Neste caso, a personagem Moscarda confirma a existência dos defeitos do outro e se afirma conhecedor dos próprios defeitos,

barrando (“Sim, meu caro – disse-lhe a queima roupa”) que o moto-contínuo de revelação do *irreconhecimento identitário* por ele mesmo iniciada continuasse ativo.

6.6 A pessoa interpelada e a negatividade

Convém, aqui, retomar a TMOP de que falávamos anteriormente. Isso porque o modo como a narrativa se organiza dá a crer que a personagem Vitangelo Moscarda reorganizou seus modelos organizadores de pensamento a partir das relações inter e intrapessoais. O que, de resto, “é inevitável, já que sem isso o pensamento não existiria. [...] Não há, portanto, raciocínio sem modelos, porque isso suporia que se raciocina no vazio, sem dados significativos, e sem eles é impossível estabelecer relações, já que não há nada a relacionar” (MORENO MARIMÓN; SASTRE, 2014, p. 110).

Porém, mais do que reorganizar esses modelos, o enredo parece indicar que Vitangelo passou a ter consciência “total” do que vê, do que vive e do que tem, haja vista o modo como ele responde “à queima roupa” ao “sujeito” que dele tinha se aproximado. Talvez seja esse um dado interessante para contrapor à vida das pessoas que se dispõem à leitura do romance de Moscarda, pois na vida empírica não é possível ter acesso a *todos* os dados da realidade ao mesmo tempo e de uma só vez, quer seja a realidade do mundo da vida quer seja a realidade do mundo do texto.

O *erro* de Moscarda, se é que podemos dizer assim, consiste no “esquecimento” não só do efeito ideológico elementar, mas, do ponto de vista da TMOP, também de que “Nosso funcionamento mental permanece oculto à consciência, da mesma forma que as conexões neurais que ocorrem quando pensamos. Em ambos os casos, é necessário realizar um esforço considerável para fazê-los vir à luz” (2014, p. 108). Esse “esforço”, de que fala a Teoria dos Modelos Organizadores do Pensamento, guardadas as distinções de uma teoria e outra, pode ser cotejado ao mesmo que empreendo aqui desenvolvendo e apresentando meu mapeamento da experiência estética (MAPEE) – nunca será demais lembrar que o MAPEE tem como base a teoria desenvolvida por Wolfgang Iser, enquanto a TMOP parte do sujeito psicológico de Piaget; portanto, não se corra o risco de pensar que iguale tais teorias.

O esforço de minha leitura do romance de Pirandello é, de certa forma, condicionado pela concepção existencial do próprio sujeito leitor, eu mesmo, e dos elementos textuais passíveis de serem lidos na constituição de Vitangelo Moscarda. No caso, tanto uma quanto outra forma de relação com o mundo parecem implicar na

conclusão de que os significados existenciais que Moscarda dera a si mesmo estão fadados a não se fecharem em sentido absoluto.

Não há impressionismo aqui, visto que, de acordo com Moreno Marimón e Genoveva Sastre (2014, p. 114, grifo nosso):

Os significados não são significados do objeto (não é o objeto que concede significado a si mesmo), mas do sujeito, que os seleciona não apenas em função de suas próprias características, mas também do momento cognitivo-emocional em que se encontra. Portanto, **esses significados são tão mutáveis como os momentos cognitivos-emocionais pelos quais atravessa o sujeito.**

Nos termos da teoria de Iser, quanto aos objetos ficcionais, não é apenas imaginando e doando um sentido a um objeto que ele passa a ter uma qualidade estética. Considerando a análise de Winfried Fluck (2000, p. 184, tradução nossa)⁷¹, “Para Iser, tal qualidade estética é criada apenas quando os objetos imaginados são deformados, negados ou deslegitimados em sua validade, porque tal negação também nos desafia a imaginar o que é negado.”. Mas isso não ocorre de forma direta e transparente, já que “para tornar a negação significativa, temos que construir mentalmente não apenas o próprio objeto ou a situação que aparece na negação, mas também aquilo que ela nega”, além de “relacioná-lo com o horizonte de sentido ausente ou não verbalizado no qual o ato negador faz sentido e pelo qual é motivado” (2000, p. 184, tradução nossa)⁷².

A “negação” então tem um sentido semântico na proposta de Iser, o que é insuficiente para captar o potencial específico de uma experiência estética, daí a necessidade que sua teoria tem de um novo conceito, o de “negatividade”, que é “definida como efeito de uma estrutura de duplicação que caracteriza o texto literário e o distingue por definição de outros modos discursivos.” (2000, p. 185, tradução nossa)⁷³. Movendo-se entre a “realidade” que não é mais idêntica a si mesma quando é incorporada pelo texto – uma realidade “cancelada”, portanto – e aquilo que, com base na realidade, mesmo não sendo igual a esta, é posto em seu lugar, o leitor não está mais diante das “negações”. Não são mais os *vazios* que provocam a preenchê-los ou a abandoná-los, a negação agora se amplia para a “negatividade”: “A negatividade, como uma experiência de não-identidade,

⁷¹ For Iser, such an aesthetic quality is created only when the imagined objects are deformed, negated, or delegitimated in their validity, because such negation also challenges us to imagine that which is negated.

⁷² for in order to make the negation meaningful we have to mentally construct not only the object or situation itself which appears in negation but also that which it negates. [...] to relate it to the absent or nonverbalized horizon of meaning in which the negating act makes sense and by which it is motivated.

⁷³ Negativity is defined as an effect of a structure of doubling that characterizes the literary text and distinguishes it from other discursive modes by definition.

é um constituinte não formulado do texto. É a pré-condição para nos levar à experiência de algo que ainda não existe.” (2000, p. 185)⁷⁴.

Assim, a negatividade não se dá no texto de modo denotativo, mas ocorre nos interditos e nas entrelinhas, o que faz que sua constituição se dê na imaginação das leitoras e do leitores. Isso significa que é por meio do ato da leitura que os leitores “reais” ativam, ou não, seus repertórios com vistas a preencher os vazios do texto e o efeito disso é a *vivência do fenômeno da negatividade*. Citando o *Ato da leitura* (“AR”), de Iser, Winfried Fluck (2000, p. 185-186, tradução nossa, grifo do autor), continua:

“Isso nos leva à *terceira* característica da negatividade. A comunicação não seria necessária se aquilo que deve ser comunicado não fosse, em certa medida, desconhecido. Então a ficção pode ser definida como uma forma de comunicação, pois traz ao mundo algo que ainda não existe. Este algo deve revelar a si mesmo para que seja compreendido. Porém, como os elementos não familiares não podem se manifestar nas mesmas condições das concepções familiares existentes, aquilo que a literatura traz ao mundo só pode revelar-se como negatividade” (AR 229). A negatividade, nesse sentido de potencial negador ilimitado, funciona também como a negação da negação. É uma distância permanente, por assim dizer, porque desloca todas as normas, significados e formas de organização, não apenas aquelas que gostaríamos de negar. Essa invalidação contínua é também a pré-condição para ativar o potencial especial da literatura.⁷⁵

Se a “negatividade” desloca todos os elementos do mundo real dentro do texto, não apenas os que nós “gostaríamos de negar”, é porque o mundo da vida é invalidado dentro do texto ficcional. Mas se, no entanto, é por essa ficcionalização que ativamos o imaginário e podemos *constituir* nosso mundo, isso é devido à própria aparência do ficcional com o real. Com efeito, nem sua negação completa nem sua igualdade completa.

É assim que os seres humanos de carne e osso interagem, do ponto de vista antropológico iseriano, com os textos ficcionais. É assim, portanto, que a performance humana acaba sendo também julgada na relação com a ficcionalidade. Por sua vez, Vitangelo Moscarda, entendido pelo signo do “como se”, também deverá dar mostras de

⁷⁴ Negativity as an experience of non-identity is an unformulated constituent of the text.

⁷⁵ “This brings us to the *third* feature of negativity. Communication would be unnecessary if that which is to be communicated were not to some extent unfamiliar. Thus fiction may be defined as a form of communication, since it brings into the world something which is not already there. This something must reveal itself if it is to be comprehended. However, as the unfamiliar elements cannot be manifested under the same conditions pertaining to familiar existing conceptions, that which literature brings into the world can only reveal itself as negativity” (AR 229). Negativity, in this sense of an unlimited negating potential, also functions as the negation of the negation. It is permanent distance, so to speak, because it dislocates all norms, meanings, and forms of organization, not just those we would like to negate. This continuous invalidation is also the precondition for activating literature’s special potential.

constituir um imaginário diante do fictício que se apresenta para ele. No diálogo que ele tem com o “sujeito que contraía o olho esquerdo”, no entanto, a impressão que ele deixa é de alguém que já compreendeu tudo. Tendo compreendido tudo não haveria espaço para a relação entre o fictício e o imaginário.

Tal ilusão de ter, enfim, superado o domínio da ideologia e de ter assumido a própria identidade imutável, mesmo que por intermédio da ação dos outros, todavia é frustrada em seguida. Como lemos anteriormente, diz o narrador, após ter contado os defeitos que tinha para o “sujeito que contraía o olho esquerdo” que tinha se aproximado: “Plantei-o ali e fui embora” (2015, p. 15). Este ato de deixar o outro sozinho e de ir embora revela como o narrador nos induz a pensar, diante da trama armada, que Moscarda teria vencido a ideologia. Os parágrafos seguintes perturbam a *good continuation* e demonstram o que Althusser entenderá como a impossibilidade de se viver fora das ideologias. E o que Pascale Gillot (2018, p. 105-106) observa na noção de que “a ideologia recruta os indivíduos em sujeitos, obrigando-os a realizar ‘a longa marcha forçada, que de larvas mamíferas, faz das crianças humanas, *sujeitos*’”. Ou seja, o narrador nos deixa acreditar que Moscarda tinha se transformado num “Sujeito Absoluto [que] ocupa o lugar único do Centro, e interpela em torno de si a infinidade de indivíduos em sujeitos” (2018, p. 107).

Fosse verdadeiramente assim e nossa hipótese estaria desacreditada, pois não poderíamos atribuir nada de “real” a Moscarda. Não poderíamos vê-lo comunicando-nos algo sobre o mundo. Sua alta capacidade de compreensão de si seria tal que não restaria espaço vazio algum a ser preenchido nem por ele mesmo, muito menos pelos leitores. Enfim, o “potencial especial da literatura” (FLUCK, 2000, p. 186) não poderia ser ativado.

O argumento não é a favor de uma posição elusiva fora da ideologia, mas a favor de uma consciência da natureza provisória de qualquer visão do mundo. O texto literário é especialmente adequado para criar uma consciência desta natureza provisória, porque, na leitura, temos inevitavelmente de complementar a representação linguística da realidade com imagens mentais. Estas imagens são necessariamente provisórias e instáveis, porque as criamos à medida que vamos lendo. Daí a necessidade muitas vezes desagradável e irritante de reconsiderar e rever as nossas construções mentais no decurso do processo de leitura. O texto literário pode assim ser visto como um campo de treino para a capacidade de corrigir ou rever as nossas interpretações da realidade e

de nos tornar conscientes da sua provisoriedade. (FLUCK, 2000, p. 188-189)⁷⁶.

A perspectiva do enredo ativado pelo narrador nos obriga a reconsiderar e rever as nossas construções mentais no decurso do processo de leitura e, enfim, desmente essa ilusão de uma realidade estabilizada. No romance, depois de ter deixado o “sujeito” plantado e ter ido embora, este último chama por Moscarda novamente e a “provisoriade da realidade” se reconstitui com um peso inescapável:

Poucos passos depois, ouvi chamar.
 – Ei, psiu!
 Calmo, calmo, com o dedo ele me chamou para perto e então perguntou:
 – Desculpe a curiosidade, mas, depois de você, sua mãe teve outros filhos?
 – Não, nem antes nem depois – respondi-lhe. – Sou filho único. Por quê?
 – Porque – me disse ele – se sua mãe tivesse engravidado uma segunda vez, certamente teria tido um outro menino.
 – Ah, é? E como é que você sabe?
 – É que as mulheres do povo dizem que, quando os cabelos de uma criança terminam num rabichinho como este que você tem aí na nuca, a criança seguinte será do sexo masculino.
 Levei a mão à nuca e, com um risinho frio de desprezo, perguntei-lhe:
 – Ah, eu tenho um... como é mesmo que você disse?
 E ele:
 – Um rabichinho, meu caro. É como o chamam em Richieri.
 – Oh, mas isso não é nada! – exclamei. – Posso mandar cortá-lo.
 Negou primeiro com o dedo e então disse:
 – Fica sempre o sinal, meu caro, mesmo que você mande raspá-lo.
 E dessa vez foi ele quem me deixou plantado.
 (PIRANDELLO, 2015, p. 15-16).

Não consta que Louis Althusser tenha lido Luigi Pirandello, mas, até onde nossas pesquisas chegaram, nada indica também o contrário. Nem que seja pela inusitada similaridade ao abordar a formação da pessoa enquanto sujeito, e a personagem “como se” fosse pessoa, vale a pena traçar um interessante paralelo.

Neste trecho, publicado em livro em 1926, Luigi Pirandello colocará em uma cena de seu romance o que Althusser conceituará, em outros termos, só em 1971 com *Idéologie*

⁷⁶ The argument is not for an elusive position outside of ideology, but for an awareness of the provisional nature of any given worldview. The literary text is especially well suited to create an awareness of this provisional nature, because, in reading, we inevitably have to complement the linguistic representation of reality with mental images. These images are necessarily provisional and unstable, because we create them as we go along reading. Hence the often unpleasant and irritating need to reconsider and revise our mental constructs in the course of the reading process. The literary text can therefore be seen as a training ground for the ability to correct or revise our interpretations of reality and to make us aware of their provisionality.

et appareils idéologiques d'État: o “pequeno teatro teórico” de Althusser em que uma autoridade, normalmente pelas costas, produz uma espécie de interpelação: “*Hé, vous, là-bas!*” (ALTHUSSER, 1976, p. 128). Na versão traduzida, fica assim:

[...] repercute a interpelação: ‘psiu, você aí!’ Um indivíduo (em 90% dos casos é sempre aquele que é visado) volta-se, acreditando-suspeitando-sabendo que se trata dele, portanto, conhecendo que ‘é realmente ele’ que é visado pela interpelação. (ALTHUSSER, 1999, p. 213).

A fim de se evitar ao máximo o perigo do impressionismo, convém ler o texto de Pirandello em sua língua original: “*Fatti pochi passi, mi sentii richiamare. – Ps! [...]*” (PIRANDELLO, 2011, p. 199), ou na tradução de Degani: “Depois de poucos passos ouvi que me chamava. – Psiu!” (PIRANDELLO, 2019, p. 173, e-book kindle). A repetição linguística que marca a interpelação é flagrante. Assim, no texto de Pirandello, a interpelação (“Ei, psiu!”, “*Ps!*”, “Psiu!”) retira Moscarda da ilusão de Sujeito Absoluto e o devolve à condição de sujeito assujeitado como todos os outros sujeitos.

Se abandonarmos a ideia de que o pensamento “deve ser” consistente consigo mesmo, poderemos apreciar a falta de constância e a variabilidade que o caracteriza, que de outra forma seríamos incapazes de perceber. [...] A consistência total do pensamento implicaria provavelmente que todos os sistemas neurais estivessem permanentemente conectados entre si da mesma maneira e que o pensamento fosse uniforme, o que tornaria impossível a mobilidade necessária para o progresso, a criatividade e a inovação.” (MORENO MARIMÓN; SASTRE, 2014, p. 115).

Haveria mais a debater. Se, por outro lado, queremos entender “as implicações” e as “armadilhas do inconsciente” por meio da TMOP, perceberemos que há uma forte tentação aos seres humanos: a de acreditar que a mera modificação do modelo organizador de um pensamento já é capaz de também alterar a própria conduta. Mas sabemos por experiência que a transformação do imaginário em ato efetivo não é simples. Em primeiro lugar, porque é o movimento, isto é, a ação que nos permite “situar em outras perspectivas que nos fazem ver o que antes não víamos ou víamos parcialmente” (MORENO MARIMÓN; SASTRE, 2014, p. 106-107).

Em segundo lugar, existe “outra poderosa razão que reside na inevitável e afortunada existência das demais pessoas e das circunstâncias externas” (2014, p. 107). Daí que, muitas vezes, nossa ação provoca uma mudança de sentido no mundo, não

necessariamente na direção que desejamos, mas também a ação dos demais leva a mudança de paradigmas, não necessariamente na direção que desejamos. Quando lemos o texto de Pirandello somos levados a perceber que Moscarda compreendeu isso não teoricamente, mas na prática, pois a ação do outro sobre ele o descentrou e, o colocando em movimento, o fez também se aproximar de uma concepção de pessoa.

Para além da reprodução de atitude análoga àquela do “sujeito que contraía o olho esquerdo” de quem Moscarda tinha se “vingado” falando sobre o defeito no queixo pela exclamação “Oh, mas isso não é nada!” (PIRANDELLO, 2015, p. 16), chama a atenção o fato de que houve uma mudança radical na percepção que Moscarda tinha de si mesmo. O resultado, contudo, não foi muito diferente do espanto gerado pela primeira intervenção de sua mulher, Dida. O que queremos demonstrar é que, se por um lado, antes da “descoberta” de Dida, Vitangelo acreditava na “transparência” da sua identidade, remetendo, portanto, “à noção de uma subjetividade livre, no princípio de seus atos” (GILLOT, 2018, p. 107), por outro lado, após a “descoberta” de Dida, do encontro com o “amigo” e até o momento do encontro com o “sujeito do olho esquerdo”, Vitangelo parecia acatar “uma estrutura de submissão e assujeitamento” (2018, p. 107).

Tanto a ilusão de tornar-se uma pessoa, um sujeito por si mesmo, quanto a ilusão de compreender todos os elementos de “sujeição” e subordinação aos outros sucumbem à conclusão de que somos sempre-já sujeitos e que “A existência da ideologia e a interpelação dos indivíduos como sujeitos acabam sendo uma só e mesma coisa” (ALTHUSSER, 1999, p. 213). Já em *O falecido Mattia Pascal* Pirandello parecia ter rompido literariamente com essa ilusão: “Fora da lei e fora daquelas singularidades, alegres ou tristes, com as quais nós somos o que somos, meu caro senhor Pascal, não é possível viver” (PIRANDELLO, 2007, p. 200). Mas em *Um, nenhum e cem mil* isso é amplificado.

A objeção que se poderia fazer a Althusser responde-a o texto de Pirandello. Podia-se questionar como é possível que as pessoas, uma vez conscientes de que vivem em uma ideologia, continuem se deixando levar de ideologia a ideologia tão facilmente e sem perceber? Ora, a resposta é que não existe formação social sem ideologia, já que as pessoas precisam construir formas de representação, isto é, formas simbólicas que sejam mediadoras do real. Isso faz com que o funcionamento prático da ideologia acabe por naturalizar as “coisas como são”. No livro de Pirandello, então, vê-se que o efeito ideológico que o leitor pode captar será tanto mais sutil quanto mais profundo. Na cena que analisamos, é a metáfora do “rabichinho” que nos traz esse efeito de sentido da

inescapabilidade da ideologia, pois, diante da exasperação de Moscarda afirmando que poderia mandá-lo raspar, o outro da conversa é taxativo: “Fica sempre o sinal, meu caro” (2015, p. 16).

Afirmamos que o segundo capítulo do romance é o ponto de virada na apresentação que o narrador Moscarda faz daquele outro Moscarda, a personagem cuja vida estamos acompanhando, mas sem nos voltarmos aos aspectos cronológicos. A própria narrativa assim o sugere, pois, após ter apresentado que Vitangelo Moscarda ficara plantado, o próximo movimento do livro é a abertura do terceiro capítulo (“Uma bela maneira de estar só”) que se inicia da seguinte forma: “Desde aquele dia desejei ardentemente estar só, ao menos por uma hora. De fato, era mais uma necessidade que um desejo [...]” (PIRANDELLO, 2015, p. 16). Era o “sinal” da interpelação em sujeito que nunca mais deixaria Moscarda repousar na tranquilidade de sujeito livre sem que ele fatalmente se recordasse do próprio assujeitamento.

Neste sentido, a personagem literária Vitangelo Moscarda performa com muita propriedade algo que, fora da ficção, poderia ser lido de maneira análoga à vida dos seres humanos, reconhecendo-se como tal e desconhecendo-se ao mesmo tempo. Também nós, na leitura desse texto, somos um pouco como Moscarda, visto que a “recepção” da literatura “é um processo simultâneo de esquecimento e descoberta” (ISER, 1988, p. 129, tradução nossa).⁷⁷

⁷⁷ [Reception] is a simultaneous process of forgetting and discovering.

7 IDENTIDADE, IDENTIDADES

7.1 Uma fotografia: vive-se e basta

Muito se pode questionar sobre o fato de que uma personagem de romance não pode ser incluída no rol da categoria de pessoa. Já demonstramos algumas oposições ao nosso pensamento ao longo de várias páginas deste trabalho. Uma outra forma de fazer esse questionamento é concluir que a identidade de uma personagem narrativa está de tal maneira ligada à identidade do sujeito autor do texto que não se pode dizer que há uma identidade verdadeira. Tal questionamento seria válido em um contexto tomado pela ideia essencialista da identidade, isto é, um contexto em que as identidades são prontas e acabadas. Pouco nos custa perceber que não é este o contexto de nenhum de nós, pessoas humanas do mundo percebido, pessoas que vivem suas vidas cotidianas.

Uma rápida citação de Boaventura de Sousa Santos (1994, p. 31) já seria suficiente:

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis, em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que, de época para época, dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso.

Pouco custa também admitir que também não é este o contexto de Moscarda, personagem literária que existe *no* romance de Luigi Pirandello. Se a identidade das pessoas e das personagens que agem *como se* fossem pessoas – caso de Moscarda – fosse de fato essencializada, não estaríamos em seu reino, mas no reino do que se passou a entender mais recentemente por identitarismo – explicaremos nosso ponto acerca disso um pouco mais à frente. Do mesmo modo, não poderíamos aceitar a conclusão de Sousa Santos de que “identidades são, pois, identificações em curso” (1994, p. 31), já que o identitarismo busca eliminar o curso, o *flow*, em nome de um estancamento.

Apenas a título de esclarecimento, é importante pontuar que a identidade aqui me preocupa no contexto da ficção, não necessariamente de vieses sociológicos, pois, como já apresentei ao longo de vários momentos deste texto, movo-me pelo terreno da Antropologia Literária.

É necessário analisar um pouco mais de perto os conceitos de identidade e identitarismo que trago para a discussão do fictício como termo médio entre o real e o imaginário. Até porque, se levarmos em consideração o que pontua Greimas (1976, p. 11), “parece-nos que o mundo humano se define essencialmente como o mundo da significação. Só pode ser chamado ‘humano’ na medida em que significa alguma coisa”. Se significa, significa para alguém, em dado tempo e em determinado espaço. Assim, em uma nota linguística rápida, nota-se o processo de formação de palavras envolvido na sufixação do pronome demonstrativo latino *idem*. Como um demonstrativo, poderíamos mesmo dizer “mostrativo”, a função de *idem* no uso linguístico é a de indicar, localizar e mostrar algum item, objeto e/ou pessoa com precisão. Daí que *idem* signifique “precisamente este, exatamente o mesmo, a mesma, ou a mesma coisa” (MAIA, 2008, p. 31).

Disso, em “identidade” temos o acréscimo do sufixo –(i)dade, cujo sentido pode expressar um estado, uma situação, uma quantidade ou um modo de ser que não se confunde com outro estado, situação, quantidade ou modo de ser, formando o substantivo *identidade*. Ao passo que em “identitarismo” o sufixo –(i)smo liga-se ao adjetivo “identitário”, aquilo que é relativo às características próprias de cada pessoa, com esse “–(i)smo” podendo indicar um *sistema* político, religioso e/ou ideológico, uma prática social e/ou esportiva, ou mesmo uma terminologia científica relativa a uma doença.

Ampliando esse escopo em relação ao discurso, Charaudeau e Maingueneau (2006, p. 266) indicam que

[...] para poder utilizar a noção de identidade, convém acrescentar-lhe duas outras noções que circulam igualmente nos domínios filosóficos e psicológicos, as de *sujeito* e de *alteridade*. A primeira dessas noções permite postular a existência do ser pensante como o que diz “eu”. Ricoeur nos lembra desse “primado da mediação reflexiva sobre a posição imediata do sujeito, tal qual se exprime na primeira pessoa do singular: “eu penso”, “eu sou” (1990: 11). A segunda noção permite postular que não há consciência de si sem consciência da existência do outro, que é na diferença entre “si” e o “outro” que se constitui o sujeito.

Concluimos que a pessoa tem uma identidade, portanto, quando aquele que diz “eu” e aquele a quem este “eu” se refere são o mesmo sujeito. Por conseguinte, uma identidade reflexiva, diferenciando-se do “outro”, do “tu”. Aqui poderíamos encontrar bom argumento para assumir que, linguisticamente, Vitangelo Moscarda em *Um, nenhum e cem mil* age como se fosse uma pessoa. Veja-se que a identidade, do modo como

acabamos de expor, impõe a identificação e a diferenciação e é nesse ponto que a pessoa existe e dá sentido à própria existência. Transportando esse juízo para o domínio da ficção, poderíamos chegar ao seguinte: se Moscarda fala de si no “passado” e se *imobiliza* como personagem literário, há identificação. Ao mesmo tempo, como a personagem Moscarda não atingiu ainda o *conhecimento* que a perspectiva do narrador demonstra, como, por exemplo, de que “a verdade é esta: tudo são fixações. Hoje vocês se fixam de um modo e amanhã, de outro” (PIRANDELLO, 2015, p. 47), então há diferenciação.

Ora, isso implica uma duplicidade no interior e no exterior de Vitangelo Moscarda, tal qual ocorre com todos, cada um e cada uma de nós, quando nos aproximamos e/ou nos afastamos das imagens e das ações que nos identificam conosco para nós mesmos e para os outros. É o que Iser (2013, p. 118) parece querer dizer quando indica que a “ficcionalidade literária reflete, portanto, um padrão antropológico básico que se mostra ora como condição de duplo (*Doppelgänger*) do homem [da pessoa], ora como figura intramundana (*innerweltlich*) da totalidade.”. Essa ideia é fecunda para indicar uma forma de se ler o Livro VII, penúltimo livro do romance *Um, nenhum e cem mil*.

No capítulo 8, “Esperando”, do Livro VII, Vitangelo Moscarda narra momentos em que a concepção de vida que ele vinha adquirindo é posta à prova. Antes de compreender este trabalho, do ponto de vista dessa dupla vivência, precisamos voltar no romance (lembremo-nos da importância dos *loopings* recursivos na constituição do significado pelos leitores reais) e recordar o livro IV, no capítulo 2 “Mas foi total”, quando o narrador explica que o surgimento em si de uma “vontade de me representar diferente de um dos cem mil em que vivia” fez com “que se alterassem todas as minhas outras realidades em cem mil modos diversos” (PIRANDELLO, 2015, p. 95).

Nesse trecho específico, o narrador Moscarda analisa o que vivera, mas já no parágrafo seguinte deixa de falar do “passado” e conversa com a ficção do leitor sobre o *momento em que produz* a narrativa e sobre o estado de espírito para o qual aquela vontade o havia encaminhado:

E, se considerarem bem, esse jogo necessariamente me levaria à loucura. Ou melhor, a este horror: a consciência da loucura, fresca e clara, senhores, fresca e clara como uma manhã de abril, lúcida e precisa como um espelho. (2015, p. 95).

O encaminhamento narrativo-argumentativo indica que o horror a que se refere o narrador é justamente a consciência, “lúcida e precisa como um espelho”, da loucura. A

compreensão lúcida de que o espelho não nos reflete como somos, mas nos imobiliza e, nesse sentido, nos mata como *viventes*, é que é dotada de horror.

Um pouco mais à frente, a “consciência da loucura” se materializa na ideia de colocar não só “a vontade” fora de si, mas, mantendo-se no mesmo corpo, sair ao encontro dos outros de si. Paradoxalmente, a “loucura” parece ser amenizada pela explicação bastante lógica da necessidade de formar uma espécie de aliança com os leitores, marcada pela abertura dos parênteses que, estruturalmente, abre um vazio que pede o preenchimento pelos leitores também. Assim:

Ao encaminhar-me para aquele primeiro experimento, eu estava colocando graciosamente a minha vontade fora de mim, como um lenço que caísse de meu bolso. Queria cumprir um ato que não fosse meu, mas daquela minha sombra que vivia a realidade de um outro [...]. De fato, quem sabe eu não fosse ao encontro do senhor Moscarda para lhe fazer uma grande desfeita? Ah, senhores, sim, uma grande desfeita! **(Desculpem-me essas cumplicidades, mas preciso delas, preciso buscar sua aprovação, porque, não sabendo como lhes pareço neste momento, tento, com essas cumplicidades, adivinhar suas intenções.)** Ou seja, fazê-lo cumprir um ato que, destruindo de golpe a lógica de sua realidade, o aniquilasse aos olhos de Marco di Dio e de tantos outros. (PIRANDELLO, 2015, p. 95-96, grifo nosso).

E poucas linhas depois, o narrador arremata o capítulo assim:

Porque o usurário Moscarda podia enlouquecer, obviamente, mas não podia destruir-se assim de repente, com um ato incoerente e contrário aos seus interesses. [...] Em suma, se um senhor como esse enlouquecesse, Deus o livre, arriscaria arrastar consigo para o manicômio todos os outros Moscardas que eu era para os outros e também, meu Deus, aquele pobre e inofensivo Gengê de minha mulher, Dida. E, se me permitem, também eu, leve e sorridente, estaria na mesma situação.

Na primeira vez, corri o risco – um risco que todos corremos, como se verá – de ir parar no manicômio, mas não foi o suficiente. Deveríamos arriscar a vida para que eu enfim retomasse e reencontrasse (um, nenhum e cem mil) a via da sanidade.

Mas não antecipemos. (2015, p. 97).

Há um importante elemento aqui relacionado à impossibilidade não do enlouquecimento, mas da destruição de Moscarda, pois a destruição de um usurário dono de banco não afeta apenas o sujeito, mas um circuito de relações que dele e do exercícios da função dele dependem. Discutiremos esse assunto nas próprias seções. Por ora, convém concluir que a ilusão de uma identidade singular é o aprendizado de Moscarda. Dessa forma, o horror que expõe o paradoxo da existência e a ilusão da identidade é a

única “via da sanidade”, mas não deixa de ser um paradoxo e um horror. Por isso mesmo parece ser o caminho rejeitado pelos “outros” que não são o Moscarda.

É este entendimento que no capítulo VII o narrador nos conta que a personagem Vitangelo Moscarda já adquiriu e que, com efeito, tentará “explicá-lo” para Anna Rosa – “amiga” de Dida, que tinha sido citada rapidamente apenas no primeiro livro do romance, mas que agora colocava-se no centro do enredo. Após uma série de episódios estranhos ligando Moscarda a Anna Rosa, esta acabou atirando contra o próprio pé e tendo Moscarda como companhia durante a recuperação. Certo momento, o narrador conta que numa manhã observou Anna Rosa estudando e ensaiando longamente o que ele chamou de “um sorriso piedoso e terno, mas com um brilho de malícia quase infantil nos olhos” (2015, p. 181).

Ter percebido que o sorriso ensaiado anteriormente estava sendo dirigido a ele naquele momento, “como se tivesse brotado ali mesmo, espontâneo”, fez Moscarda ter um “movimento de repulsa” e dizer que ele “não era o seu [dela] espelho” (2015, p. 181). Quanto à tentativa de Moscarda ensinar a Anna Rosa como a identidade é uma ilusão, o que mais interessa vem a seguir.

Anna Rosa não se irritou com a repulsa de Moscarda e perguntou-lhe “se aquele sorriso [...] era o mesmo que ela vira e ensaiara diante do espelho” (2015, p. 182). Quer dizer, Anna Rosa pergunta a Moscarda se o sorriso que *ela* tinha ensaiado era o mesmo que *ela* vira em si mesma, no espelho, e que *ela* estava mostrando *para ele* naquele momento. Como era de se esperar, Moscarda explica que não tinha “meios de saber” como Anna Rosa via o próprio sorriso, e responde:

É melhor fazer uma fotografia desse sorriso.

– Eu tenho uma – me disse –, uma grande. Está na gaveta mais baixa do armário. Pegue-a para mim, por favor.

A gaveta estava cheia de fotografias suas. Ela me mostrou várias, antigas e recentes.

– Todas mortas – lhe disse.

Ela se virou para mim, bruscamente.

– Mortas?

– Por mais que tentem se passar por vivas.

– Mesmo essa com o sorriso?

– E também esta, pensativa. E esta, com os olhos baixos.

– Por que mortas, se eu estou aqui, viva?

– Ah, a senhora, sim, porque agora não está se vendo. Mas, quando estava diante do espelho, no instante em que se via, não estava mais viva.

– E por quê?

– Porque para se ver é preciso fechar a vida em um átimo. Como diante de uma máquina fotográfica. A senhora assume uma pose. E posar é como se tornar uma estátua por um momento. A vida se move continuamente e nunca pode ver a si mesma.

– Quer dizer que eu, viva, nunca me vi?

– Jamais como eu posso vê-la. Mas eu vejo uma imagem da senhora que é só minha – uma imagem que certamente não é a sua. A sua, viva, a senhora talvez a possa ter vislumbrado em alguma foto instantânea que lhe fizeram. Mas sem dúvida deve ter tido uma ingrata surpresa. Talvez até tenha relutado em se reconhecer naquela imagem descomposta, em movimento.

– É verdade.

– A senhora só pode reconhecer-se posando: estátua sem vida. Quando alguém vive, vive sem se ver. Conhecer-se é morrer. A senhora fica tanto tempo se olhando nesse espelho, em todos os espelhos, porque não vive. Não sabe, não pode ou não quer viver. Quer conhecer-se em excesso – e não vive.

– Nada disso! Ao contrário, não consigo ficar parada nem um instante.

– Mas quer sempre se ver. Em cada ato de sua vida. É como se tivesse sempre diante de si a própria imagem, em cada ato, em cada movimento. A fonte de seu sofrimento talvez seja isso. A senhora não quer que o seu sentimento seja cego, obrigando-o a abrir os olhos e a se ver num espelho que sempre o reflete. E o sentimento, assim que se vê, se congela. Não se pode viver diante de um espelho. Procure não se ver nunca. Porque, de qualquer modo, jamais conseguirá se conhecer pelos olhos dos outros. Sendo assim, de que vale conhecer-se só para si? Pode acontecer de a senhora não compreender mais por que deveria ter aquela imagem que o espelho lhe devolve.

[...]

Ela sentia uma irresistível atração por tudo o que eu lhe dissera, misturada a uma espécie de asco, às vezes quase ódio. Eu o percebia faiscando em seus olhos, enquanto ela escutava minhas palavras com a mais ávida atenção. [...] (2015, p. 182-184).

Neste momento da narrativa, como já indiquei, o narrador está temporalmente mais próximo da personagem Vitangelo Moscarda. Ou seja, não estamos no tempo em que o narrador conta as “experiências” que fez consigo e com as pessoas a seu redor. Na verdade, há agora um conhecimento mais “sedimentado” sobre o que são as pessoas e como suas relações sociais interferem na identidade apresentada por cada uma delas. Não que isso signifique que o narrador encontra-se imune à ilusão da identidade, mas que de tal forma acredita ter compreendido esse “horror”, essa “consciência da loucura” de crer-se uno, que é capaz de tentar transmitir essa *consciência* para outra pessoa.

Estruturalmente, poderíamos apontar que há uma maneira de narrar nesse trecho que também aproxima mais o Vitangelo narrador de uma pessoa. No caso, como vimos até então, o narrador passa quase todos os momentos da narrativa contando a própria história, entremeando-a com digressões dirigidas à ficção do leitor. Dividindo-se entre o

Moscarda antes do que ele chamou de “loucura lúcida” e o Moscarda depois da “loucura lúcida”. Já neste momento da narrativa, predomina o diálogo.

É interessante que, assim como a leitura não se faz de uma vez, mas vai se construindo junto com o construtor, também a escrita parece agir de forma parecida. No caso, da afirmação que acabamos de fazer poderia surgir justamente uma ressalva a nossa tese. Assim: ora, se há uma divisão entre esses Moscardas do modo como está sendo dado, então não se poderia afirmar que são dois – a personagem de um romance, imobilizada na narrativa, e o narrador de um romance, que age *como se fosse uma pessoa* – mas que são pelo menos três Moscardas. A essa ressalva, responderíamos que tanto o Moscarda antes da “loucura lúcida” quanto o Moscarda depois da “loucura lúcida”, tanto ainda o Moscarda marido de Dida, o filho de banqueiro, o dono de um banco etc. são todos um só organizados estruturalmente na perspectiva de uma personagem de uma narrativa enredada pela perspectiva de um narrador.

Em outras palavras, o que faz com o que o narrador atue *como se fosse uma pessoa* é justamente essa capacidade de separar-se, “outrar-se”, não sair de si, mas *performar*, pela ficção, uma saída de si. Assim, cada um desses “cem mil” Moscardas possíveis transformam-se em algo palpável quando entram na narrativa organizada, pois passam a ter características definidoras, ao passo que o narrador encontra-se em cada uma dessas definições, mas nunca completamente nelas, pois, como quase-*pessoa*, existe em movimento, sujeito às mudanças que impedem identidades definitivas. Sua identidade não é identitária; é, pois, uma ilusão de reconhecimento, mas não um delírio de imobilidade.

Volto à argumentação. Como afirmava, estruturalmente este narrador reconstrói a si mesmo como uma personagem de si, à moda de um livro de memórias. Mas a entrada de Anna Rosa no livro VII altera a forma narrativa. Agora, a memória que deu ao narrador Vitangelo Moscarda um conhecimento intenso de si mesmo precisa trabalhar para reconstruir a relação entre duas personagens, Vitangelo e Anna Rosa, e tentar desvendá-la, transmiti-la aos leitores com quem “conversou” ao longo de toda a narrativa. Com a mudança de perspectiva, por óbvio o enredo terá de se constituir por outros recursos, visto que, de acordo com o desenvolvimento da narrativa, o narrador não conhece os pensamentos *interiores* de Anna Rosa, apenas supõe e sugere de acordo com o que ela demonstra. Assim, sem poder dizer como Anna pensava o mundo, o narrador passa a mostrar como ele a via agindo no mundo. Por isso, a fim de explicar uma teoria que é a

sua (do narrador), ele se vale de uma narrativa mais tradicional, com foco no exemplo professoral que acabamos de ler: a relação da fotografia com o ser vivo.

Começamos pensando no “conselho” que a personagem Vitangelo Moscarda dá para Anna Rosa: “É melhor fazer uma fotografia desse sorriso”. Veja-se que a perspectiva textual agora é a da personagem, visto que o enredo se estrutura em um diálogo presente, com poucas interferências do narrador. Quase como se fosse o texto de uma encenação teatral. Como seria possível imobilizar um sorriso a ponto de que ele transmitisse para os outros *exatamente* o significado que se deseja transmitir? Essa é a dúvida de Anna Rosa. E a resposta de Moscarda é a fotografia. Resposta que provavelmente os leitores do romance acham bastante adequada para o ponto de vista de Moscarda, pois explica o não poder ver-se vivendo, a impossibilidade de nos entendermos por estarmos cada um em um contexto distinto e a ilusão de vivermos na mesma realidade. A fotografia ao menos documenta o que, de outra forma, é efêmero. A fotografia é a ficção da identidade, é a imagem duplicada, é repositório de si, é a explicação da existência, é, em suma, como a própria narrativa que Moscarda resolveu escrever: um atestado de que existiu.

Atestar a existência não é existir. Por isso tanto a fotografia quanto a narrativa são também atestados de óbito. Permanecer, como imagem visual ou como linguagem verbal, é permanecer para os outros, é poder ser explicado, analisado, descrito. Mas a vida não se explica, não se analisa, não se descreve. Como diz Serafino Gubbio, no livro *Cadernos de Serafino Gubbio operador*, “Como são idiotas todos os que dizem que a vida é um mistério, infelizes que querem com a razão explicar aquilo que com a razão não se explica! [...] A vida não se explica; vive-se.” (PIRANDELLO, 1993, p. 148, tradução nossa)⁷⁸.

Devo afirmar que somos todos um pouco “idiotas” então, pois quer seja com fotografias, com histórias, com memórias, com teses, com teorias etc., vivemos a buscar um sentido para a vida. Todos. Anna Rosa, em suas fotografias precisava encontrar um sentido para si. Moscarda, com sua narrativa, parece querer um encontrar um sentido para ter chegado até o hospício. Nós, lendo o *Um, nenhum e cem mil*, podemos também estar buscando um sentido na ocupação de nosso tempo com a leitura e no preenchimento do vazio de nossa existência com as figuras fictícias de Moscarda, Anna Rosa, Dida, Quantorzo etc.

⁷⁸ Come sono sciocchi tutti coloro che dichiarano la vita un mistero, infelici che vogliono con la ragione spiegarsi quello che con la ragione non si spiega! [...] La vita non si spiega; si vive.

E estamos uns diante dos outros como se estivéssemos diante de nós mesmos. Os outros, nesse caso, não poderiam mais que atestar nossa existência. Nesse sentido, uma personagem literária, uma esposa com quem o relacionamento é de fachada, um amigo cuja intenção do relacionamento é meramente monetária, um pai que só vê o filho como reprodução em menor escala de si mesmo, um Padre, um juiz, uma fotografia: tudo e todos apenas atestam que existimos de um *certo* modo, de uma *determinada* maneira.

Mas se a pessoa é o movimento, o sofrimento de Anna Rosa vem da imobilização na pose da fotografia que se quer reproduzida nos instantes vividos. Se a pessoa é movimento, Moscarda nos mostra que nós, leitores empíricos, somos cada vez menos como pessoas. Nós é que desistimos de ser movimento para também nos imobilizarmos na segura imagem ilusória de sermos *sempre* a identidade que assumimos.

7.2 Lógica e ritual da burguesia⁷⁹

Retomemos o seguinte trecho: “Porque o usurário Moscarda podia enlouquecer, obviamente, mas não podia destruir-se assim de repente, com um ato incoerente e contrário aos seus interesses.” (PIRANDELLO, 1995, p. 97). O ato específico deste trecho é o de tomar e, em seguida, doar uma casa para Marco di Dio e sua mulher, Diamante. No entanto, a verdade é que o ato é o que menos importa do ponto de vista analítico. O que realmente chama atenção é que o narrador diz que Moscarda – ou seja, *ele mesmo* só que na perspectiva de personagem – não poderia agir de modo “incoerente e contrário aos seus interesses”. Isso, em tese, é uma contradição em termos, visto que se os interesses em jogo *são* os de Moscarda, então qualquer atitude tomada na direção desses interesses configuraria ato *coerente e de acordo* com o interessado.

Nessa pressuposição de que alguém possa *ter vontade* de agir *contra a própria vontade* e de que isso não se configura uma mera mudança de rumo, mas uma incoerência, há embutida uma ideia de que ao menos algumas pessoas não podem mudar de interesses. Ou seja, que seus interesses têm de ser sempre os mesmos, o que, no limite, significa afirmar que algumas identidades *precisam* ser fixas e fixadas.

Não nos esqueçamos que o ato de leitura aqui empregado está embasado na passagem da Teoria do Efeito Estético para a Antropologia Literária. Quanto a isso,

⁷⁹ Não são poucos os trabalhos, as análises, as críticas, as teorias e os textos, de ficção ou não, que versam sobre a questão da burguesia. O que aqui se apresenta é, apenas e tão somente, uma contribuição para a compreensão de uma lógica interna do romance *Um, nenhum e cem mil* de Pirandello.

apresento rapidamente meu MAPEE e algumas das questões que me vieram no momento mesmo da leitura: a) por que algumas pessoas não podem ter o *direito* de “destruir-se”?; b) qual é o impacto que a mudança de interesses de uma pessoa causa em outras?; c) quem decide quais são os interesses da pessoa: ela mesma, os outros, o contexto presente, a história, os compromissos?; d) até que ponto não ter o direito de ir “contra” os próprios interesses é também não ter o direito a uma identidade própria?; e) de que forma isso revela uma sociedade voltada para uma espécie de identitarismo? Etc. Agora, com o texto já lido, com as ideias já assentadas e com o intuito de apresentar uma forma de leitura à discussão, tentarei debater possíveis respostas.

Como vimos, a identidade se relaciona ao movimento do ser em ser, e a identificação corresponde à ilusória correspondência do ser em cada movimento. Não tomamos uma personagem narrativa como um ser, mas na esteira do pensamento iseriano acreditamos que o fictício dessa personagem pode auxiliar a constituir um imaginário e, conseqüentemente, determinar possibilidades de realidades a serem vividas, ou já vivenciadas, pelos humanos. Diferenciemos rapidamente, então, esses dois conceitos – identidade e identificação – do identitarismo. Notemos enfim que o identitarismo, do modo como o pensamos, relaciona-se a uma ideia “fechada” sobre a identidade de alguém ou de algo, ou seja, a um sistema ideológico determinado.

Apenas a título de exemplo, tomemos o seguinte argumento, que poderia certamente ter sido outro: se falamos de um grupo como o dos indígenas cariris, ou tupinambás, ou cherokees etc., a tendência do identitarismo é a de *impedir* que se possa conceber a existência desse grupo para além daquilo que se espera socialmente dele. Isso faz com que cada sujeito que compõe tal grupo seja essencializado como parte inexorável daquele grupo, ou seja, cada componente do grupo deve ser necessariamente igual aos outros componentes do mesmo grupo. Nesse sentido, o identitarismo expulsa a possibilidade da *diferença* como algo possível de ser alcançado pelo sujeito dentro dos contextos sociais em que ele emerge.

O contexto identitário então impõe que um tupinambá *é* um tupinambá, um cherokee *é* um cherokee, e um cariri *é* um cariri se, e somente se, suas formas de *ser* consigo mesmos e de *se apresentar* aos outros sejam as formas reconhecidas, pelos outros e por si mesmos, exclusivamente como as dos tupinambás, cherokees e cariris.

No mundo da vida, esses “outros” que se empenham em determinar as fronteiras do pertencimento ou não de determinado sujeito a determinado grupo, é necessário dizê-lo, são normalmente os que se julgam para além de qualquer questionamento identitário.

Ou seja, julgam-se normalmente como se não tivessem que lutar por uma identidade e por um pertencimento, pois já são o modelo a que as outras identidades são comparadas.

Quanto ao mundo da ficção, convém não se esquecer de que ele não é o mundo real, mas que atua *como se* o fosse e que pode e deve ser lido também *como se* o fosse:

O mundo representado no texto, enquanto produto do fingir, resulta dos atos de seleção e combinação e não tem nada de idêntico ao mundo dado. O mundo do texto permite, portanto, que por ele sejam vistos os dados do mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence, razão por que constantemente ele pode ser visto de forma diversa do que é. Daí que a reação que o *como se* desperta no âmbito do mundo do texto possa se referir também à realidade empírica, que, através do mundo do texto, é visada a partir de uma perspectiva que não se confunde com uma outra do mundo dado da vida real (*Lebenswelt*). (ISER, 2013, p. 47, grifo do autor).

Nesse ato de fingir que produz um mundo que é *como se* fosse o mundo da vida real, mas que, na verdade, apenas faz referência a este último e que, por isso, pode nos fazer compreender algo sobre nós mesmos e sobre o próprio mundo, nesse ato de fingir também podemos observar personagens literárias encenando *como se* representassem elementos de identidade, identificação e identitarismo. Antecipando uma análise do exemplo que traremos, veremos a discussão que ocorrerá entre Vitangelo Moscarda, “Stefano Firbo e um certo Turolla”. Nessa discussão, Firbo agirá como alguém cuja identidade é tão “natural” que nunca foi questionada, do mesmo modo, seu lugar na ordem das coisas também se naturaliza, o que gera a essencialização de si. Qual é o lugar tido como “natural” dos sujeitos que não precisam questionar sua identidade? Segundo leremos a seguir, é um lugar ocupado por um sujeito homem, que tem posição de destaque em um banco, esse sujeito tem ao redor de si o poder financeiro e simbólico do cargo.

É esse “mundo [fictício], que é forçosamente particularizado, [que] possibilita um paradigma para o geral e este, pelo caráter particularizado do mundo representado, se transforma em uma experiência determinada” (ISER, 2002, p. 977). Daí podermos retirar dessa identificação de Firbo com um determinado grupo, identificação particularizada, uma forma de compreensão da situação mais generalizada das ações humanas. Vamos a isso em breve.

O identitarismo permite uma *interferência do outro* apenas e tão somente para uma confirmação identitária, nunca para uma diversificação de pressupostos. É assim que lemos um trecho do livro IV, no capítulo 5, “Contrafação”. Neste momento da narrativa,

Moscarda vai até o banco para tentar encontrar os papéis relativos à propriedade da casa onde moravam Marco de Dio e sua mulher, Diamante:

Naquele dia, ao entrar, encontrei os funcionários apinhados no último salão. De quando em quando eles caíam na risada, assistindo a uma discussão entre Stefano Firbo e um certo Turolla, de quem todos debochavam, inclusive por seu modo de vestir.

Um paletó longo, argumentava o pobre Turolla, nele, tão pequeno, o teria feito parecer ainda mais diminuto. E tinha razão. Mas entretanto o baixote, muito sério com aqueles bigodões de brigadeiro, não percebia como de trás parecia ridículo o paletozinho estreito, que lhe deixava as sólidas nádegas descobertas.

[...]

(PIRANDELLO, 2015, p. 105-106).

O trecho que nos interessa não está todo aí, mas se inicia dessa forma e, antes de trazermos sua continuação, convém fazermos nossa primeira paráfrase explicativa. A análise aprofundada desse trecho pede alguns movimentos prévios, vazios que preenchi conforme fui lendo o próprio texto do romance.

7.2.1 Categorizadores de pertencimento

O primeiro vazio que preenchi e que apresento diz respeito ao motivo pelo qual todos debochavam de Turolla: seu “modo de vestir”. Como estamos falando de identidade, identificação e identitarismo, proponho aqui dois elementos *categorizadores* de pertencimento que acredito serem condizentes com os rumos da Antropologia Literária iseriana, a saber:

- a) o corpo e suas vestimentas;
- b) a linguagem e as formas de comunicação;

Tanto um quanto o outro entram no rol dos rituais performáticos que usamos para pertencer a um determinado grupo e, dessa forma, validar nossa identidade. Quer dizer, a identificação com determinados rituais mantém em funcionamento a identidade que assumimos como nossa. Comentando o trabalho do antropólogo da performance Victor Turner, cujo trabalho também embasa a Antropologia Literária de W. Iser, Maria Cavalcanti (2012, p. 119) afirma que para Turner:

[...] o ritual é, a um só tempo, um contexto sociocultural e situacional característico. Nesse ambiente, impregnado de crenças e valores, os símbolos exercem sua eficácia plena como articuladores de percepções e de classificações, tornando-se fatores capazes de impelir e organizar a ação e a experiência humanas e de revelar os temas culturais subjacentes.

Assim como a ficção, que é símbolo, organiza o mundo da vida e nos dá a ver algo que, de outra forma, não veríamos, do mesmo modo o ritual, como presentificação de uma ordem ausente, mesmo também sendo símbolo interfere concretamente na estrutura social. Se tomarmos isso como verdade também para o mundo fictício produzido no contexto de *Um, nenhum e cem mil* e projetado no imaginário dos leitores empíricos, poderemos começar a compreender um pouco mais de nossas próprias experiências como humanos situados numa ordem político-econômica ocidental. Vejamos: no caso do corpo e suas vestimentas, isto é, do modo como o corpo é despido ou vestido, surgem, por exemplo, como fundamentos de pertencimento: a conservação ou a supressão de pelos em regiões específicas, a liberdade para exibição ou não de partes da pele, o corte, as cores e os materiais utilizados na feitura das vestimentas etc. Em relação à linguagem e às formas de comunicação, ganham vulto: os elementos morfossintáticos, as linguagens gestuais, a prosódia, a modulação e o ritmo da linguagem, por exemplo. Tudo isso compõe os ritos.

O pertencimento é observado na escolha do melhor momento para se agradecer, pedir, cobrar ou obrigar alguém, por exemplo, ou na compreensão e na execução adequada da sequência de ações que demonstra um momento de passagem de um estágio a outro (os ritos de passagem), de pertencimento a determinada categoria ou o desligamento dela, de cura ou despedida fúnebre de determinado sujeito etc. Sempre admitindo a possibilidade de interferência entre corpo e linguagem como ritos humanos e, por isso, a quase impossibilidade de “pureza” nestes itens.

Vitangelo Moscarda é enquadrado no grupo dos burgueses, como já sabemos, visto que sua fortuna é derivada do acúmulo de capital que seu pai conseguiu com os lucros provenientes de um banco. Ou seja, também Moscarda tem, ou deve ter, um modo de se vestir, de falar e de agir que o identifica ao grupo da burguesia. Ele não deseja mais pertencer a esse grupo, não quer mais ser chamado de usurário:

- Quem se ilude?
- Os contrafatores! O senhor Firbo, por exemplo! Eles se iludem porque a verdade é que, no fim das contas, meu caro, não conseguem impor

mais do que palavras. Palavras, entende? Palavras que cada um assimila e repete a seu modo. Ah, mas também é assim que se formam as chamadas opiniões gerais! E aí daquele que um dia for carimbado por uma dessas palavras que todos repetem. Por exemplo, *usurário*! Por exemplo, *louco*! Mas então me responda: como se pode ficar tranquilo sabendo que há alguém que faz de tudo para persuadir os outros de que você é como ele o vê, alguém que se esfalfa para que os outros o estimem segundo o juízo que ele fez de você, impedindo que os outros o vejam e julguem de outro modo? (PIRANDELLO, 2015, p. 108, grifo do autor).

A essencialização do identitarismo se dá, então, na busca do *idem* da identidade. Em outras palavras, a essencialização do identitarismo se dá na identificação, na internalização e na realização de um mesmo modo de usar o corpo e se vestir, de usar a linguagem e se comunicar, isto é, de usar os símbolos e realizar os ritos dentro de um determinado contexto social.

Justamente por isso, o que vale para os cherokees, cariris e tupinambás vale também para os burgueses. E é contra essa forma de enxergar a si mesmo e enxergar os outros que esse discurso de Moscarda contra os “contrafatores”, ou seja, contra os enganadores se volta. Do ponto de vista que a personagem revela nessa explosão de sentimentos, os que enganam “só” conseguem impor palavras para definir os outros. Mas essas palavras, “que cada um assimila e repete a seu modo”, formam as opiniões gerais que, por sua vez, prendem as pessoas em carimbos tanto definidores quanto diminuidores. Não se escapa do rótulo. O problema, da perspectiva de Moscarda, é o rótulo imposto pelo outro por meio das palavras que moldam o olhar. Ou seja, pura encenação e performance.

Fizemos esse salto para frente para demonstrar de que forma Moscarda compreende a ilusão feita pelos “contrafatores” como uma criação. Em suma, é tal qual um ato de fingir que move o imaginário alheio e provoca a constituição de uma realidade. Ou seja, funciona do mesmo modo que a literatura funciona, desde que o receptor ou a receptora aceite o pacto proposto pela linguagem.

Voltemos, então, à discussão do identitarismo burguês responsável pela fúria de Moscarda em ser chamado de “louco”, por não querer se encaixar, e pelo riso contra Turolla, justamente por querer se encaixar.

7.2.2 Ilusão e delírio

Recordemos o trecho do *Um, nenhum e cem mil*:

Naquele dia, ao entrar, encontrei os funcionários apinhados no último salão. De quando em quando eles caíam na risada, assistindo a uma discussão entre Stefano Firbo e um certo Turolla, de quem todos debochavam, inclusive por seu modo de vestir. (PIRANDELLO, 2015, p. 105).

O grupo dos burgueses, como qualquer outro tipo de grupo, caracteriza-se enfim por elementos comuns que devem ser seguidos por aqueles que querem pertencer a ele. Esses “elementos comuns” são de tal forma tidos como essenciais que são entendidos como regras e normas de um determinado modo de ser e de pertencer. Nesse sentido, aquele que se enquadra nas regras enquadra-se nas normas e é, por isso mesmo, visto pelos outros como *normal*, enquanto aquele que foge às regras não se enquadra nas normas e, com efeito, é visto pelos outros como *anormal*, *louco*.

Aí nossa tendência de pensar o identitarismo como um delírio, como um paradoxo, pois, por esse ponto de vista, a identidade identitária já está dada *por completo*, não havendo espaço algum para uma invenção de si. Mas também pelo fato de não restar espaço para faltas e vazios, já que *todos* os elementos característicos daquele grupo *precisam* ser preenchidos pelo sujeito que nele se enquadra, sob pena de ser taxado de *anormal* caso não os preencha todos, numa espécie de *checklist*.

Assim, ter a vestimenta bem cortada e o linguajar apropriado dos burgueses não é garantia de aceitação de determinado sujeito neste grupo se, por exemplo, os rituais não forem seguidos à risca. Em casos como este, há sempre um “porém” que identifica tal sujeito como “estranho”, “diferente”, “*quase* um dos nossos” ou algo que o valha. Da mesma maneira, executar os rituais burgueses sem a vestimenta adequada, por um lado, ou vestir-se e agir como burguês, mas não dominar as formas de comunicação desse grupo, por outro, são fatores de *exclusão* e de *não-pertencimento*.

Não importa que seja “apenas” um ou outro “desvio”, um *verdadeiro burguês* deve ser reconhecido de longe, pois nele não há “desvios” de tal ordem. Ao menos é isso que o riso contra Turolla parece demonstrar. O identitarismo, esse delírio, obriga os sujeitos a serem reconhecíveis pelos outros. O que Moscarda percebe, todavia, é que esse *reconhecimento pelo outro* não produz uma verdadeira relação com outro, visto que não permite uma troca de posições, uma dialética capaz de modificar ambos os membros da composição do sujeito.

Dando um passo atrás, após a descrição da vestimenta de Turolla e o comentário do narrador, o texto continua da seguinte forma:

Naquele momento, já a ponto de chorar, vilipendiado, congestionado e açoitado pela risada dos colegas, Turolla erguia o bracinho e dizia a Firbo:

– Cuidado com as palavras que o senhor usa.

Firbo estava em cima dele e lhe gritava na cara, sacudindo-o furiosamente por aquele braço levantado:

– Conhece? Conhece coisa nenhuma! Você nem sequer o conhece – embora até se pareça com ele!

Quando soube que se tratava de um tal que havia pedido empréstimo ao banco, apresentado por Turolla como um conhecido, um senhor muito distinto, enquanto Firbo sustentava o contrário, senti-me agitado por um ímpeto de rebelião.

Ignorando a tortura secreta de meu espírito, ninguém pôde entender a razão – e todos ficaram perplexos quando eu, arrastando dois ou três empregados, disse:

– E você – gritei a Firbo –, quem você conhece? Com que direito se impõe assim ao outro?

Firbo se voltou espantado para mim e, quase não acreditando em si mesmo ao me ver em cima dele, gritou:

– Ficou maluco?

[...]

(PIRANDELLO, 2015, p. 106).

Façamos uma pausada incursão pelo trecho do romance, a fim de perceber a questão do identitarismo, como vimos pontuando. Lembrando que “A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender.” (ISER, 1999, p. 12).

Há cinco perspectivas importantes neste trecho e que marcaremos com algarismos: (1) a do narrador Vitangelo Moscarda, (2) a da personagem Vitangelo Moscarda, (3) a dos funcionários que trabalham no banco, (4) a de Stefano Firbo, e (5) a de Turolla. Cada uma dessas perspectivas tem uma relação direta com a ideia de burguesia e com o que chamamos de identitarismo, relacionado ao grupo dos burgueses. Quer seja por pretensão pertencimento a esse grupo, quer seja por avaliação ou não da pertença de outrem, ou de si mesmo, no mesmo grupo. Abordemos primeiramente as duas primeiras perspectivas.

Quanto ao narrador Vitangelo Moscarda (1), sua atuação é muito parecida com a de outros momentos da narrativa. Aqui, ele faz um exame de consciência, ativa a memória e narra aquilo que acha ser importante dentro do propósito narrativo de seu texto, a saber: explicitar em quais condições ele deixou de ser alguém que acreditava ser sempre idêntico a si mesmo e passou a perceber-se como um alguém cuja identidade era dependente das relações que estabelecia com as outras pessoas. Ou seja, o narrador atua como uma

espécie de sujeito que, compreendendo as funções que lhe eram atribuídas por pertencer a uma classe, re-experimenta, por meio da narrativa de si, os momentos em que subverte a identidade programada para ser a dele. Essa maneira de retomar-se como um outro por meio de uma narrativa é uma forma de ficcionalizar-se, ou, se quisermos, de elaborar o passado vivido por meio de uma recordação que não se repete *ipsis litteris*, mas é mediada por aquilo que “restou” na memória.

Por sua vez, a personagem Vitangelo Moscarda (2) não pode agir da mesma forma, visto que é fruto da narração do narrador Vitangelo Moscarda (1), isto é, sua existência do modo como a conhecemos, *condicionada* à história contada pelo narrador, se dá no momento em que a narrativa *acontece*. O narrador (1) nos dá a ver a personagem (2) ao longo da narrativa que ele (1) empreende sobre o si mesmo do passado (2). Na relação entre o si narrador (1) e o si mesmo personagem (2) a identidade não descamba para o identitarismo, pois o narrador identifica-se com o produto de sua memória transformado em narração, ainda que esse produto *não seja* ele mesmo, mas uma “versão” anterior, “inventada” e “fictícia” de si.

É nesse sentido que associamos a noção de identidade à de ilusão. Nessa crença *necessária* da identificação entre o si que se percebe e o si mesmo produto da memória é que se encontraria a ilusão da identidade, visto que a busca por identificar o si num outro não passa da busca de identificar *algo* de si no outro. Ou seja, uma parte, um resto do que se entende como sendo si mesmo em algo que *não é mais* o si mesmo.

Avancemos na questão da ilusão como primado da identidade. A fundamentação do campo da lógica, desde Aristóteles, determina que o *princípio da identidade* consiste na afirmação de que A é igual a A ($A = A$), que o *princípio da contradição* consiste na impossibilidade de que A seja ao mesmo tempo A e não-A e que o *princípio do terceiro excluído* consiste na afirmação de que algo é ou A ou não-A, não podendo haver uma terceira possibilidade, afirmando a oposição como base da existência (SHIMABUKURU, 2019). Se trouxermos esse entendimento lógico para o *Um, nenhum e cem mil*, logo veremos em que medida se estabelece a relação tão próxima entre identidade e ilusão que anunciamos.

Apresentemos, a seguir, uma tese possível, caso as regras da lógica clássica valessem estrita e completamente para a definição da própria pessoa, algo com o que não concordamos e que, por isso, nos leva a construir antíteses. Assim, teríamos:

- a) Tese: pelo “princípio da identidade”, o narrador Vitangelo remonta às imagens que tem de si na memória e se identifica com elas, fazendo com que se sejam

tomados como sinônimos o narrador que conta a história e a personagem da história contada. Dessa forma: Vitangelo narrador (1) = Vitangelo personagem (2).

Antítese: a identificação com as imagens do passado faz com que haja a noção ilusória de duração no tempo. Ainda que importante para a manutenção da ideia do “eu”, isso não é a identidade do eu, mas uma identificação que a todo o instante precisa ser checada. A identidade não é igual a imobilização, mas é igual a movimento.

- b) Tese: pelo “princípio da contradição”, é contraditório afirmar que Vitangelo Moscarda *é*, ao mesmo tempo que também *não é*, Vitangelo Moscarda. Do mesmo modo, se Vitangelo narrador (1) = Vitangelo personagem (2), então é contraditório afirmar que eles não sejam o mesmo ser. Assim, Vitangelo narrador (1) e Vitangelo personagem (2) são o mesmo ser justamente porque não são e nem podem ser Firbo (4) ou Turolla (5), por exemplo. Do mesmo modo que estes últimos não são nem podem ser nenhuma das versões de Vitangelo Moscarda.

Antítese: sendo fruto da elaboração linguística feita pelo narrador, ainda que baseado em possíveis “fatos” do passado, a personagem (2) não é igual ao narrador (1), mas é no máximo uma metonímia, uma sinédoque deste. Assim, a personagem (2) se identifica ao narrador (1) pelos traços comuns que têm e que fazem com que (2) seja a *versão reduzida* de (1).

- c) Tese: pelo “princípio do terceiro excluído”, como não pode haver um elemento que seja ao mesmo tempo Vitangelo Moscarda *e* também outra coisa, então Vitangelo Moscarda personagem (2) e Vitangelo Moscarda narrador (1) são, por força, vistos como parte do mesmo conjunto. Ou seja, Moscarda não pode ser ao mesmo tempo Moscarda e também uma árvore, e também a cachorrinha Bibi, e também Dida etc.

Neste caso, não há antítese, visto que dentro da estrutura ficcional é exatamente dessa forma que se dá a relação entre as perspectivas textuais do narrador e da personagem Vitangelo Moscarda. Elas não são idênticas, mas se identificam. De modo que uma pode ser tomada pela outra, mas não podem ser tomadas por outras personagens ou mesmo pela ficção do leitor.

O entendimento dessa *ilusão da identidade* – ilusão necessária para uma vida logicamente compreendida, frise-se – é que separa o narrador Moscarda (1) da

personagem Moscarda (2), ao mesmo tempo que os une. Pois, enquanto o primeiro tem certeza que a identidade é um construto impermanente e inacabado e por isso constrói uma imagem permanente de si em forma de personagem, o segundo crê numa consolidação de si que se identifica consigo mesmo, num ser de formato acabado e permanente, muito mais próximo do identitarismo, portanto. Muito mais próximo do delírio também, já que a permanência de uma identidade imutável só encontraria par verdadeiro na imobilidade, o que contradiz a própria noção da atuação textual de Moscarda como se fosse a atuação de uma vida de pessoa.

Nesse sentido, a ilusão da identidade é dada no fato de ser um efeito de nossa *exigência* de continuidade no tempo e no espaço, a fim de permanecermos com a certeza de que “somos” algo que existe e continua existindo. Enquanto o delírio do identitarismo passa por acreditarmos que a obrigatoriedade de algo corresponder termo a termo a itens análogos seja uma característica que determina ou indetermina a própria possibilidade de existência.

7.2.3 Identidade nadificada

Mais interessante, talvez, seja pensar nas três outras perspectivas que aparecem neste trecho do livro que estamos analisando. Vejamos então de que forma elas compõem o enredo e abrem o caminho para a produção de sentido na significação derivada da relação entre elas, pelo ponto de vista da personagem Moscarda (2), e narrada pelo narrador Vitangelo Moscarda (1).

O excerto que retiramos se inicia com “Naquele dia, ao entrar, encontrei os funcionários apinhados no último salão” (PIRANDELLO, 2015, p. 105). Os “funcionários” (3) em questão são os funcionários da personagem Moscarda (2) que, agora, são revisitados pela ótica do narrador Moscarda (1). Percebamos de antemão que não há uma identidade singular aqui, mas que os funcionários (3) são tomados como um só corpo que age de modo semelhante. Ou seja, não há espaço na narração de Moscarda (1) para cada um desses personagens, visto que eles não são importantes enquanto pessoas, mas apenas enquanto uma massa de indivíduos que se enquadram na mesma categoria e, nessa condição, agem de forma análoga uns em relação aos outros e em relação ao entorno.

Esses funcionários que trabalham no banco (3), por trabalharem em um banco, têm no mínimo um item que os liga: o fato de serem todas e todos trabalhadoras e

trabalhadores do banco. Isso provavelmente os leva a ter uma quantidade considerável de tempo destinada a assuntos e pessoas que têm a mesma distinção laboral, ainda que em posições diferentes. Manter-se nessa posição laboral, ser promovido ou rebaixado a outra, aliás, provavelmente dependerá da “boa”, “excelente” ou “insatisfatória” internalização dos ritos relativos à posição, bem como do conhecimento dos termos comunicativos adequados àquela posição e de certa identificação entre o cargo exercido e o modo de se vestir, de se pentear e de se apresentar, por exemplo.

Analisando a cena que eles protagonizam, o que faria os funcionários todos “caírem na risada, assistindo a uma discussão entre Stefano Firbo e um certo Turolla”? O primeiro passo para esse riso parece ser dado pelo entendimento, pela compreensão “racional” de que a situação em questão era risível. Alguém poderia objetar e dizer que é provável que nem todos os funcionários do banco (3) necessariamente achassem a situação em questão risível. No entanto, teríamos de lembrar que o narrador Moscarda (1) não nos dá a ver esses funcionários como “pessoas”, mas como um conjunto de seres que se “distinguem” dos outros no enredo *apenas* por trabalharem em um banco específico. Com efeito, se pensarmos que a manutenção do emprego, em situações como essas, passa também pela aceitação do sujeito, por parte de seus pares, como sendo “um deles”, então é indiferente saber se os funcionários achavam a situação em questão risível ou não, visto que o mais importante era que cada funcionário correspondesse à imagem que dele ou dela era esperada pelos outros. A saber: a de alguém que riria diante da discussão entre Firbo (4) e Turolla (5).

E dos vários motivos pelos quais Turolla (5) era risível, o narrador (1) destaca a vestimenta: “um certo Turolla, de quem todos debochavam, inclusive por seu modo de vestir” (2015, p. 105). Uma análise apressada aqui poderia nos levar a pensar que o que os funcionários do banco (3) fazem ao rirem de Turolla (5) é colocar em prática a noção de arte humorista, definida teoricamente por Pirandello no ensaio *O humorismo*, mas essa seria uma conclusão equivocada.

Neste texto teórico, Pirandello indica que seu modo de escrever literatura está inscrito no que ele chama de *arte humorista*. Uma forma artística que busca revelar aspectos da existência humana sem deixar de lado a forma estética, pois “enquanto o sociólogo descreve a vida social tal como ela resulta das observações externas, o humorista, armado de sua arguta intuição, demonstra, revela como as aparências são profundamente diversas do ser íntimo da consciência.” (PIRANDELLO, 1999, p. 166-167). O modelo estético do humorista então baseia-se no que Pirandello denominou

“sentimento do contrário”, elemento que deve perpassar a obra literária e que pode ser definido pela união de três vetores:

- a) uma *contradição* que fundamenta a relação entre o ideal e o real para os seres humanos;
- b) um *ceticismo* quanto à capacidade humana de conhecimento;
- c) uma construção literária que privilegia uma *malícia* analítica ao apresentar personagens que não aceitam o real como algo já dado em contato com personagens que nem sequer suspeitam que a vida pode ser diferente do que é.

O professor Valdemar Rodrigues (1988, p. 336, grifos do autor) assim resume a arte humorista na ficção de Pirandello:

[O humorista] sabe que o conhecimento do mundo é uma construção ilusória, como ilusória é a construção que cada homem, mesmo sem querer e saber, faz de si próprio, agindo e vivendo conforme uma interpretação fictícia, mas sincera, de si; sabe tudo isso e sabe também que, se o homem fosse capaz de *ver-se viver*, constataria que essa tensão caracteriza a sua existência, isto é, faria aquela análise que o humorista faz. Todavia, o homem acha que vive melhor como imagem falsificada de si próprio, fugindo daquela análise, que provocaria o remorso e o levaria à conclusão de que a incerteza é a única certeza possível [...], que não pode optar pelo *sim*, sem que, concomitantemente, encontre as mesmas razões para optar pelo *não* [...].

Entende-se, dessa forma, que o humorista *compreende, sabe* que todo seu conhecimento de mundo é ilusório e, por consequência, que sua própria identidade é em alguma medida também uma ilusão, como afiançamos a pouco. Ilusão da identidade para aqueles que sabem que vivem uma ilusão. Delírio do identitarismo para aqueles que acham que vivem melhor como imagem falsificada de si. “Acham” pois não cogitam a possibilidade de que a vida possa ser diferente do que é e que as pessoas possam ser diferentes do que são.

Nada no trecho que lemos nos permite afirmar que os funcionários do banco (3) riam por terem sido tomados pelo “sentimento do contrário”, por aquele riso amargo e perplexo de quem, diante do ato cômico, foi capaz de analisar e compreender os motivos da comicidade. Os funcionários do banco (3) não são capazes de perceber que os mesmos motivos que os levam *sim* a rir de Turolla (5) igualmente deveriam levá-los a seriamente *não* rir, mas entender aquele “de quem todos debochavam”. A razão dessa incapacidade é que os funcionários do banco (3) funcionam no texto como seres autômatos, que nós

leitores identificamos como “funcionários do banco”, não como sujeitos singulares dotados de capacidade analítico-reflexiva. São personagens esquemáticos apenas.

Nesse sentido, funcionam muito bem, visto que dentro do espectro social em que se encontram, e dentro do trecho do texto em que vemos sua aparição, eles são a plateia que assiste ao embate entre Firbo (4) e Turolla (5), tendo já tomado partido pelo primeiro sem necessidade de reflexão alguma. Ao que parece, apenas pelo fato de que Stefano Firbo (4) é o gerente do banco em que trabalham e, sendo assim, regulador laboral, em primeira instância, e moral, em última, das ações dos funcionários “acefalizados” ou, se quisermos, funcionários que são apenas isto no enredo: funcionários cujo nome desvanece.

De Stefano Firbo (4) sabemos o nome, mas ele também é funcionário. Mesmo na condição de gerente, ele é subordinado aos acionistas do banco e, dentre eles, ao acionista majoritário: Vitangelo Moscarda (2). No entanto, por conta do pouco caso que Vitangelo sempre demonstrou em relação aos negócios do banco que lhe foram deixados como herança pelo pai, tanto Firbo quanto Quantorzo foram se vendo como pontos mais altos na hierarquia da empresa. Sentir-se não é necessariamente sê-lo, como bem percebe Firbo no trecho que lemos.

Voltemos ao excerto e façamos uma síntese em forma de paráfrase do modo como o narrador nos conta a cena até o momento de sua chegada: há um ajuntamento de pessoas, os funcionários do banco, que de quando em quando riem de uma discussão que ocorre naquele momento entre Firbo, o gerente do banco, e um certo Turolla, que estava ali como uma espécie de afiançador, de fiador de outro sujeito que pedira um empréstimo ao banco.

Tomemos agora uma distinção que nos parece significativa. Os funcionários do banco (3), como vimos, não se diferenciam entre si e formam uma massa sem singularidades. Assim, o traço característico dessas personagens é serem “funcionários do banco”. Isso implica o relativo desconhecimento, por parte de nós leitores, de quem *realmente* são essas personagens, restando-nos apenas a noção que culturalmente compartilhamos sobre o que é um banco monetário e sobre quais funções funcionários de banco geralmente desempenham. Vê-los, por meio do texto, rindo de Turolla (5) principalmente pelo modo como este se vestia, nos leva a crer que há uma desaprovação dessa vestimenta, o que, por sua vez, nos faz pressupor que os funcionários do banco (3) distinguem-se de Turolla (5) pelo modo como se apresentam aos outros, isto é, pelo modo como se vestem. Nesse sentido, o corpo e suas vestimentas servem aqui como elementos definidores de certa identificação que ora inclui e ora exclui pessoas por conta da adesão

ou não aos códigos relativos à determinada classe. No caso, a dos burgueses e suas adjacências.

Se Firbo (4) também é funcionário do banco, somos obrigados a crer que também ele seria motivo de riso e chacota caso não estivesse vestido “adequadamente”. Não é este o caso, o que indica que há uma identificação entre seu modo de vestir e o que é esperado dele. Além disso, Firbo (4) é singularizado dentro do texto. Ser gerente do banco lhe patenteia decidir sobre o destino de pessoas que precisam de dinheiro para o que quer que seja. É neste sentido que devemos ler a forma como ele se comunica com um cliente que, do ponto de vista dele mesmo, Firbo, não corresponde ao *ideal* para o banco.

Vemos então uma demonstração de poder que o identifica como gerente de uma instituição também poderosa. Não causa espanto nos trabalhadores (3) que Firbo (4) se imponha contra Turolla (5), ficando “em cima dele” e lhe gritando na cara, “sacudindo-o furiosamente por aquele braço levantado” (PIRANDELLO, 2015, p. 106). Pelo contrário, parece ser prerrogativa de seu cargo que haja indisposição comunicativa contra qualquer pessoa que não atenda, ou pareça não atender, à identidade de um respeitável burguês.

É assim que o identitarismo opera: o não atendimento aos pressupostos esperados indica sumária exclusão com toda a crueldade que a exclusão possa gerar.

A identidade de Firbo (4) então se constrói neste momento do texto tanto pelas vestimentas quanto pela forma como se comunica com os outros. Uma comunicação agressiva, que dá o tom de um homem de negócios que não tem tempo a perder com aqueles que não correspondem aos padrões de excelência que sua casta pretende como objetivo. Mesmo tipo de comunicação daqueles que creem que a autoridade constitui-se como um imperativo social que, no Brasil, é resumida pelo dito popular “Manda quem pode, obedece quem tem juízo”. Firbo (4) mandava e, por mandar, constituiu para si uma identidade de poder que não via problemas em desrespeitar e causar humilhações nos que não estavam a sua altura social. Aí seu delírio identitário. Aí também a chave para o entendimento das ações dos funcionários do banco (3) que, sedentos por ingressarem na categoria a que Firbo (4) pertencia, imitavam o gerente e se uniam a ele, em riso, contra Turolla (5).

Sobre Turolla (5), o que o narrador (1) nos dá a ver é sua vontade de fazer parte de certa constituição identitária. Essa vontade deliberada se mostra pela escolha da vestimenta, um “paletó estreito”, escolhido para que ele, “tão pequeno”, não parecesse “ainda mais diminuto”. Vitangelo Moscarda (1) admite que era mesmo boa a razão de Turolla (5), mas indica que “entretanto o baixote, muito sério com aqueles bigodões de

brigadeiro, não percebia como de trás parecia ridículo o paletozinho estreito, que lhe deixava as sólidas nádegas descobertas” (2015, p. 105). É Moscarda (1) quem diz que Turolla (5) “não percebia” que a vestimenta não lhe era a mais favorável, todavia não precisamos acreditar no narrador, visto que pode ter sido um cálculo feito pelo próprio Turolla que, diante de duas possibilidades de se vestir, escolheu aquela que parecia condizer mais com o círculo social em que queria ingressar. O paletó se junta aos bigodes à moda militar e o que Turolla (5) esperava, que era ser recebido como um igual pelo gerente do banco, torna-se motivo não só de desfavorecimento, mas de açoite e achincalhamento público feito não só pelo gerente Firbo (4), mas por todos os funcionários do banco (3). Um espetáculo de humilhação que o (re)coloca diante de uma identidade “nadificada”.

Dizemos identidade “nadificada” pelo fato de que Turolla (5) se esforça por *cabere* no identitarismo vivido e promovido pelos valores burgueses representados no texto por Firbo (4) e pelos funcionários do banco (3). Todavia, esse esforço resulta na anulação de seu conforto corpóreo, de sua honra cidadã, de sua possibilidade de ter voz em um diálogo, enfim, na “nadificação” de si mesmo.

Essa “nadificação” é ampliada pelo modo como Firbo (4) se dirige a ele: quando o narrador (1) nos conta que Turolla (5) tinha ido ao banco por conta de uma pessoa que ele apresentara como sendo “um senhor muito distinto”, vemos Firbo (4) retirar a ilusão de que Turolla (5) poderia ser digno de apresentar alguém, de ser “fiador” de alguém e o devolve à condição de *menor*. Fato marcado pelo momento em que Firbo sustenta que Turolla (5) não conhece a pessoa que apresentou como avalizada para obter um empréstimo, “embora até se pareça com ele!”. Ora, Turolla (5) não estaria no nível daqueles que emprestam dinheiro, ou dos que avalizam outras pessoas, seu nível era apenas o dos que *pedem* emprestado, isto é, dos que *pedem* aval para agir, pois, para Firbo (4), Turolla (5) se parecia com o outro. Em linhas gerais, era pouco, mas o suficiente para exclusão.

O circuito das relações aqui estaria fechado. O narrador (1) nos contou como funciona o seletivo grupo dos que mandam, o grupo dos que obedecem e o grupo dos que almejam fazer parte dos que mandam. Mas em *Um, nenhum e cem mil* há um elemento estrutural que o distingue de outros romances: a divisão do narrador, que age como se fosse pessoa, que é também a personagem principal.

7.3 Dizem que sou louco

Há um ponto digno de nota nessa forma de pensar a identidade dentro desse escopo literário ao qual estamos nos referindo que é o seguinte: se a identidade é maleável, mas ilusoriamente cremos que ela é uma permanência é porque nos identificamos com as imagens que nos representam para nós mesmos e para os outros ao longo de nossa existência. Se o identitarismo, por sua vez, enquanto projeto constitutivo – não enquanto projeto político (HAIDER, 2019) –, impõe uma identidade fixa contraditória à própria noção conceitual de identidade, então há uma forma socialmente construída de classificar os sujeitos que não se adequam à identidade deles esperada e esta forma é a *loucura*⁸⁰.

Não está disponível para nossa capacidade argumentativa a compreensão da loucura do ponto de vista clínico-fisiológico, pois tal análise demandaria conhecimentos médicos para os quais não temos competência de nos dirigir. Para além dessa forma patológica de organização cerebral relacionada, por exemplo, à esquizofrenia e às formas de demência, há, no entanto, uma outra, como indica Foucault (2010, p. 184):

De um lado, a loucura existe em relação à razão ou, pelo menos, em relação aos “outros” que, em sua generalidade anônima, encarregam-se de representá-la e atribuir-lhe valor de exigência; por outro lado, ela existe para a razão, na medida em que surge ao olhar de uma consciência ideal que a percebe como diferença em relação aos outros.

Lembremos de que quando fala de ter tentado jogar o “jogo” de buscar viver esses outros que existiam dentro de si, alterando sua forma de representação para os outros, o narrador Moscarda conclui que isso o levaria à loucura, mas em seguida, retifica: “Ou melhor, a este horror: a consciência da loucura, fresca e clara, senhores, fresca e clara como uma manhã de abril, lúcida e precisa como um espelho”. (PIRANDELLO, 2015, p. 95). O paradoxo é evidente: enquanto Foucault indica que a loucura é definida como algo imputado a quem é diferente pelos “outros”, justamente por essa diferença atentar contra a razão, Moscarda indica que o jogo de “sair de si” o levaria a uma loucura lúcida, isto é, uma loucura racional.

Foucault (2010, p. 186) ainda completa: “O louco não pode ser louco para si mesmo, mas apenas aos olhos de um terceiro que, somente este, pode distinguir o

⁸⁰ O tema da loucura é um dos mais trabalhados dentro da tradição analítica da literatura produzida por Luigi Pirandello, principalmente em relação à peça de teatro *Enrico IV*, publicada pela primeira vez em 1922. Por questões de escolha de objeto de análise, não faremos alusões aqui a esses estudos.

exercício da razão da própria razão”. Em vez de facilitar nossa análise, esse juízo foucaultiano mantém o paradoxo inicial em relação à Vitangelo Moscarda. Assim, se compreendermos que Moscarda narrador é, em alguma medida, *diferente* de Moscarda personagem e, por isso, pode admitir a loucura nas ações deste outro de si, teríamos de nos questionar por que então este mesmo narrador *escreve* o texto que lemos estando, ele próprio, em um hospício. Se, por outro lado, admitirmos que apesar de *perspectivas diferentes* a loucura de Moscarda personagem permanece no Moscarda narrador e, por isso, a loucura acaba sendo determinada pelo juiz que analisa o caso de Moscarda com Anna Rosa, mas já antes por Dida, Quantorzo, Firbo, o sogro etc., então teríamos de admitir que o relato que lemos é, todo ele, fruto da loucura e, nesse sentido, seríamos obrigados a repensar todas as relações desse narrador com sua perspectiva de personagem e com o enredo montado por ele mesmo para contar sua própria história.

Como leitores, pela admissão de uma ou de outra alternativa, ou de alguma outra ainda a que não tenhamos nos atentado neste momento, somos instados a repensar *todos* os temas e horizontes abertos a cada movimento do texto. Em seguida, somos convidados a repensá-los novamente, numa finalidade de constituir o objeto literário que ocorre num *looping* infinito em que *quase todas* as escolhas têm razão de ser em função das relações estruturais estabelecidas no interior do texto.

Como parece notório, a escolha aqui é pelo que se compreende como a “menos óbvia” das leituras, admitindo que a afirmação de uma loucura consciente, lúcida e precisa é, antes de tudo, a admissão da negação do identitarismo e a abertura para as identificações *em curso*. Posição difícil de ser sustentada, pois interfere na vida dos outros – esposa, funcionários, amigos – que, incapazes de questionar os motivos de tal posição, se debatem contra a mudança. A manutenção reina como ordem, mesmo que ilusória.

Com isso em mente, recordemo-nos do momento em que Moscarda interfere na briga entre Firbo e Turolla e acrescentemos um trecho novo:

[...]

– E você – gritei a Firbo –, quem você conhece? Com que direito se impõe assim ao outro?

Firbo se voltou espantado para mim e, quase não acreditando em si mesmo ao me ver em cima dele, gritou:

– Ficou maluco?

Não sei como, lancei-lhe na cara uma resposta ofensiva, que deixou todo mundo gelado:

– Sim, como sua mulher, que você prefere manter presa num manicômio!

Parou na minha frente, pálido e convulso:

– O que você disse? Eu prefiro o quê?

Dei de ombros e, irritado com a sensação de desconforto que causava a todos, mas ao mesmo tempo percebendo de repente a inconveniência daquela minha intromissão, respondi baixo, como se encerrasse o assunto:

– Sim, você sabe muito bem.

E não consegui ouvir, como se logo após essas palavras eu me tornasse de pedra, o que Firbo gritou entre os dentes antes de ir embora, furioso.

[...]

(PIRANDELLO, 2015, p. 106-107).

Observemos dois pontos aqui. O primeiro, é sobre a “loucura” de Moscarda. Nos parece bastante razoável – e, portanto, pouco louco – que após ter se dirigido impulsivamente a Firbo falando da mulher deste último, o balanço que o narrador faz da atitude que tomou é de que acabou “percebendo de repente a inconveniência daquela intromissão” (2015, p. 106). Há que se convir que, do ponto de vista de loucura como *em relação à e para a razão*, de Foucault, nada há que possamos associar à loucura na autodefinição feita pelo uso das seguintes expressões: a) “percepção”, que significa conhecimento emotivo-cognitivo, b) “inconveniência”, entendida como quebra de decoro, indiscrição, inadequação, e c) “intromissão”, vista como interferência, invasão, intrusão. Conforme os significados comumente assumidos por essas palavras, ter *percebido* que uma ação feita incorria na *inconveniência da intromissão* é muito pouco associável à loucura.

Disso, podemos ir ao segundo ponto: a “preferência”. Ser tido como louco, por si mesmo ou pelos outros, muitas vezes libera o sujeito de determinadas *regras veladas* do convívio social, como a de não tocar em assuntos controversos, por exemplo. No caso, a personagem Moscarda impulsivamente rebate a acusação de que estava “maluco”, feita por Firbo, dizendo que ele estava tão maluco quanto a mulher deste último, a quem ele preferia manter presa num manicômio. A intenção de “ofensa” já tinha sido antecipada pelo narrador, ao dizer que tinha lhe “lançado na cara uma resposta ofensiva, que deixou todo mundo gelado” (2015, p. 106). A sensação de “gelo” e a “ofensa” vem da inconveniência da intromissão em assunto presumidamente sério e doloroso e, em tese, de foro íntimo: Firbo tinha uma mulher internada em um manicômio.

O problema, pelo que o texto parece indicar, não é apenas a situação da mulher estar ou não em um manicômio, mas de Moscarda afirmar que Firbo “prefere” que ela lá esteja. Quer dizer: há algo na conduta da esposa que, do ponto de vista da personagem Moscarda, faz com que Firbo “prefira” que ela permaneça reclusa e apartada do convívio social. Firbo, no entanto, não aceita essa conclusão e pede “pálido e convulso” uma

explicação de Moscarda sobre a “preferência” alegada por este último. A resposta de Moscarda é evasiva e Firbo, furioso, não discute.

Após tecer críticas aos “contrafatores” e ao “carimbo” com que as palavras marcam as pessoas, como já vimos na seção “Lógica e ritual da burguesia” – recordemos: “E ai daquele que um dia for carimbado por uma dessas palavras que todos repetem. Por exemplo, *usurário!* Por exemplo, *louco!* [...] como se pode ficar tranquilo sabendo que há alguém que faz de tudo para persuadir os outros de que você é como ele o vê [...]?” (PIRANDELLO, 2015, p. 108, grifo do autor –, Moscarda vê Firbo reaparecer diante dele:

Logo percebi nos seus olhos que, em poucos instantes, ele se tornara um inimigo. E o mesmo aconteceu comigo, portanto. Inimigo porque não entendia que, se minhas palavras haviam sido duras, o sentimento que pouco antes me movera não era dirigido diretamente contra ele – tanto é verdade que eu estava pronto a lhe pedir desculpas. Mas, como bêbado, fiz pior. Assim que ele veio para mim com um ar ameaçador e me disse “quero que você me explique o que disse sobre minha mulher!”, eu me ajoelhei e gritei:

– Sim! Olhe! Assim!

E bati a testa no chão.

Tive um súbito horror do meu ato, ou melhor, de que eles pudessem pensar que eu estava de joelhos por causa de Firbo. Olhei para eles, rindo, e tome-lhe uma, duas vezes com a cabeça no piso.

– Você, não eu, entende? Diante de sua mulher, entende, você deveria estar assim! Eu, ele, todos nós prostrados diante dos chamados loucos, assim! (2015, p. 109).

Mais uma vez, o “horror” toma conta da personagem, ao menos é esse o sentimento que o narrador atribui à personagem. É possível imaginar que, na hora do ato, a personagem não tenha sentido horror algum e que tenha apenas respondido a uma ação anterior. O horror mais propriamente dito está na elaboração do entendimento do ato de bater a cabeça, que ocorre logo após tê-lo feito, mas talvez principalmente no narrador que, já distanciado, julga também ele que tal ação era como o horror da “loucura lúcida” de que falava anteriormente.

O que vem a seguir é mais interessante, pois revela o ponto de vista de Moscarda que, não nos esqueçamos, 1) *mora em um hospício* e 2) *foi considerado por (quase) todos como louco*. Na visão da personagem, escolhida pelo narrador para vir à luz, todos os ditos “normais” deveriam prostrar-se “diante dos chamados loucos”. Isso implica o entendimento de que a loucura é, muitas vezes, apenas a negação do ramerrão cotidiano,

a negação do jogo de máscaras que todos “aceitaram” jogar, a negação dos identitarismos. Daí o desconforto causado pelo louco, já que ele subverte regras pétreas do convívio.

O louco, nesse sentido, é aquele que na “cena originária” de que fala Eric Gans não “adiaria” o ato de violência, não “refrearia” os impulsos e, por isso, não construiria uma “máscara” social que protegesse sua face da violência da existência. Nossa sociedade não tolera pessoas assim. Para Moscarda, porém, essas pessoas deveriam ser reverenciadas.

A narrativa continua:

Dei um pulo, fervendo de raiva. Os dois [Firbo e Quantorzo] se olharam estupefatos. Um perguntou ao outro:

– Mas o que é isso?

– Palavras novas! – gritei. – Querem ouvi-las? Vão, vão até lá, lá onde eles são mantidos presos! Vão, vão ouvir o que eles dizem! Vocês os mantêm presos porque isso lhes convém! (PIRANDELLO, 2015, p. 109).

A situação específica de Firbo transforma-se em metonímia da situação humana e, em seguida, volta a ser específica de Firbo e sua mulher. Primeiro, a personagem Moscarda, que já tinha discutido o problema dos rótulos e dos significados engessados das palavras, indica que os loucos têm, ele incluso, a possibilidade de traduzir o mundo em “palavras novas”. Ou seja, não é o mundo que é novo, é a forma de olhar para ele e traduzi-lo em palavras que é novo nas performances de vida dos loucos – que são mantidos presos por conveniência.

No mundo da vida, conforme pensamento de Moscarda, no mundo das cidades construídas, no mundo social, as palavras repetem significados já desgastados e, por isso, as identidades repetem caminhos já trilhados. Não é à toa que anteriormente o narrador tenha concluído que alguém como Vitangelo Moscarda não poderia agir contra os próprios interesses, pois isso seria uma forma “nova” de se relacionar com o mundo. Uma forma para a qual o próprio mundo não estava preparado, visto que invertia a lógica hierárquica burguesa. Os loucos, em sua loucura, escapam a essa lógica verticalizada e instituem a ordem da criação num mundo agora horizontalizado. A loucura vista dessa maneira não promove socializações, portanto, mas apenas ações individuais que representam desejos individuais. Sem poder *estar disponível* para o outro, como diria Mounier, o louco deixa de ser *pessoa* para ser apenas *louco*.

Não é, no entanto, simples assim. Pois se concordamos com Foucault que são os outros que determinam o arazoamento genérico e, dessa forma, também determinam o

signo da sanidade como *diferente* do signo da loucura, claro está que a própria noção de identidade de pessoa define-se também em relação ao diferente. Daí que se uma consciência alcança a outra e encontra sentido nela não estamos mais no âmbito da diferença, mas no da igualdade. Se essa igualdade é constituída pelo entendimento então é também constituída pela razão. Daí que alguém dotado dessa disposição por entender o louco, quando o compreende, pode retirá-lo da loucura e reinseri-lo no seio social. É nesse sentido que vai a crítica à conveniência de manter os loucos presos, feita por Moscarda. A prisão, nesse caso, é mais do que a determinação de uma falta de razão, é, isso sim, a impossibilitação do contraditório.

Assim, sem o contraditório também não há lugar para a disputa pela identidade. Nem espaço para o questionamento das condutas. Pode-se questionar que, ao prender o louco, o contraditório se instalaria pela própria razão. Todavia não é isso que acontece, pois o louco, com sua ausência do convívio social faz-se presente. Quer dizer, é a presença de sua ausência que mantém uma ilusão de contraditoriedade e uma ilusão de sanidade naqueles que não estão presos. Por óbvio, isso libera aqueles que não estão no manicômio de precisarem discutir quem são, pois não estarem enjaulados é a prova social de que precisam para se afirmarem dotados de uma racionalidade tal que é capaz de definir o real sem pestanejar.

Ainda assim, ou por isso mesmo, Moscarda continua:

Peguei Firbo pela aba do paletó e o sacudi, rindo:
 – Está entendendo, Stefano? Não é só contra você! E você se ofendeu. Não, meu querido! O que sua mulher dizia a seu respeito? Que você é um libertino, um ladrão, um falsário, um impostor, que só diz mentiras o tempo todo! Mas isso não é verdade. Ninguém pode acreditar nessas coisas. No entanto, antes que você a trancasse, ouvimos tudo perfeitamente, espantados. Gostaria de saber por quê!
 Firbo mal conseguia me olhar. Voltou-se para Quantorzo como se lhe pedisse conselho e, com uma angústia cretina, disse:
 – Essa é boa! Justamente porque ninguém podia acreditar naquelas coisas!
 – Ah, isso não, meu caro! – gritei. – Olhe bem nos meus olhos!
 [...]
 (PIRANDELLO, 2015, p. 109-110).

Aí está o ponto fundamental desse momento de nossa análise. Não importa de fato se a mulher de Firbo era ou não era louca. O que importa, ao que tudo indica, é que ela era *impertinente* a ponto de contradizer o marido, a ponto de retirá-lo da posição de respeitável gerente de banco e colocá-lo na posição de “ladrão”, de “impostor”, de “falsário”. E como “ninguém podia acreditar” em tais adjetivos colados em pessoa tão

idônea, por certo a mulher de Firbo era louca. Lembremos que, sem uma cultura que lhe dê este nome, a loucura *por si* não existe.

Não temos maiores detalhes de como, de fato, era a relação entre Firbo e esposa, nem em quais condições ela fora internada, nem ainda qualquer diagnóstico que o justificasse. Temos o relato de Moscarda, tido como louco, questionando, ao mesmo tempo que avaliza, de onde foi que a mulher de Firbo teria tirado tais conclusões. Da qualificação de “libertino”, Moscarda não dera nenhum tipo de informação, mas de todos os outros adjetivos que a mulher de Firbo dispensara para ele, Moscarda já tinha dado algum exemplo ao longo de seu relato, pois a ganância de Firbo em relação ao banco era flagrante.

É possível que todas essas alegações da mulher de Firbo, agora trazidas à luz novamente pela intervenção de Moscarda, fossem realmente falsas e que tanto ela quanto o narrador estivessem equivocados e, nesse caso, deveriam responder legalmente pelas acusações infundadas que faziam. Mas se admitíssemos que não fossem falsas, o que então impediu que fossem acolhidas como verdadeiras a não ser a impugnação do discurso da mulher e de Moscarda, imputados que estavam como loucos?

Veja-se, então, como há forte conveniência em negar as palavras novas, as identidades novas, as identificações novas. E como há forte vontade de conservar o delírio de acreditar numa só identidade, num só significado para as palavras, numa só identificação possível. Em suma, vontade de acreditar em uma identidade identitária irrecorrível.

O ponto de vista que defendemos fica demonstrado então pelas relações que estes trechos concedem ao leitor quando este último, por meio do ato da leitura do texto, pode interferir no mundo. O efeito estético se dá no leitor do texto literário que, lendo-o, não lê o mundo, mas pode dotá-lo de significado, “pois se o efeito estético significa o que advém ao mundo por ele, então ele é o não-idêntico ao de antemão existente no mundo” (ISER, 2016, p. 53).

Assim, após termos lido o que lemos, poderíamos enfim nos perguntar: dobrar-se a uma identidade é mais ou menos humano do que perceber a identidade como identificações em curso? E cada resposta seria uma maneira de dizer que *dobrar-se* ou *perceber-se*, qualquer que seja o verbo escolhido, é um evento no mundo e, por isso, faz com que a pessoa aconteça. Não é possível, no entanto, determinar de antemão as consequências desse acontecimento. A pessoa continua em movimento. Assim como o texto.

7.4 A violência é um preço a ser pago

Por muito que não queiramos admiti-lo, pessoas são violentas. Essa violência pode se manifestar de várias formas, inclusive. A fim de concluirmos nossa análise, falemos de como a violência constitui também Moscarda *como se fosse* uma pessoa.

Antes disso, retomo muito rapidamente as vantagens que indiquei que poderiam estar relacionadas ao método utilizado na descrição da hipótese que orienta este trabalho. Havia dito que, basicamente, a possibilidade de reunir as perspectivas filosóficas, sociais, antropológicas e literárias, de um lado, com a dimensão da experiência do efeito estético proporcionada pela leitura efetiva, por outro, ou de trabalhar simultaneamente os níveis teórico e metodológico conjuntamente, era a principal vantagem.

A consequência disso é que, assim: a) evitaríamos ler o texto literário como portador único *da verdade*, historicizando-o; b) evitaríamos crer que o texto literário é um elemento *completamente* autônomo e independente do sujeito produtor, contextualizando-o; c) evitaríamos “idealizar” o sujeito leitor e exacerbar sua capacidade leitora, concretizando-o em *minha própria* leitura; e d) evitaríamos associar à leitura a *pureza do reconhecimento* dos signos e símbolos verbais, colocando-a em face das condições sociais, históricas e políticas determinadas no ato da leitura.

Se consegui, com as capacidades que são as minhas, discutir as três primeiras consequências ao longo de toda a tese, neste último capítulo creio que dei margem à última consequência: a compreensão de como pensar os signos e símbolos verbais em face dessas condições sociopolíticas e históricas determinadas no ato da leitura de *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello. Resta posicionar essa forma analítica em relação à Antropologia Literária.

Um dos pontos que parecem críticos no trabalho de Iser é sua recusa em encontrar no ser humano uma de suas questões fundamentais: a violência. Quando, no debate após apresentar sua conferência “O que é Antropologia Literária?” (1999d), apresentado no livro *Teoria da ficção*, Iser é confrontado sobre sua adesão aos paradigmas do antropólogo Eric Gans, o crítico literário indica que tem grande admiração por Gans, mas que não coaduna da ideia de que a cena originária colocou um alvo no centro, com diversas pessoas na periferia, apenas esperando o momento de poder atacar. O signo da linguagem, para Gans, foi responsável por instaurar um sentido de comunidade nos seres humanos que, em última instância, nada mais é do que o adiamento da violência. Iser, por

sua vez, não traz esse ponto para sua teoria o que, de um modo ou de outro, acaba também afastando a própria violência da constituição humana do interior da Antropologia Literária.

Não apenas por isso, mas Winfried Fluck (2000) também dirá que muitas das críticas que caem sobre a teoria de Iser apontam para uma *ideologia liberal humanista* em suas análises que, não sendo compreendida pelos conceitos políticos de liberalismo, “funciona como uma abreviação de uma aparente evasão do compromisso político e da análise ideológica em favor de uma crença persistente nos poderes transcendentais da arte” (2000, p. 175, tradução nossa).⁸¹ Fluck argumenta que a “procura pelo distanciamento” [“*The search for distance: negation and negativity in Wolfgang Iser’s literary theory*”] foi a forma que Iser encontrou para ser político, visto sua teoria emergir do pós-guerra alemão, quando o contexto era pouco favorável a aspirações políticas.

Valer-se do pensamento iseriano para estudos sincrônicos e/ou diacrônicos não significa, no entanto, adesão ao mesmo momento político em que sua teoria foi gestada. Mesmo porque as críticas que a consideram apenas como “liberal” parecem se esquecer de que, principalmente a Antropologia Literária, era um trabalho “em andamento” quando o teórico faleceu. E, se quisermos, podemos retomar a ideia de Costa Lima (2011, p. 58) que já apresentei na seção “Dois perigos”, para quem a teoria iseriana privilegia um leitor “ideal burguês” e que entende que a “descolagem” da teoria de Iser “difícilmente se cumprirá no contexto europeu e, possivelmente, se adiará enquanto o ‘outro mundo’ não se capacitar para, aprendendo com os europeus, empreender a sua crítica”. Tentarei trazer algo nesse sentido pretensamente “decolonial” na conclusão desse trabalho.

Neste último movimento argumentativo desta tese, por fim, indicarei uma forma de recolocar a crítica iseriana num sentido mais “político”. Se compreendemos com Gans que a cena originária não elimina, mas adia a violência e que esse adiamento não impede que ela, a violência, faça parte do imaginário das pessoas, então vale a pena não negligenciar essa forma humana em nossas análises literárias. Voltemos, uma vez mais, à concepção das identidades em relação ao ideário da violência.

Ao lermos o texto de Luigi Pirandello, em vários momentos somos capazes de compreender o imaginário da violência que se instala como discurso – e, portanto, se encena –, mas que não se efetua de modo prático. Ao menos não da perspectiva do

⁸¹ functions as a shorthand for an apparent evasion of political commitment and ideological analysis in favor of a persistent belief in the transcending powers of art.

narrador, que nos dá a ver a interação que ele, no passado, como personagem, tinha com os outros. Moscarda traz consigo uma série de violências, mais ou menos explícitas, que acabam sendo colocadas em segundo plano ao longo de seu relato. Mas como bem sabemos, não há primeiro plano sem segundo plano, ou melhor, o horizonte pode muito bem tornar-se tema se nos propusermos a olhar para aquilo que a narração conta, mas não repercute.

Teríamos de nos perguntar que tipo de pessoa poderia se dar ao luxo de agir de modo tão cínico e atribuir esse cinismo às múltiplas formas de vê-lo que a sociedade tinha? De fato, no romance este alguém é Moscarda, que de tão voltado para as próprias possibilidades de ser “esquece” como isso pode afetar os outros. Em outros termos, alguém para quem a noção de existência de si, e a violência em seu bojo, nem sequer considera a existência do outro – Marco di Dio, por exemplo – como um sujeito que possa ser alguém para si mesmo.

Partindo disso, tentemos dar um encaminhamento analítico que não exclua a violência, pelo contrário, mostre-a como uma forma de constituição da ficcionalização das próprias pessoas. É interessante notar que mesmo tendo “compreendido” o jogo de máscaras em que vivemos – e que apesar de termos argumentado que a narração de Moscarda não implica o solipsismo, nem como personagem e nem como narrador – Vitangelo Moscarda não seja capaz de verdadeiramente aceitar a inteireza dos outros antes que eles mostrem ter compreendido que também “sabem” como a vida se organiza. Nesse sentido, vemos que seu encontro com os outros se dá muitas vezes de forma objetal, mesmo que a todo o momento o narrador faça questão de indicar que compreende que também os outros são vários e, dessa forma, amplos como se fossem também pessoas. Vejamos um exemplo:

Com que direito eu aqui dou voz e figura a outros que estão fora de mim? O que eu sei disso? Como posso falar sobre tal coisa? Eu os vejo de fora e, naturalmente, tal qual eles são para mim, isto é, sob uma forma em que eles certamente não se reconheceriam. Portanto, será que não cometo com os outros o mesmo erro de que tanto me lamento? Sim, certamente, mas com a pequena diferença das fixações que mencionei no início, daquele modo que cada um escolhe para si, construindo-se desse ou daquele jeito, segundo a maneira como se vê e sinceramente acredita que é, não só para si, mas também para os outros. Presunções, em suma, pelas quais é preciso pagar um preço. (PIRANDELLO, 2015, p. 77).

Nessa perspectiva do narrador, – note-se que a expressão “aqui” indica a própria narrativa, não o passado do narrador, ou seja, não sua perspectiva de personagem – o que vemos é que ele tenta nos convencer que ele faz com os outros o mesmo que fazem com ele, isto é, unifica-os a partir da sua própria visão. No entanto, Moscarda indica que a diferença dele para os outros é que os outros buscam se fixar na imagem que têm de si, algo que ele mesmo já fez antes do “evento originário” motivado pela descoberta do nariz torto, mas que agora não faz mais, pois compreende-se ao menos um para cada um com quem trava relação. Ainda para o narrador, fixar-se dessa forma é problemático, e “é preciso pagar um preço” por tal presunção *equivocada*. De que forma então esse “preço” que precisa ser pago se relaciona com a objetificação que parece ser tendência nas atitudes de Moscarda? De nosso ponto de vista, é um preço que o próprio Moscarda se recusa a pagar, mesmo acreditando ter pagado.

Senão, vejamos. Embora ame Dida, ele não a toma como um sujeito complexo, mas como um “bibelô” que ele teve a sorte de encontrar. Sua visão dela passa de uma mulher com interesses naturais dentro de sua classe social para uma mulher “interesseira”, que só vive de aparências. Mas quando diante de suas atitudes repentinas que poderiam acabar por “liquidar” o banco *apenas* para não ser mais chamado de usurário, atitude que ele conseguia explicar para si mesmo e conseguiu transformar na narrativa de si que estamos lendo, mas que não conseguiu *nunca* explicar para ela, quando diante dessa falta de explicações ela resolve impor “ao seu Gengê que parasse de uma vez por todas de querer bancar uma ridícula autoridade que eu não tinha [...]” (PIRANDELLO, 2015, p. 144), Vitangelo Moscarda reage de forma violenta:

[...] bastou isso para que eu perdesse de novo a luz dos olhos e a agarrasse pelos pulsos, sacudindo-a e empurrando-a de volta para a poltrona:

– Pare você, com esse seu Gengê que não sou eu, não sou, não sou! Basta com essa marionete! Quero o que eu disse, e que seja feito do meu modo!

Voltei-me para Quantorzo:

– Entendido?

E saí furioso do salão. (2015, p. 144).

Assim termina o Livro V. Logo em seguida, no primeiro capítulo do Livro VI, o narrador nos dá a ver a perspectiva da personagem. Apesar da violência praticada e compreendida como violenta pelo próprio Moscarda personagem, parece haver um ganho nisso tudo: agora ele se reconhecia como “um”.

Ora, de tal modo a violência contra a mulher, apesar de problemática, é relativizada por Moscarda que ele vê nisso o encontro do “um”:

O horror da minha violência fervia com força nas minhas mãos ainda trêmulas. Mas percebia que aquele horror não tinha origem tanto na violência praticada, mas em um cego sentimento que insurgira em mim, uma vontade que por fim me havia *dado um corpo*: um corpo bestial, que espalhara o terror e tornara minhas mãos violentas.

Tornava-me “um”.

Eu.

(2015, p. 147-158, grifo do autor).

É no adiamento da violência que nos construímos culturalmente, segundo Eric Gans. Moscarda, não. Se compreendermos que desde o momento em que descobriu o nariz torto e as sobrancelhas em ^^ ele demonstrou perplexidade por ser vários, mas nunca chegou a ser “um”, é no ato mesmo da violência que ele afirma se constituir como “um”. Não é, no entanto, uma constituição fácil, nem tampouco permanente.

[...] Eu delirava.

“Eu, um, quem? Quem?”

[...]

Não mais Gengê.

Um outro.

Esperiei muito por isso.

Mas que outro trazia dentro, salvo este tormento que me revelava nenhum e cem mil?

Esta minha nova vontade e o meu novo sentimento se amotinaram cegamente por causa da ferida que se abriu em algum ponto vital em mim, que eu desconhecia; mas logo caíam, fraquejavam sob a terrível rigidez daquela luz tétrica que brilhava desde que eu havia feito a descoberta.

[...]

Ela também era – eu sentia isso bem, agora que ela não estava mais em casa – ela também era um *ponto vital* em mim. (2015, p. 148-149, grifo do autor).

Lendo estes trechos, vemos que a violência contra a mulher é, na encenação de si que Moscarda faz, uma violência contra a imagem que Dida tinha dele mesmo. Dida chama Moscarda de “Gengê” e este não é reconhecido como si mesmo por aquele. Sabemos, contudo, que a narração indica textualmente o “agarrão” pelo punho e o “empurrão” na poltrona. Há um corpo que sofre a violência de outro corpo, portanto. E o corpo violentado é de Dida, mas Moscarda o ignora e volta-se para as consequência desse ato sobre si mesmo ao afirmar que fora esse “cego sentimento” que havia lhe “*dado um corpo*”.

Bem poderíamos compreender aqui que a autoafirmação de Moscarda como “um” é uma afirmação que se dá pela violência física. E se compreendemos o *como se* da ficção é fácil associar esse modelo de afirmação a um modelo patriarcal de uma sociedade violenta: a nossa. É como se houvesse a transcendência da violência física para o seu entendimento *apenas* pelo viés do sentimento. Nas palavras de Moscarda, é o sentimento que lhe *dá um corpo*, o que nos leva a crer que a violência é um escape possível de afirmação para ele, Moscarda.

Ainda que não seja um escape que ele tome como verdade absoluta, visto que após esse episódio Dida sai de casa, e que ele afirme a falta que ela faz, agora que não a tem mais, compreendendo que ela faz parte de um *ponto vital* nele. Ou seja, ainda que afirme que sua identidade continha o outro, e que Dida era, de um modo ou de outro, parte de como ele se enxergava, Vitangelo Moscarda vê-se “um” por conta da violência e, de modo significativo, associa essa descoberta da unidade a uma cena que remonta à saída da caverna platônica. O conhecimento de si adquirido pela violência, é ofuscado pela luz que os olhos recém-abertos ainda não se acostumaram a filtrar:

Esta minha nova vontade e o meu novo sentimento se amotinaram cegamente por causa da ferida que se abriu em algum ponto vital em mim, que eu desconhecia; mas logo caíam, fraquejavam sob a terrível rigidez daquela luz tétrica que brilhava desde que eu havia feito a descoberta. (PIRANDELLO, 2015, p. 148).

Em seguida, a perspectiva da personagem e do narrador se cruzam nos contando o resultado disso:

Quando fiquei só, fui estranhamente tomado por uma espécie de hilaridade repentina, e pensei: “Estou livre! Ela foi embora!”. Mas não acreditava inteiramente naquilo. Tinha a impressão curiosíssima de que ela fora embora só para pôr à prova a exatidão da minha descoberta, a qual assumia para mim uma importância tão grande e absoluta que, em comparação, qualquer outra coisa só poderia ter uma relevância menor e relativa, mesmo se isso me fizesse perder minha mulher – aliás, precisamente por isso. (2015, p. 150).

Voltemos então à noção aberta pelo próprio Moscarda de que havia um preço a ser pago e, aqui, perceberemos a forma objetal como ele lida com tudo o que não é ele mesmo. Se há um preço, neste caso quem pagou foi Dida, por conta da violência que sofrera. Moscarda, na verdade, em nenhum momento volta a falar da ação violenta cometida, pois, para ele, isso é quase como um resíduo indesejável, mas aceitável, de sua

transformação naquele que “compreende” o jogo da vida. Não há, também, intenção de desculpas por parte do protagonista, visto que não há do que se desculpar: é o preço a ser pago. Mas, bem o vimos, um preço que quem paga não é Moscarda.

Dentro do pressuposto do movimento definidor da pessoa, por certo as identificações podem não condizer com tudo o que até então estamos oferecendo como leitura do texto de Pirandello. Veja-se, por exemplo, que ao longo de todo nosso percurso, demos a entender que Moscarda, apesar de “excêntrico”, tinha uma noção quase que “superior” às outras personagens da narrativa, já que compreendeu o jogo de máscaras sociais a que todas e todos estamos submetidos. Um crítico ou uma crítica mais atenta, poderia afirmar que é justamente nesse ponto em que, apesar dos argumentos que trouxemos, nossa hipótese nos trai, pois performando no texto *como se* fosse uma pessoa, era de se esperar que os ares de superioridade de Moscarda não estivessem tão à mostra desse jeito. E haveria razão nessa crítica. Moscarda, no entanto, demonstra em vários momentos de seu texto uma violência muitas vezes desnecessária para o contexto, ou imotivada. Tal qual os humanos, por certo. O que ajuda a confirmar nossas hipóteses.

Tomemos um exemplo agora em que a violência é disfarçada e dada como loucura. No caso de Marco di Dio e sua mulher, Diamante, a fim de provar que poderia mudar a maneira como era percebido socialmente, Moscarda resolve valer-se do poder econômico, social e político que tem, e *usar* Marco e a mulher nesse seu “experimento”. Os dois são despejados de casa durante a noite apenas para “satisfazer” o desejo de Moscarda de mudar a opinião pública sobre ele mesmo. Com o caso de Marco di Dio e sua mulher, Diamante, Moscarda demonstra não ser capaz de enxergar os outros como sujeitos. Não é por outro motivo que ele não compreende de que forma esses “pobres coitados” não “veem” o bem que ele, Moscarda, estava fazendo por eles ao lhes “dar” uma morada, mas fazê-lo no meio da noite e debaixo de chuva.

Ironicamente, o narrador diz: “Marco di Dio e sua mulher, Diamante, tiveram a sorte de ser (se bem me lembro) minhas primeiras vítimas. Quero dizer, as primeiras destinadas a experimentar a demolição de um Moscarda.” (PIRANDELLO, 2015, p. 77). Enquanto a cena do despejo ocorre, as pessoas que observavam aquilo comentavam:

- É mais nojento que o pai!
 - Debaixo de chuva, meus senhores! Nem quis esperar até amanhã!
 - Perseguir desse jeito um pobre maluco!
 - Usurário! Usurário!
- E eu estou ali, presente ao despejo, de propósito, protegido pelo delegado e dois policiais.

– Usurário! Usurário!
 [...]

 Mas por muito pouco aquele prazer de me alhear não me custou caro.

 (2015, p. 115-116).

Pouco importa, tanto para a perspectiva do narrador quanto para a da personagem, a humilhação a que estão sendo expostos Marco di Dio e sua mulher, Diamante, nem tampouco importam os apupos da multidão que observava e comentava aquilo. O que parecia importar era o “prazer” de “alhear-se”. Mesmo buscando constituir-se como outro, Moscarda sabia que o que estava fazendo era problemático. Não fosse isso e a presença dos policiais seria completamente dispensável. Seu lugar social, no entanto, lhe permitia tais extravagâncias, ainda que o próprio Moscarda o renegasse e quisesse transformar-se em outro. Mal comparando, é como aquele que busca viver todos os direitos que lhe são destinados, mas que, para isso, desconsidera os direitos alheios.

À continuação do enredo, Marco di Dio tendo percebido a presença do, para ele, algoz Moscarda, atira contra este último um pedaço de mármore “que certamente me teria matado, se o delegado não me puxasse para o lado naquele instante”. Diante disso, “os dois policiais correram para prender o celerado, enfurecido com minha presença. Mas a multidão engrossava e o protegia [...]” (2015, p. 116). É flagrante a identificação de Moscarda de usurário, dono de banco, *pessoa importante* sendo o motor da ação dos policiais que, diante de Moscarda, colocavam-se como diante de alguém de respeito. Mesmo que a ação de despejo, ao cair da noite e durante a chuva, desrespeitasse a integridade dos dois despejados. Moscarda não pensa em ninguém, a não ser em si mesmo:

Eu estava – não saberia como dizer – tomado de um frêmito, à espera do milagre: a minha transfiguração, de um segundo para o outro, aos olhos de todos. Mas de repente aquele frêmito foi como estilhaçado em mil pedaços [...] gritos de impropério e injúrias ao meu nome, vindos daquela gente que não podia entender que a doação havia sido feita por mim, logo em seguida à feroz crueldade do despejo forçado.
 – Morte! Abaixo! – urrava a multidão. – Usurário! Usurário! (2015, p. 117).

Aquela “gente que não podia entender que a doação havia sido feita [...] logo em seguida à feroz crueldade do despejo forçado” (2015, p. 117) tem motivos para o não entendimento, já que a ação é feroz e cruel, como o próprio narrador admite. Ou seja, a ação desconsidera a existência de Marco e Diamante como sujeitos, pois visa algo *melhor*

para a *imagem* social de Moscarda, sua “transfiguração, de um segundo para o outro, aos olhos de todos”. O que queria Moscarda que desde a descoberta do nariz torto tanto tinha demonstrado a impossibilidade de ser um só diante dos outros? Queria a glória, o aplauso. Queria o fim da alcunha de usurário. Queria ser louvado pela multidão. Queria analisar-se, modificar-se, e exibir-se de um modo específico para os outros, um modo controlado por ele mesmo. Mas não foi isso que conseguiu.

Após o funcionário do tabelião explicar para todos que Moscarda tinha feito a doação de uma outra casa para Marco e Diamante morarem, “E não é só isso! Fez também a doação de 10 mil libras para o estabelecimento e os apetrechos de um laboratório!” (2015, p. 188). Isto é, além da casa, um dinheiro para um ateliê. Moscarda corre à entrada da tal casa e lá fica escondido, esperando a chegada de Marco di Dio.

Quando, ainda acompanhado pela multidão, ele [Marco di Dio] abriu a porta da rua com a chave que lhe dera o tabelião e me viu ali, colado à parede como um espectro, por um instante ficou desconcertado, parando; depois me lançou um olhar atroz, que nunca mais vou esquecer. [...] (2015, p. 118).

Toda a cena é permeada de sadismo. A violência emerge desse sadismo que, de um modo ou de outro, consiste em certo “gozo” advindo do drama pelo sofrimento de outrem. Veja-se: não é o sofrimento de Marco di Dio o que Moscarda busca, mas o próprio prazer. No entanto, para que esse prazer venha à tona ele escolhe fazer sofrer o outro, e desse sofrimento alheio seu prazer parece ganhar mais consistência. Não bastasse a “feroz crueldade” anterior, agora Moscarda está *dentro* da casa que acabara de doar, “colado à parede como um espectro”. Difícil dizer que tal atitude não tem uma forma sádica.

Depois do “olhar atroz”, a cena continua:

[...] Com um rugido de fera, que parecia feito de soluços e de risada, saltou em cima de mim, frenético, e começou a gritar, não sei se para me exaltar ou me matar, batendo-me contra a parede:

– Louco! Louco! Louco!

Idêntico era o grito da multidão que se concentrava na porta:

– Louco! Louco! Louco!

Tudo porque eu quis demonstrar que podia, inclusive aos olhos dos outros, não ser aquilo que achavam que eu era. (1995, p. 118).

Bem sabemos que são os “outros” que são os responsáveis pelo indiciamento da loucura social. Assim, Marco di Dio, considerado por todos como louco desde o caso

“Sátiro e o menino”, agora é quem chama Moscarda de louco. A multidão anônima também chama Moscarda de louco. Porém, o narrador, quando nos conta o que fez na condição de personagem, não nos parece louco, mas dotado de uma violência sádica. Seu desejo não era se abrir para a convivência com os outros, mas impor-lhes sem nenhuma cerimônia um *eu* por ele imaginado, um *eu* aceitável para o si mesmo dele. O resultado, todavia, é a reafirmação do lugar de um homem rico, extravagante e despreocupado com os meios usados para atingir um fim. O fim é o gozo, nem que seja à custa do sofrimento dos outros.

Moscarda, mesmo depois de ter percebido o que fez, também não demonstra remorso, do mesmo modo como não demonstrara no caso de Dida, apenas *minimiza* o fato: “Tudo porque eu quis demonstrar que podia [...] não ser aquilo que achavam que eu era” (PIRANDELLO, 2015, p. 118). Talvez seu autojulgamento seja também autoindulgente e ele creia piamente que fez o bem para Marco di Dio e Diamante, pois, pobres que eram, não podiam desejar mais do que uma doação generosa como a dele. A verdade, a que Moscarda não se esforça por compreender, é que ele considerou os dois “pobres coitados” apenas como objetos do jogo social do qual ele também participava, ainda que quisesse fugir. O papel que Moscarda reserva para os dois no jogo é o de sofrendores que, no final, são beneficiados por terem sofrido as agruras da existência. Para ele mesmo, no entanto, o papel é o de salvador. O papel de homem, capitalista, burguês, que nele mora quase sem querer, vence o papel de homem livre de amarras que é o que ele desejava ser.

Fica para as leitoras e para os leitores a decisão do julgamento das ações de Moscarda, pois, *como se* fosse uma pessoa⁸², ele mesmo não está apto para julgar-se. E mesmo quando apresenta seus argumentos, como vimos, o faz de forma parcial.

A consequência e o julgamento desse ato vêm, ao socorro dos leitores, já no Livro seguinte. Firbo e Quantorzo estão discutindo o que fazer com Moscarda após o episódio absurdo de Marco di Dio. Quantorzo explica que o pai de Moscarda também, em seu tempo, tivera esses “acessos de generosidade” e que nem por isso Quantorzo tinha pensado “em propor que meu pai fosse internado num manicômio ou interditado, como agora Firbo defendia com armas em punho que fosse feito comigo, se se quisesse

⁸² Bem o sei o quanto repeti a expressão “como se fosse uma pessoa” ao longo de todo o texto, espero não ter cansado demais aos que porventura se dedicaram até aqui a essa leitura. Espero, também, que tenham compreendido que o reaparecimento da expressão era uma forma de marcação argumentativa. Excessiva, talvez, mas sempre uma escolha deliberada entre um “sinônimo” mais *agradável* e a rigorosa, mas *enfadonha*, repetição.

salvaguardar o crédito do banco, seriamente comprometido por aquele meu ato de loucura.” (2015, p. 121).

O que haveria então de diferente entre os atos de loucura do pai de Moscarda e os dos próprio Moscarda? É que o pai de Moscarda “soubera demonstrar tão perfeita lucidez no trato dos negócios, que certamente não poderia passar pela cabeça de ninguém trancafiá-lo num manicômio ou interdité-lo” (2015, p. 121-122), já Moscarda não era bom nos negócios, só era “louco”. Louco o bastante para “destruir” o que o “pai havia construído com discreta sapiência”. Ora, a loucura e a violência aqui dobram-se ao poder do dinheiro, pois

[...] não há o que discutir, a lógica estava do lado de Firbo. Mas não estava menos, se quisermos, do lado de Quantorzo, pois que este (não tenho a menor dúvida quanto a isso) deve ter observado que, [...] graças justamente a isso [à minha inépcia], os verdadeiros donos do banco eram eles dois; e que, portanto, era melhor não tocar nessa tecla e ficar calado, pelo menos enquanto eu não desse outro sinal de querer cometer novas loucuras. (2015, p. 122).

O perdão pela violência contra Marco di Dio e Diamante ou, por outro lado, a condenação pelo ato de “feroz crueldade” não têm nenhuma relação com os agredidos, mas com os efeitos financeiros, da perspectiva de Quantorzo, ou com o desejo de vingança, na perspectiva de Firbo. E ambos “continuavam aquela disputa, ou melhor, enquanto seguia em suspenso se deveria prevalecer, a meu prejuízo, a vontade de se vingar da afronta que eu havia feito a um deles diante dos empregados, ou a interessada indulgência do outro.” (2015, p. 122). Não se fala aqui de outra coisa senão da violência ou do adiamento dela em prol de algo que se acredita melhor, mas não necessariamente melhor para um grupo, senão para uma parte apenas interessada do grupo. Também é violenta a identidade social, portanto.

Tendo amado, vivido socialmente, fugido às convenções, tendo sido pivô de uma disputa amorosa, tendo sido violento, Moscarda figurou-se *como se* fosse uma pessoa ao longo do romance *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello e, nesse sentido, ao menos dentro do escopo do imaginário que produzimos na leitura desse texto, *tornou-se uma pessoa possível*, ou melhor, uma pessoa se constituiu no ato da leitura por meio de uma, nenhuma e cem mil performances.

Resta-nos a conclusão.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de enveredar para o fim desse trabalho, gostaria de lembrar a definição que dei de personagens cônicas, que pairou por toda a tese, e ampliei-a agora para outros textos que não apenas o de Luigi Pirandello, conforme já havia prometido. Por não ser o objeto fundamental dessa tese, mas *apenas* um dos elementos dela, não se espere um aprofundamento analítico nos textos brasileiros que trarei com o fim de ilustrar um pouco mais este conceito que apresentei à discussão.

No prefácio de *Armadilhas da identidade* (2019), de Asad Haider, o filósofo brasileiro Silvio Almeida indica que, no debate contemporâneo (leia-se século XXI) de políticas identitárias, a identidade é algo que “existe” por ser fruto de uma história determinada. Frise-se essa existência entre aspas, pois Almeida compreende com Haider que há uma “armadilha” na análise das identidades que se dá quando se pensa a identidade “como se fosse algo *exterior* às determinações materiais da vida social.” (ALMEIDA, 2019, p. 9, grifo do autor). Quer dizer, pensar abstratamente a questão da identidade, ou seja, sem relacioná-la às pessoas, é que é uma “armadilha”, visto que não indica mais do que alguns conceitos com os quais pensar *sobre* a realidade, mas nunca intervindo, de fato, na realidade concreta das pessoas. Por isso é que Almeida (2019, p. 9, grifo do autor) conclui que “Afastada de sua dimensão social, a identidade passa a ser, simultaneamente, ponto de partida e ponto de chegada, colocando o pensamento em um *loop* infinito de pura contradição.”.

Vejo-me tentado a associar minha tese de que Vitangelo Moscarda assume uma dimensão *como se* fosse uma pessoa, no romance de Pirandello, à conclusão de Silvio Almeida. Se assumirmos que a discussão empreendida por Moscarda é uma discussão da realidade concreta de uma “pessoa”, mas, por outro lado, também uma discussão abertamente “filosófica”, no sentido de *pensar*, de *estudar*, então poderíamos dizer que em alguma medida a discussão que se dá no interior das falas do narrador Vitangelo Moscarda que se analisa como personagem é uma discussão “afastada de sua dimensão social”, visto que não se propõe a pensar as relações sociais com profundidade. Mesmo nos casos de Marco di Dio e sua mulher, Diamante, ou de Turolla, açoitado por Firbo, o elemento fundamental não estava na modificação do papel assumido por Moscarda – a saber, de banqueiro e usurário –, mas na modificação da *imagem* de Moscarda perante os outros. Ou seja, na modificação de uma identidade superficial, na aparência de Moscarda.

Pode-se, por certo, argumentar que ao final da narrativa, quando Moscarda decide desfazer-se de todos seus bens materiais e viver num hospício, há uma modificação concreta da realidade. Não negamos. No entanto, teríamos de retomar o texto e ler como o narrador conclui sua narrativa falando da inconclusão de si e enfim da própria vida. O narrador assim discorre: “A cidade está longe. Às vezes me chega na calma da tarde o som dos sinos. Mas agora eu ouço esses sinos não mais por dentro, mas de fora, como se eles tocassem por si [...]” (PIRANDELLO, 2015, p. 200).

Vale a pena ler a versão traduzida por Francisco Degani e a versão original desse mesmo trecho: “A cidade está distante. E me alcança, às vezes, na calma do entardecer, o som dos sinos. Mas agora não os ouço mais dentro de mim, mas fora, soando sozinhos [...]” (PIRANDELLO, 2019, posição 2320 edição do Kindle); “La città è lontana. Me ne giunge, a volte, nella calma del vespro, il suono delle campane. Ma ora quelle campane le odo non più dentro di me, mas fuori, per sé sonare [...]” (PIRANDELLO, 2011, p. 311).

Não há aqui, como já argumentei, uma desintegração do sujeito, nem a aniquilação de si, mas uma desassociação entre o sujeito e aquilo que o cerca, daí o elemento da *personagem cônica* se manifestar. Quer seja pela *forma* narrativa quer seja pelo *como se* da ficção, não se espera que algum dia de fato os sinos tenham tocado “dentro” de Moscarda, por isso temos de entender a fala do narrador como uma tentativa de *descolamento* do real. Tentativa frustrada ou, no mínimo, atrapalhada pela linguagem, pois os sinos sempre tocaram “fora” do narrador, mas se antes ele os alcançava pelo sentimento (Moscarda “ouvia” os sinos dentro de si) agora os alcança por um suposto intelecto, já que o narrador descreve que os sinos tocam, descrição que só é possível tendo a capacidade auditiva de distinguir o som dos sinos de outros sons quaisquer e a capacidade linguística de organizar um texto que aborde tal tema. Se podemos assim definir, a “armadilha” em que Moscarda é pego diz respeito ao fato de compreender a necessidade da pessoa para dar sentido ao mundo, mesmo se esforçando para argumentar que as coisas independem das pessoas.

Em outras palavras, podemos concluir que Vitangelo Moscarda, ao final de sua narrativa de si, ao indicar metafórica ou concretamente que não ouve mais os sinos tocando “dentro de si”, mas os ouve como se eles tocassem “por si” mesmos, busca resolver seu processo de entendimento de si pela anulação hipotética da pessoa na existência. Isto é, como se dissesse: o sino toca por si, eu o ouço de fora, não há uma relação entre mim e o sino, somos separados e seu som não me invade, pois permanece

alheio a mim, por isso minha existência não se dá mais *em mim*, mas *fora de mim*, pois uma existência em mim é absurda quando sei que sou tantos e tão variados quanto as pessoas com quem me relaciono direta e/ou indiretamente.

É nessa chave interpretativa que podemos ler o último período do livro: “Eu não preciso mais disso, porque morro a cada segundo e renasço de novo e sem lembranças: vivo e inteiro, não mais em mim, mas em cada coisa externa.” (PIRANDELLO, 2015, p. 200). Por oposição, poderíamos compreender que se o narrador entende que é “vivo e inteiro, não mais em mim, mas em cada coisa fora de mim” (PIRANDELLO, 2019, posição 2320-2328 edição do Kindle), então ele é como se fosse *morto e fragmentado em si*, o que nos leva a concluir que Moscarda teve de tal maneira o privilégio de discutir a identidade que conclui por abster-se de uma.

Quer dizer, é como se o narrador, após todo o trabalho de análise e compreensão de si – trabalho este que nos levou a pensá-lo *como se* fosse uma pessoa e a classificá-lo como uma personagem cônica – chegasse à conclusão de que pode existir *sem* ter mais de lutar pela própria identidade. Para Moscarda, é como se as perdas que teve (de autoconhecimento, de reconhecimento, da esposa, da amiga, da posição social etc.) o tivessem liberado de pensar sobre si, a ponto de concluir que só existe fora de si mesmo. Talvez, nessa orientação interpretativa, tivéssemos de compreender que a narrativa empreendida por Moscarda é o ponto máximo desse desprendimento, pois transformado em uma personagem de ficção, isto é, em um “ser” que se materializa numa história, ele mesmo, o narrador, realmente não precisa de “lembranças” que o atravessem, pois elas, as lembranças, estão fixadas numa narrativa “fora” do narrador.

Por óbvio, não podemos descartar esse ponto de vista, mas teremos sempre de nos recordar que as escolhas do narrador em construir uma narrativa de si, bem como seu esforço em afirmar que só existe *vivo e inteiro* nas coisas que estão fora dele mesmo, também nos indicam uma atenção dada ao vivido. Isto é, ao recordado, ao que se espera que sobreviva para além do próprio narrador. Assim, mesmo admitindo que existe um “fora” e que ele, Vitangelo Moscarda narrador, existe inteiro nesse “fora”, somos forçados a admitir que esse “fora” só tem razão de existir em função do “dentro” do narrador. Ou seja, mesmo apontando para o externo, a condição de existência que todo o romance *Um, nenhum e cem mil* revela é a existência voltada para o *si mesmo*.

Em outras palavras: falar dos outros, falar do lado de “fora”, falar da vida para conseguir falar de si. Portanto, a narrativa, mesmo quando se expande para os limites do social, mantém-se estritamente voltada para a construção de uma identidade pessoal. Por

isso, quando revela a possibilidade de viver sem precisar discutir a identidade de si dentro de si, Moscarda indica o limite de sua condição de pessoa.

Precisamos voltar ao texto de Silvio Almeida (2019) quando este aborda uma análise da identidade que se move “do abstrato para o abstrato” que, “no fim das contas, nada tem a dizer sobre a realidade” e que, enfim, mesmo que contrariamente ao próprio desejo, apresenta “um crítico autorizado que jamais tem de lidar com as próprias contradições e que tem como função aplicar um programa revolucionário imaginário e delirante.” (ALMEIDA, 2019, p. 11). “Imaginário”, aqui, não vai no sentido usado por Iser, mas apenas como fruto de uma imaginação desligada da realidade.

Poderíamos, em alguma medida, não em todas, pensar que Vitangelo Moscarda se enquadra no que aponta Almeida. Moscarda não tem sua análise da identidade movida do abstrato para o abstrato, visto que sua condição parte de algo muito concreto no mundo da narrativa, o nariz, para a relação com Dida, até chegar ao muito concreto disparo de uma arma com Anna Rosa. Também não podemos afirmar que a situação de um usuário que tem “crises de consciência” não tenha algo a “dizer sobre a realidade”. No entanto, é possível que compreendamos a possibilidade de escrever uma narrativa de si apontando sua “jornada de herói” que venceu as adversidades do contexto para concluir que sua identidade “pouco” importa e que é possível viver muito bem sem se ater a isso como um fator inerente à narrativa de Moscarda.

Quer dizer, Luigi Pirandello entrega à Vitangelo Moscarda a possibilidade de desenvolver uma narrativa crítica. Essa crítica social, essa crítica ao contexto de dissolução das identidades faz com que o narrador esteja autorizado a discutir a noção de identidade e discutir o modo como ele se encaixa ou não nesse contexto. Apesar disso, de seu esforço pelo entendimento de si e pela tentativa de romper as barreiras identitárias, mesmo quando vai para um hospício/albergue, Moscarda não perde as benesses que sua condição de filho de banqueiro lhe patenteiam. Antes de ser julgado, recebe auxílio de Monsenhor Partanna, e o próprio juiz do caso vai conversar com ele; durante o julgamento, é defendido pelo cônego Sclepis; após o julgamento, diz ele “O hospício fica no campo, num lugar ameníssimo. Saio todas as manhãs ao alvorecer, porque agora quero conservar o espírito assim, fresco como a aurora [...]” (PIRANDELLO, 2015, p. 1999). Moscarda nunca teve de lutar por si, pois sempre houve alguém disposto a estar com ele. Mesmo sua luta por encontrar-se, que o leva para o hospício, o leva para “um lugar ameníssimo”. Ou seja, um exemplo do que Almeida entende com a ideia de um “crítico

autorizado que jamais tem de lidar com as próprias contradições” (ALMEIDA, 2019, p. 11), a não ser com as contradições imaginárias.

Ora, deixar-se subsistir fora de si não parece outra coisa senão jamais ter de lidar com as próprias contradições. A partir do momento em que eu me fixo em uma personagem e vivo lá, não em mim, fujo de minhas próprias contradições. No caso de Moscarda, não cremos que isso passe de um conceito e de uma retórica, pois ao escrever sobre esse si mesmo que “ficou” no passado, o narrador foi *obrigado* a revisitar esse passado e, em alguma medida, pensar em si mesmo “por dentro”. Se partimos da ideia de que a pessoa é o movimento do ser para o ser, então essa troca entre o narrador do presente e a personagem do passado modifica a ambos, fazendo com que a narrativa não seja um documento impessoal, mas uma releitura do passado, e fazendo com que o narrador se *reconstrua* enquanto recorda.

Daí que *dizer* que vive fora de si *não é viver* fora de si. O que, de fato, chama atenção, é a *possibilidade* de dizer que Moscarda tem, mas que nem todos têm. Mesmo que não admitamos que ele viva fora de si, admitimos que ele possa *dizer* isso. Não é pouco, mas pode ser ampliada essa luta se mudarmos o enfoque naquele que diz. Se admitimos que Moscarda pode dizer que vive para além da própria identidade, isso talvez esteja relacionado ao fato de que, não sendo uma pessoa, Moscarda atua *como se fosse*. E, atuando, interpreta o papel de um homem, branco, heterossexual, europeu, italiano, do início do século XX. De certa forma, há nessa atualização de Vitangelo Moscarda a ideia de uma universalidade que *permite* que ele possa viver para além da própria identidade.

Não nos esqueçamos do que diz Costa Lima (2017, p. 307-308), em outro contexto, sobre o “cancelamento” e a “negação” da realidade em textos ficcionais. Para o crítico brasileiro, citando W. Iser, “a negação se torna um agente que faz que coisas sucedam”. Como o interesse do texto decorre do efeito estético, ou seja, da atribuição de sentido que o leitor dá ao que lê, “no texto é ressaltado seu caráter performativo. Sua peculiaridade consiste em que ‘converte fenômenos não existentes em existentes’ [...]. Noutras palavras, sucede performativamente o que, aparecendo, logo desaparece.”.

Um pouco à frente, Costa Lima (2017, p. 309) afirma: “Saber, desde *Molloy*, que ‘Dizer é inventar’, o que é reiterado no *Malone* com ‘Viver é inventar’ significa igualmente que a narração por si, despojada de significado, se torna um caminho para o aniquilamento. (cf. Iser, 2013, p. 267)”. Por isso, contra esse “aniquilamento” é que a narração ganha o sentido que o leitor real lhe doa. Quando Moscarda se coloca como personagem e narrador, ele se inventa. O mesmo fazemos na vida, quando também nos

inventamos principalmente pelo dizer. Mas a vida não é narração e o dizer não é o viver. Por isso que aquilo que emerge na narração pela leitura do texto ficcional nega a realidade, por isso também que esse negar da realidade do mundo da vida não é igual ao mundo da ficção, pois o que surge na ficção desaparece no mundo real *por aparecer* no mundo da ficção. Paradoxalmente, no entanto, é esse movimento que permite a performance leitora e a constituição de uma outra realidade possível.

Façamos então, a título de ampliação do debate, uma rápida indicação de alguns textos brasileiros em que também compreendemos personagens que se narram, isto é, que têm possibilidade de serem lidos performaticamente na perspectiva de narrador e na perspectiva de personagem, que são, creio eu, personagens cônicas e que, guardadas as distinções formais, também atuam *como se* fossem uma pessoa. Comparemos, em seguida, a “particularidade” dessas personagens com a suposta “universalidade” de Vitangelo Moscarda e a “identidade marcada” desses outros narradores e dessas outras narradoras.

Performando do modo como performa, Moscarda vê no ruivo de seu cabelo, no torto do nariz e na forma das sobrancelhas, por exemplo, problemas para si. Problemas que o incomodam porque ele não os reconhecia. Mas são problemas de tal estirpe que não incomodam de fato a sua imagem para o outro, a ponto de fazê-lo ser reconhecido pelo que seu corpo mostra. O problema de Moscarda era de caráter, era ser usurário. Não é o caso, por exemplo, de João, protagonista de *O beijo na parede* (2018), de Jefferson Tenório, cujo “problema” é seu *defeito de cor*, que é visto e explicitado pelo outro. É externo, portanto.

Posso dizer a vocês que foi na escola que soube pela primeira vez que eu era negro. Até então eu também era ignorante nesse assunto. Na escola Cícero Pena, em Copacabana, meus colegas faziam muitas piadas sobre negros. No começo eu até achava graça. E digo a vocês que é igualmente ruim viver na ignorância. E a gente nunca é negro por acaso, porque antes de ser negro a gente tem que aceitar, entender que a gente tem uma cor preta e que isso faz a diferença na vida. Um dia, eu tive uma professora que me explicou tudo sobre a escravidão. Disse que nós, os negros, fomos trazidos acorrentados em navios negreiros. Que os negros eram tratados como animais, que os negros levavam chibatadas, que foram passivos e se deixaram escravizar. Assistimos a muitos filmes sobre as senzalas, sobre os quilombos, e sempre que isso acontecia meus colegas brancos me apontavam na tela e me chamavam de escravo. O problema é que na infância não se pode fazer muita coisa a respeito da nossa cor. Todos me ensinavam que eu só podia ser preto, e não me deixavam ser simplesmente uma pessoa, mas juro que quando

ficar maior vou poder ser apenas uma pessoa, e pronto. (TENÓRIO, 2018, p. 19-20).

Veja-se que o contexto da multiplicidade, como o de Moscarda, aqui também comparece, mas no livro de Pirandello a “universalidade” de si de Moscarda faz com que não haja questões para além de uma ideia de pessoa de forma ampliada. No livro de Tenório, a pessoa também está em “disputa”, mas João não vem marcado pelo outro como louco, uma condição psicológica, e sim como “negro”, uma condição derivada unicamente da cor da pele. Ou seja, a identidade de João é posta em questão por ele ser negro.

Assim, antes de poder discutir sua identidade, ele terá de discutir seu pertencimento à classe humana, coisa a que os negros não estão destinados *automaticamente*. Só então, caso possa ser classificado para além da cor da pele, é que poderá questionar seu lugar como um, nenhum ou cem mil. Quer dizer, assumindo a perspectiva de narrador e de personagem João percebe que nem o direito ao questionamento de si resta para ele, já que sua identidade já fora dada de antemão de maneira inapelável.

Moscarda saiu de uma condição de usurário para a condição de louco, mas por ser rico terminou em um hospício “ameníssimo”, sem precisar mais discutir seu lugar na sociedade. João não poderá deixar de ser negro. A luta pela identidade neste último não corresponde então apenas a uma luta interior. Será necessário que haja uma mudança social de entendimento do lugar que pessoas negras podem ocupar nos diversos contextos de vivência coletiva. Essa mudança dependerá então de algo que escapa das capacidades individuais de João. Nesse sentido, é como se ele estivesse ainda um passo atrás, em relação à Moscarda, pois se este discute com os outros sua identidade, aquele ainda precisa lutar para ser ao menos visto. Essa distinção deriva de uma disputa em que a “particularização” de João negro contrasta com a “universalidade” de Moscarda.

Também assumindo essa dupla perspectiva textual, narrador e personagem, a protagonista de *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei, discute a constituição de uma mulher por meio das perdas. A perda da inocência, a descoberta da morte ainda criança, a dor do amor virando violência e estupro, o filho com o qual não tem relação significativa, a relação com o cachorro e a morte do animal. Tudo narrado por quem viveu essas perdas e foi perdendo um pouco de si em cada fase, ao mesmo tempo em que ganhava uma nova faceta. Assim como o João do livro de Tenório, a protagonista sem

nome do livro de Bei tenta se posicionar na definição de si mesma, mas acaba sendo definida pelos outros. Mas se em João a dor da autodefinição vem da impossibilidade de se colocar contrário à imposição externa, no caso da protagonista de *O peso do pássaro morto* a dor está na internalização da ideia de que ela está errada em qualquer coisa que faça, mesmo não estando. A negritude de João é construída violentamente pelo outro, o gênero da mulher de *O peso do pássaro morto* é definido também pelo outro, tanto pelo outro, quanto também por certa agônica e violenta internalização desse discurso na própria protagonista.

Aos 17 anos de idade, a protagonista passa pelo momento mais traumático de sua existência. Tudo se inicia quando Pedro, de quem ela gostava, mas com quem ainda não tinha oficializado namoro, descobre por uma foto que ela tinha beijado outras duas pessoas em um show. Num ritmo poético, a narração traduz a oralidade e a força desse momento.

[...]
 tinha conhecidos do colégio no show da banda
 moda.
 alguém
 tirou 1 foto do beijo triplo
 e mostrou pro Pedro na segunda-feira que, aos
 gritos, socou o ar dizendo:

– puta.
 eu gostava de você, sua
 P u t a!
 – eu ainda gosto, Pedro, Calma!
 vamos conversar. foi uma
 brincadeira,
 a gente se deixou levar pela música, né, paula, mas
 juro acabou ali. a gente tinha bebido um pouco
 mais que o normal. aquela cerveja era muito
 vagabunda, subiu tão
 rápido,
 eu ia te contar,
 mas não assim. não desse jeito, Pedro,
 escuta.

[...]
 em casa
 na minha cama
 percebi que
 na verdade eu estava arrependida, me sentindo
 Sozinha, querendo
 morrer.
 as pessoas colavam fotos pela escola do pedro com chifres,
 rei do gado
 era seu novo apelido,

garganta,

vomitei

o pedro

ria

disse que arrombadas como eu prestam só para dar

e olhe lá que tem muita putinha bem mais

delícia

do que eu em cada

esquina.

ele abaixou as calças

abriu minhas pernas

e meteu com pressa

de olho

fechado, a cara toda

cerrada

de gozo e nenhum ódio,

o ódio agora

era meu.

Acabou.

e eu

melada O chão

de ardósia O Pedro

subiu as calças

virou as costas

e saiu.

(BEI, 2017, p. 58-60, grifos da autora).

Não será possível para essa personagem alhear-se, viver “do lado de fora”, como Moscarda, pois é o lado de fora que ataca a ponto de que, por dentro, nada nela sobra a não ser a incapacidade de assumir-se por si. A realidade que a protagonista constrói discursivamente não é a realidade mesma, é aquilo que ela guardou do estupro que lhe modificou de tal forma a capacidade de pensar sobre si que ela não é mais outra coisa a não ser o estupro. Sua emergência na narrativa, dali por diante, fará com que a personagem sempre narre sua experiência em relação a esse momento fatal. Para o filho nascido desse estupro, a personagem sempre ficará prestes a contar a verdadeira história, mas não conseguirá.

Se para o João de *O beijo na parede* a vontade de crescer para deixar de ser aquilo que os outros diziam que ele era, “negro”, e tornar-se “pessoa” era um sonho distante, para a protagonista de *O peso do pássaro morto* tornar-se era ser inundada pelo “ódio”. Sua identidade não era nem de uma, nem de nenhuma, nem de cem mil, mas era a identidade da *falta* de um si mesmo por si e de um si mesmo pelos outros, já que o que ela internalizou na relação foi apenas a negação. A negação de Moscarda lhe permitiu, com o dinheiro que tinha, viver bem e voltar-se para si. A negação de João só lhe permitiu

inventar uma vida futura que tem poucas chances de ocorrer. A negação da personagem de *O peso do pássaro morto* não lhe permite ser, mas apenas reagir. Reagir à emergência da violência.

A ficção literária, de maneira mais ampliada, proporciona casos em que a narrativa é constituída por um sujeito que se identifica com o sujeito da própria narrativa. Veja-se que não cremos em *autoficção*, mas em simplesmente *ficção*, pois, parafraseando Costa Lima (1993; 2013), a crença na autoficção é também a crença na existência de um modo de falar de si biográfico e/ou autobiográfico que seja a repetição da própria verdade, ao mesmo tempo que é também a crença de que a ficção não contenha qualquer elemento extraído da realidade ou qualquer traço autobiográfico presentificado no texto. Não é o caso, pois pensa-se na “literatura-como-ficção, i.e., não como forma de ilusão compensatória, mas sim como modo de perspectivação ou questionamento da verdade, não acompanhado da simultânea postulação doutra verdade” (LIMA, 1993, p. 92). Não é a verdade o que postulam os textos de Pirandello, Tenório e Bei, mas *uma* verdade dentre as várias possíveis a serem constituídas na ação de leitura dos leitores reais.

Haveria muito mais a falar de *O beijo na parede* e de *O peso do pássaro morto*, esperamos fazê-lo em outro momento. Como outros exemplos, poderíamos citar ainda manifestações notadamente performáticas e, apenas recentemente, incluídas no rol dos textos escritos ficcionais e literários, como a oralidade indígena, o rap das periferias e a poesia slam. Já abordamos esses elementos com mais profundidade em outros momentos (SALDANHA DA SILVA, 2020; 2021b. 2022), agora apenas citaremos.

No primeiro caso, a tradição indígena brasileira dá sentido às palavras de Costa Lima (2017, p. 309) para quem “Dizer é inventar” e “Viver é inventar”, mas esse “dizer” e esse “viver” são inventados pelo narrador e personagem normalmente pela oralidade. É o caso de *A queda do céu* (2015), em que o xamã yanomami Davi Kopenawa fala sobre a identidade de seu povo, ele incluído, mas conta com as palavras “desenhadas” pelo “branco” antropólogo Bruce Albert para que sua voz seja amplificada. Neste caso, predomina a ficção explicativa (Iser, 1999d, p. 167) antropológica que pode ser contraposta ao *slam* de Bor Blue (2019), que constrói uma ficção literária do tipo “como se”.

No texto de Bor Blue, lê-se:

Sabe qual é o gosto da minha ansiedade? Gosto de morte e preconceito na cidade. [...] Eu queria ir, mas minha aldeia não tá mais lá. Eles cortaram as árvores, e o rio nem água mais dá [...]. Vai lá pra baixo, índia é forte, te encarrega de carregar coisas. Tu consegue ouvir quão

perturbador é meu olhar? [...] É perturbador... Todas as noites eu sonho com a foice na minha garganta, uma espécie de lembrança do que foi ser expulsa de casa, ver minha família de mãos atadas. Não reage, perdemos, não faz nada. Mas a cabocla voltou com força e livre como um beija-flor, traz consigo o que guardou, porque a aldeia ainda é viva dentro dela... E esse povo que vê o mundo pela janela não entende o que é estar preso. Tu sabe qual a corda borboleta que me sustenta? Eu tô aqui na tua frente, não sou lenda. [...] (BLUE, 2019, p. 46)

Não nos esqueçamos que “Qualquer que seja a referência feita por um texto literário a uma realidade extratextual, o ‘como se’ assinala que tal realidade se encontra posta entre parênteses e não significa algo dado, devendo apenas ser compreendida como se fosse dada.” (ISER, 2019d, p. 167). É assim que lemos também o segundo caso. Os Racionais Mc’s, em *Sobrevivendo no inferno* ([1997] 2018), não falam pelo grupo de rap, mas cada uma das vozes é indicada individualmente no livro. Assim, é Mano Brow quem ficcionaliza o mundo nos últimos versos de “Capítulo 4, Versículo 3”:

Mas não...
 Permaneço vivo, prossigo a mística
 Vinte e sete anos contrariando a estatística
 Seu comercial de TV não me engana
 Eu não preciso de status nem fama
 Seu carro e sua grana já não me seduz
 E nem a sua puta de olhos azuis
 Eu sou apenas um rapaz latino-americano
 Apoiado por mais de cinquenta mil manos
 Efeito colateral que seu sistema fez
 Racionais, capítulo 4, versículo 3.
 (RACIONAIS, 2018, p. 56).

É por meio dessa ficcionalização que se pode explorar o mundo. Mas o rap não é o mundo, o slam de Bor Blue também não. São críticas que se constituem ao mundo por meio do texto ficcional, mas que não levam nem Brown nem Blue para o interior dos textos como numa autobiografia ou numa autoficção. É ficção. É literatura. E as personagens que assumem a possibilidade de performar a perspectiva de personagem e/ou de narrador em momentos variados dos textos são personagens, também isso, cônicas.

Encaminhemos nosso trabalho para o fim. Mano Brown, Bor Blue, Davi Kopenawa, a protagonista de *O peso do pássaro morto* e João, de *O beijo na parede*, são reflexos que acreditamos poderem ser associados à forma narrativa que identificamos no *Um, nenhum e cem mil* de Luigi Pirandello, principalmente na conicidade identificada em Vitangelo Moscarda. Mas Moscarda *pode* falar como falou por estar inserido em um

contexto que para cada um desses outros personagens e textos que acabamos de elencar não é o mesmo.

Moscarda pode discutir sua identidade e alhear-se, mas a colocação dessas outras formas de constituição dos textos que se valem de procedimento narrativo análogo ao construído por Pirandello suscitam questões que poderão ser ensaiadas e, talvez, respondidas em outro momento, como: a) a perspectiva narrativa constitui uma voz que pode ser tomada por qualquer tipo de referência de pessoa e em qualquer circunstância? Quando isso pode ser um problema?; b) O contexto da relação entre perspectiva da personagem e do narrador que se separam ao se equivalerem interfere no modo de apresentar-se como mulher, mulher negra, mulher trans, mulher branca, homem, homem branco, homem negro, pessoa com deficiência etc.?; c) Mulheres, negros, indígenas, crianças poderiam/podem assumir uma voz narrativa parecida com a de *Um, nenhum e cem mil*? Podem ser uma voz como a de Moscarda? Devem ser como ele? Etc.

Concluamos, então. Especificamente em relação ao livro de Pirandello, cremos ter conseguido apresentar as várias formas como nossa experiência estética de leitura desse romance transformou um dado ficcional alcançado por nós no ato da leitura em um texto argumentativo que explicitou nossa forma de ler este texto em face dos objetivos teórico-críticos que assumimos dentro da Antropologia Literária de Wolfgang Iser, e lida por Luiz Costa Lima e Carmen dos Santos, principalmente.

As objeções que fomos construindo e debatendo ao longo de nossa argumentação, bem como as que serão levantadas pelos vindouros leitores e leitoras têm acolhida em nosso sistema de pensamento. Cumpre, no entanto, pensarmos por que causaria tamanho espanto a afirmação de que uma personagem não sendo apenas uma personagem, nem sendo uma pessoa, possa ser “qualquer coisa de intermédio” (SÁ-CARNEIRO, 1996, p. 73), isto é, uma personagem cônica que atua como se fosse uma pessoa. Nossa hipótese é que há ainda um *binarismo* que norteia nosso olhar sobre as coisas do mundo. Adaptando um exemplo de Woodward (2017, p. 48) que discute as noções de identidade e diferença com base no trabalho da antropóloga social Mary Douglas, poderíamos pensar na noção de “erro”. Nossa noção de erro provém da aceitação de que existe algo considerado correto, uma espécie de gabarito, e que tal dado não se encontra contemplado nesse gabarito.

O gabarito então define o lugar das coisas, as causas e consequências aceitáveis das coisas. Caso algo esteja fora do lugar ou tenha causa e/ou consequência inaceitáveis, então é considerado um erro. Veja-se aqui o binarismo que nos faz lutar contra o erro.

Quer dizer, não é apenas a negação ou o apagamento do erro, mas a afirmação do correto, isto é, uma ordenação do mundo social. Daí que o binarismo do mundo compreendido como o gabarito da existência produz um efeito hierárquico das coisas, fazendo com que a busca pelo enquadramento no lugar certo, e na causa e/ou consequência correta, produza uma identidade superior àquela que não cumpre os requisitos da afirmação do correto. Esta última, tomada como diferença, é a estigmatização da noção de que num mundo binário um dos lados da equação necessariamente é negativo, ao passo que o outro é positivo. No caso, o erro é negativo e o acerto é positivo, o erro está em condição de desordem e o acerto em condição de ordem, o erro tem causa e/ou consequência inaceitáveis e o acerto tem coerência e fluidez. Desse binarismo, a ficção é negativa enquanto o real é positivo.

Não pensamos assim, e cremos ter demonstrado isso ao longo de nosso trabalho. Não negamos o binarismo, mas ele não é, nem foi o foco em nossa tese. Com base em Iser, nos organizamos em torno de uma tríade que contém o real, o fictício e o imaginário. Em que o fictício, o *como se*, é ponte tanto para o real quanto para o imaginário. Ou, se quiserem os mais “binaristas”, o “terceiro termo entre o falso e o verdadeiro” (LIMA, 2017, p. 64), pois o fictício se conecta ao imaginário, ou seja, conecta-se à verdade do imaginário, já que o imaginário é sempre verdadeiro em si, ao mesmo tempo em que se conecta a um real que não pode ser compreendido como real do mundo, pois apenas tem a falsa aparência de real, já que se constitui unicamente no texto.

Dando aparência de real ao que não é e verdadeiramente constituindo-se como a presentificação no imaginário de algo que está ausente na vida, em nossa leitura Vitangelo Moscarda finge ser uma pessoa. Pouco há para se acrescentar.

Vitangelo Moscarda performa como se fosse uma pessoa. Ele é um. É um que escreve sobre si mesmo. É um que é personagem de si mesmo. É um que ama Dida. É um que é violento com Dida e dela se separa. É um que despreza o banco. É um que se reconhece no espelho. É um que se desconhece no espelho. É um que conversa com Anna Rosa. É um *como se fosse uma pessoa*. Mas não é uma pessoa, pois é ficcional. Ele é quase como a tradução da palavra francesa *personne*, que tanto pode significar “pessoa” quanto “ninguém”. Mesmo o *Uno, nessuno e centomila* que comumente se traduz por *Um, nenhum e cem mil* poderia ser traduzido também por *Um, ninguém e cem mil*. Moscarda é também *nenhuma pessoa*, ninguém. Podendo ser tanto “pessoa” quanto “ninguém”, Moscarda prova que é ambos ao mesmo tempo. É o termo médio da ficção.

Mas justamente nessa ausência é possível construir a presença de uma perspectiva leitora que considera a ausência da pessoa como indicativo da possibilidade de atribuir sentidos de pessoa ao que não o é. E em cada cem mil fragmentos de instante, durante o ato da leitura, podemos ver Moscarda tornando-se pessoa em nossa consciência leitora. Nesse sentido, uma pessoa em movimento junto com cada leitora e com cada leitor, movimento de ser em ser. Movimento performático de uma finalidade sem fim que, tal qual o título do último capítulo do livro de Pirandello, permanecerá “sem conclusão” (2015, p. 198) enquanto houver leitores dispostos a se debruçar sobre *Um, nenhum e cem mil* e suas uma, nenhum e cem mil performances a partir das quais podemos ler formas de tornar-se pessoa.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ALMEIDA, Natali Gaudio de. **O pequeno Decameron de Luigi Capuana**: proposta de tradução comentada e anotada. 2015. 166f. Dissertação (Mestrado em Letras) – USP – Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-29062016-135754/publico/2015_NataliGaudioDeAlmeida_VOrig.pdf>.

ALMEIDA, Silvio L. de. Prefácio da edição brasileira. In: HAIDER, Asad. **Armadilhas da identidade**: raça e classe nos dias de hoje. Tradução Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019, p. 07-20.

_____. Crítica da subjetividade jurídica em Lukács, Sartre e Althusser. In: **Direito e práxis**. Rio de Janeiro, v. 07, n. 4, 2016, p. 335-364. DOI: 10.12957/dep.2016.19269.

ANTONUCCI, Giovanni. **Storia del teatro italiano**. Milano: Tascabili Economici Newton, 1995.

ANTUNES, Irandé. **Análise de textos**: fundamentos e práticas. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

ALONGE, Roberto. Introduzione. _____. **Pirandello**: il meglio del teatro. Milano: Mondadori, 1993, p. VII- XXXII.

ALTHUSSER, Louis. **On the reproduction of capitalism**: Ideology and Ideological State Apparatuses. Preface by Etienne Balibar, introduction by Jacques Bidet, translated by G. M. Goshgarian. London, New York: Verso, 2014.

_____. **Sobre a reprodução**. Tradução Guilherme J. de F. Teixeira; Introdução de Jacques Bidet. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. **Freud e Lacan. Marx e Freud**: introdução crítica-histórica. 2. ed. Tradução Walter J. Evangelista; Revisão Alaíde I. Gonzalez. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. **Positions**. Paris: Les Editions Sociale, 1976.

ARAÚJO, Ulisses F. **Conto de escola**: a vergonha como um regulador moral. São Paulo: Moderna; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2003.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BALLART, Pere. La impresión del límite. In: _____. **El contorno del poema**. Barcelona: Acanalado, 2005, p. 23-53.

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

_____. **La linea Svevo-Pirandello**. Milano: Mursia, 1981.

BASSANESE, Fiora A. **Understanding Luigi Pirandello**. South Carolina: University of South Carolina Press, 1997.

BEI, Aline. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: Nós, Edith, 2017.

BENDASSOLI, Pedro F. Público, privado e o indivíduo no novo capitalismo. **Tempo Social: Revista de Sociologia USP**. São Paulo, v.12, n.2, p. 203-236, novembro de 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v12n2/v12n2a14>>. Acesso em: 25 ago, 2020.

BENHABIB, Seyla. **Situating the self**: gender, community and postmodernism in contemporary ethics. New York, Routledge, 1992.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de linguística geral**. Trad Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976, p. 284-293.

BEZERRA, Thárcila Ellen Aires. **Implementação do roteiro didático metaprocedimental numa turma de ensino médio**: eficiência, eficácia e reverberações. 2021. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/21203>. Acesso em: 2 out. 2022.

BIRMAN, Joel. A identidade interrogada. [Orelha de livro]. In: BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 19. ed. Tradução de Renato Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BLUE, Bor. Raízes. In: DUARTE, Mel (org). **Querem nos calar**: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 46.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Uma estética do performativo: concepção de literatura pela teoria do efeito estético. In: **Revista de Letras**. São Paulo, n. 47, v. 2, p. 57-73, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/477/578>.

_____. Sentidos de interpretação: teorias sobre a ficção e o leitor. In: **Gragoatá**. Niterói, n. 18, p. 169-182, 2005. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33283/19270>

_____. De novo, com Machado: Proposta de Leitura Fenomenológica. In: **Terra roxa e outras terras** – Revista de estudos literários, v. 2, p. 17-25, 2002. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja/article/view/24699/18116>

BOSI, Alfredo. A poesia de Pirandello. **Revista de Letras**. São Paulo, v. 56, n. 2, p. 15-20, jul./dez. 2016.

_____. **Ideologia e contraideologia**: temas e variações. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2002.

_____. Formações ideológicas na cultura brasileira. In: **Estudos avançados**, n. 9, v. 25, 1995, p. 275-293. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141995000300021>.

_____. **Itinerario della narrativa pirandelliana**. (Tese de doutorado, inédita). São Paulo: USP, FFLCH, 1964.

BRAGA, Luis Fernando Leite Rosa Pecorelli. **(Inter)textualidades nas Novelle per un anno de Luigi Pirandello**: tradução comentada e anotada de sete narrativas em torno da

Primeira Guerra Mundial. 2021. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/D.8.2021.tde-26082021-194316. Acesso em: 25 nov. 2022.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

BRANCO, Lucrecia Paula Corbella Castelo. **Intersubjetividade e Espacialidade no teatro de Sartre e Pirandello**. 2014. 261 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/15130>. Acesso em: 02 fev. 2023.

BRAUN DAHLET, Véronique. Pessoa, referência e identidade na escrita de si. In: **Itinerários**, n. 40, 2015, p. 15-28.

BRUNELLO, Yuri. **Nelson Rodrigues e Luigi Pirandello: dialética entre teatro, cultura e sociedade**. 2008. 99 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Salvador, BA. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8676>. Acesso em: 09 nov. 2022.

BURIN, Mariana. **Pirandello e as inquietações de uma época em Il fu Mattia Pascal: da imprensa, do intelectual, da literatura popular e da crise do Novecentos**. 2016. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. DOI: 10.11606/D.8.2016.tde-02122016-135834. Acesso em: 28 nov. 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 19. ed. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

_____. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CAMPAILLA, Sergio. Finzione e delitto. In: PIRANDELLO, Luigi. **Pirandello: Uno, nessuno e centomila; Quaderni di Serafino Gubbio operatore**. 5. ed. A cura di Sergio Campailla. Roma: Ed. Grandi Tascabili Economici Newton, 2011a, p. 29-35.

_____. Niente e così sia. In: PIRANDELLO, Luigi. **Pirandello: Uno, nessuno e centomila; Quaderni di Serafino Gubbio operatore**. 5. ed. A cura di Sergio Campailla. Roma: Ed. Grandi Tascabili Economici Newton, 2011b, p. 189-194.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 51-80.

_____. Crítica e sociologia. In: _____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 13-27.

CARPEAUX, Otto Maria. "Poesia e ideologia". In: _____. **Origens e fins**. 3. ed. Balneário Camboriú: Livraria Danúbio, 2018.

CARRICO, André. **Por conta do Abreu: comédia popular na obra de Luis Alberto de Abreu**. 2004. 158 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284823>. Acesso em: 02 nov. 2022.

CASTAGNINO, Raúl. **Tempo e expressão literária**. Tradução de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Luzes e sombras no dia social: o símbolo ritual em Victor Turner. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano. 18, n. 37, p. 103-131, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100005>. Acesso em: 19 de abr. 2023.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos à Aristóteles**. Brasília: Brasiliense, 1994, v. 1.

CHAIKLIN, Seth. A zona de desenvolvimento próximo na análise de Vigotski sobre aprendizagem e ensino. Tradução de Juliana Campregher Pasqualini. In: **Psicologia em Estudo**. 2011, v. 16, n. 4, p. 659-675. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/jCGfKbkrHPCr8KyZD4xjB3C/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 12 julho, 2023.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2006.

COPPI, Luiz Antônio Callegari. **O riso trágico: ou sobre como pensar com um chapéu de bobo**. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: doi:10.11606/D.48.2017.tde-31102017-110016. Acesso em: 28 dez. 2022.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA, Fabiana F.; SOUTO, Rinah A. Ser todas as possibilidades de si: entre sentidos de experiência. In: SANTOS, Carmen S. G.; COSTA, Fabiana F.; SOUTO, Rinah A. **Uma cartografia iseriana de experiências estéticas: teoria, literatura e cinema**. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020, p. 16-23. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/letras-1/uma-cartografia-iseriana-de-experiencias-esteticas-teoria-literatura-e-cinema>. Acesso em: 15 jan. 2023.

DAL FARRA, Maria L. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

DAMÁSIO, António R. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

_____. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. Tradução Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

DE BRUYN, Ben. **Wolfgang Iser: A Companion**. Berlin: De Gruyter, 2012. Vol. 1. Companions to contemporary German culture.

_____. The Anthropological Criticism of Wolfgang Iser and Hans Belting. In.: **Image & Narrative**, n. 15, nov. 2006. Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/debruynt.htm>. Acesso em 12 abr. 2023.

DE CASTRIS, Arcangelo Leone. **Storia di Pirandello**. Roma-Bari: Laterza, 1982.

DIAS, Maurício Santana. O baú de máscaras: o laboratório teatral de Luigi Pirandello. In: PIRANDELLO, Luigi. **40 novelas de Luigi Pirandello**. Tradução Mauricio S. Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DUGO, Sandra. **La fortuna delle opere drammaturgiche e narrative di Luigi Pirandello in Brasile**. 2016. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Italiana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São

Paulo, 2016. Disponível em: doi:10.11606/T.8.2019.tde-21022019-115954. Acesso em: 15 jan. 2023.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Presença de Pirandello no Brasil. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.) **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 385-405.

FERRATER MORA, J. **Dicionário de Filosofia**. Tomo IV. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

FIORIN, José L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

FLUCK, Winfried. The Search for Distance: Negation and Negativity in Wolfgang Iser's Literary Theory. In: **New Literary History**. v. 31, n. 1, 2000, p. 175–210. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20057593>. Acesso em: 06 maio, 2023.

FONTANILLE, Jacques. **Les spaces subjectives**: Introduction à la semiótiqúe de l'observateur. Paris: Hachette, 1989.

FORSTER, Edward M. **Aspects of the novel**. England: Penguin Books, 1968.

_____. **Aspectos do romance**. Tradução Sergio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**: na idade clássica. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FREUD, Sigmund. A Cisão do Eu no Processo de Defesa 1938. In: _____. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente** - volume III: 1923-1938. Coord. Luiz A. Hanns; Tradução Cláudia Dornbusch et al.; consultores João A. Jr.; Susana K. Lages. Rio de Janeiro: Imago, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma filosofia do *cogito ferido*: Paul Ricoeur. In: **Estudos avançados**. v. 11, n. 30, 1997, p. 261-272.

GANS, Eric. **The Scenic Imagination**: Originary Thinking from Hobbes to the Present Day. Palo Alto: Stanford UP, 2007.

_____. **The End of Culture**: Toward a Generative Anthropology. Berkeley: University of California Press, 1985.

GASPAR, Jean Fabian Daud. **As máscaras em Luigi Pirandello**: aproximações pontuais com Nietzsche. 2012. 144 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/11610>. Acesso em 10 dez. 2022.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2010.

GILLOT, Pascale. **Althusser e a psicanálise**. Tradução Pedro E. Z. Davoglio; Fábio R. B. Filho; Marie-Lou L. Lachaume. São Paulo: Ideias&Letras, 2018.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GREIMAS, Algirdas J. **Semântica estrutural**. Tradução Haquir Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1976.

GUINSBURG, Jacó. (Org.) **Pirandello, do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HAIDER, Asad. **Armadilhas da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. Tradução Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.

HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. Tradução Margot Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da “análise automática do discurso” de Michel Pêcheux (1969). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 5. ed. Tradução Bethania S. Mariani et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014, p. 11-38.

HARÉ, Rom. **The singular self**. London: Sage, 1998.

HOBBSAWM, Eric J. **A era dos impérios**. Tradução Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo; revisão técnica Maria Célia Paoli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

HUSSERL, Edmund. **Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia**. Tradução F. Oliveira. São Paulo: Madras, 2001.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. 2. ed. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. 2. ed. Coordenação e Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011, p. 105-118.

_____. **How to do theory**. Malden, EUA: Blackwell Publishing, 2006.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Seleção e Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, vol. 2, p. 955-988.

_____. **The range of interpretation**. New York: Columbia University Press, 2000.

_____. **O ato da leitura: uma Teoria do Efeito Estético**. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

_____. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cesar de Castro (org.). **Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cesar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a, p. 19-34.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cesar de Castro (org.). **Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cesar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b, p. 63-78.

_____. O jogo. In: ROCHA, João Cesar de Castro (org.). **Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cesar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999c, p. 105-118.

_____. O que é Antropologia Literária? In: ROCHA, João Cesar de Castro (org.). **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cesar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999d, p. 145-178.

_____. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

_____. The aesthetics and the imaginary. In: CARROL, David (Org.). **The state of theory**. California: Stanford University Press, 1991. p. 200-220.

_____. **Laurence Sterne**. Tristram Shandy. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

JAUSS, Hans R. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. Seleção e Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 67-84.

JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

JOBIM, José Luís. **Formas da teoria**: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

KAHNEMAN, Daniel. **Rápido e devagar**: duas formas de pensar. Tradução Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LACAN, Jaques. **O Seminário, livro 1**: os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si**: uma tentação contemporânea. Tradução Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

LIMA, João C. F. **Cultura, imaginação literária e resistência em Alfredo Bosi**. 2012. 619f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, UNB. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/12875/1/2012_JoaoCarlosFelixLima.pdf. Acesso em: 05 abr., 2023.

LIMA, Luiz Costa. **O chão da mente**: a pergunta pela ficção. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

_____. **Melancolia**: literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

_____. **Frestas**: a teorização em um país periférico. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

_____. O leitor demanda (d)a literatura. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **A literatura e o leitor**: textos da estética da recepção. 2. ed. Coordenação e Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011, p. 37-66.

_____. O ato da leitura. [Orelha de livro]. In: ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

_____. **Limites da voz**: Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. Persona e sujeito ficcional. In: _____. **Pensando nos trópicos**. (Dispersa Demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 40-56.

LOCKE, John. **An essay concerning human understanding**. Book II, Cap. XXVII: Of Identity and diversity. Oxford: The Clarendon Press, 1975.

LOPES DO GAGO, Carla Fernanda. **Drama em Pessoa: de modelos estético-normativos a um espaço utópico: contextualização histórico-crítica de uma poética modernista**. 2015. 423f. (Tese de Doutorado). University of Zurich, Faculty of Arts. Switzerland. DOI: <https://doi.org/10.5167/uzh-164492>.

LÖWY, Michel. **As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen**. Tradução J. Guimarães e S. Felício, São Paulo: Buscavida, 1987.

LUGNANI, Lucio. Introduzione. In: PIRANDELLO, Luigi. **Luigi Pirandello: Novelle**. Lucio Lugnani (Curatore). Torino: Einaudi, 1994, p. VIII-XXI.

MACCHIA, Giovanni. **Storia della letteratura italiana**. v. IX. Milano: Garzanti, 1969.

_____. **Pirandello o la stanza della tortura**. 3. ed. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1986.

MADALOZZO, Regina *et al.* **Vieses inconscientes, equidade de gênero e o mundo corporativo: lições da oficina “vieses inconscientes”**. São Paulo: Insper, ONU Mulheres. Disponível em: https://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/04/Vieses_inconscientes_16_digital.pdf. Acesso em: 03 março, 2022.

MAURO, Sergio. Ciência e literatura na Itália do século XX. In: **Travessias** Cascavel, v. 4, n. 2, 2000. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4200>. Acesso em: 18 mar. 2022.

_____. **Pirandello e Machado de Assis: um estudo comparado**. 1990. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

MATTHEWS, Benjamin James. **Wolfgang Iser and Literary Anthropology**. 2010. 422f. Tese (Thesis for the degree of Doctor of Philosophy). University of Newcastle - School of Design, Communication and Information Technology, Australia. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1959.13/807568>. Acesso em: 03 jan. 2023.

MAZZACURATI, Giancarlo. L'arte del titolo, da Sterne a Pirandello. In: **MLN**, v. 106, n. 1, jan. 1991, p. 38-77. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2905248>. Acesso em: 05 abr., 2023.

MENARY, Richard. Embodied narratives. In: **Journal of Consciousness Studies**, n. 15, v. 6, 2008, p. 63-84.

MORENO MARIMÓN, M. et al. **Conhecimento e mudança: os modelos organizadores na construção do conhecimento**. São Paulo: Moderna, 1999.

MORENO MARIMÓN, M.; SASTRE, G. **Como construímos universos: amor, cooperação e conflito**. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

MORGADO DA SILVA, Marco A. **Integração de valores morais às representações de si de adolescentes**. Tese de doutorado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2018.

MORI, Geraldo Luiz de. A trajetória do conceito de pessoa no Ocidente. **Theologica Xaveriana**. Bogotá: Colômbia, v.64, n.177, p. 59-98, Jan./June 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/thxa/v64n177/v64n177a03.pdf>>. Acesso em: 09 Mar. 2022.

MOUNIER, Emmanuel. **O Personalismo**. Tradução Vinícius Eduardo Alves. São Paulo: Centauro, 2004.

_____. **El personalismo**. Traducido por Aída Aisenson e Beatriz Dorriots. Buenos Aires: EUDEBA, 1972.

MONTEIRO, Pedro Meira. O personagem em ação. In: PASSOS, José Luiz. **Romance com pessoas: a imaginação em Machado de Assis**. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 13-20.

NODARI, Alexandre. Quase-evento: sobre a estoricidade da experiência literária. In: **ELyra**, n. 10, p. 55-77, 2018. Disponível em: <<https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/204>>. Acesso em: 22 mar, 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely10a1>.

O'RAWE, Catherine. **Authorial echoes**. Textuality and self-plagiarism in the narrative of Luigi Pirandello. New York: Legenda, 2005.

OORT, Richard van. The Use of Fiction in Literary and Generative Anthropology: An Interview with Wolfgang Iser. In: **Anthropoetics III**, n. 2, Fall 1997/ Winter 1998, Special Section of Wolfgang Iser. Disponível em: https://anthropoetics.ucla.edu/ap0302/iser_int/. Acesso em: 02 fev. 2023.

PASSOS, José Luiz. **Romance com pessoas: a imaginação em Machado de Assis**. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 3. ed. Tradução de Eni Orlandi et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

PERES, Terezinha Marta de Paula. **Crises do cotidiano em Machado de Assis e Luigi Pirandello: um estudo comparado**. 2015. 164f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/20752>. Acesso em: 12 ago. 2022.

_____. **Luigi Pirandello: tensões e conflitos em Um, nenhum e cem mil**. 2011. 132f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza-CE, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3469>. Acesso em: 10 ago. 2022.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto In: _____. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PINHEIRO, Viviane P. G. Integração da moralidade ao self: perspectivas Atuais da psicologia e contribuições para a educação moral. In: **Revista Observatório**, Palmas, v. 4, n. 2, p. 900-930, abr-jun. 2018.

_____. **Integração e regulação de valores e sentimentos nos projetos de vida de jovens: um estudo na perspectiva dos modelos organizadores do pensamento**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PIRANDELLO, Luigi. **Um, nenhum e cem mil**. Tradução Francisco Degani. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2019. Edição do Kindle.

_____. **Um, nenhum, cem mil**. 4. ed. Tradução Maurício Santana Dias; Apresentação Alfredo Bosi; Entrevista Sérgio Buarque de Holanda. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **Uno, nessuno e centomila**. Con espansione online (annotato) (I Grandi Classici della Letteratura Italiana Vol. 1). Italia: Edimedia, 2013. Edição do Kindle.

_____. **Os gigantes da montanha**. 2. ed. Tradução Maria de Lourdes Rabetti. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

_____. **Pirandello: Uno, nessuno e centomila; Quaderni di Serafino Gubbio operatore**. 5. ed. A cura di Sergio Campailla. Roma: Ed. Grandi Tascabili Economici Newton, 2011.

_____. **40 novelas de Luigi Pirandello**. Tradução Mauricio S. Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **O falecido Mattia Pascal**. Tradução de Rômulo Antonio Giovelli e Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

_____. Advertência sobre os escrúpulos da fantasia. In: _____. **O falecido Mattia Pascal**. Tradução de Rômulo Antonio Giovelli e Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2007, p. 202-207.

_____. **O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor**. Tradução de Fernando Correa Fonseca. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2002.

_____. O humorismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. Tradução Jacó. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Seis personagens à procura de um autor. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. Tradução Jacó. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Stefano Giogli, uno e due. In: _____. **Luigi Pirandello: Novelle**. Lucio Lugnani (Curatore). Torino: Einaudi, 1994, p. 174-183.

_____. **Quaderni di Serafino Gubbio operatore**. Milano: Garzanti editore, 1993.

_____. **Cadernos de Serafino Gubbio operador**. Tradução Sérgio Mauro. São Paulo: Editora Vozes, 1990.

RACIONAIS Mc's. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 56. ed. Rio, São Paulo: Record, 2003.

RIBEIRO, Martha de M. **Realismo sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades**. São Paulo: Hucitec, 2022.

_____. **Luigi Pirandello: Um teatro para Marta Abba**. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2010.

_____. Os gigantes da montanha e o semblante do real. In: **Estudos Avançados** [online]. v. 32, n. 93, 2018, p. 297-305. Disponível em: <https://doi.org/10.5935/0103-4014.20180046>. Acesso em: 22 mar. 2023.

_____. **A dramaturgia do último pirandello**: Um teatro para Marta Abba. 2008. 348f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – UNICAMP, IEL. Disponível em: https://historiapt.info/pars_docs/refs/2/1518/1518.pdf.

RICCI, Ângelo. O personagem pirandelliano. In: **Revista Letras**. Paraná – UFPR, vol. 16, p. 37-44, 1968. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19809>. Acesso em: 31 mar., 2023.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução Allan François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIQUELME, John Paul. Wolfgang Iser's Aesthetic Politics: Reading As Fieldwork. In: **E-magazine LiterNet**. n. 2, v. 3, 12 fev. 2000. Disponível em: <http://www.liternet.bg/publish1/jprielme/iser-en.htm>. Acesso em: 11 abr. 2023.

ROCHA, Janine Resende. Como fazer teoria: Wolfgang Iser, leitor da modernidade. In: ARAÚJO, Nabil. (Org.). **Imagens em discurso II**: escrita do outro como escrita de si. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2020, p. 63-76.

ROCHA, João César de Castro. Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. (orgs.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008, p. 37-62.

_____. (org.). **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

_____. Entre a heurística e a hermenêutica: a reflexão de Wolfgang Iser como alternativa à história literária. In: _____. (org.). **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a, p. 09-18.

RODRIGUES, Valdemar Munhoz. **A dicotomia tensiva na poética de Luigi Pirandello**. 1988. 658 f. Tese (Livre-docência) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de S. J. Rio Preto, São José do Rio Preto, SP, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 09-50.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Poemas completos**. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

SANDANELLO, Franco Baptista. **O escorpião e o jaguar**: o memorialismo prospectivo d'O Ateneu, de Raul Pompeia. [recurso eletrônico] São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Mapeamento de Experiência Estética (MAPEE) e Roteiro Didático Metaprocedimental (RDM): implicações/inoações metodológicas das teorias iserianas articuladas à teoria vygotskiana. In: COSTA, Fabiana Ferreira da; SANTOS, Larissa Brito dos. (orgs.). **Anais do I Congresso Nacional de Estudos Iserianos. Teoria do efeito estético e antropologia literária**: novos loopings críticos. João Pessoa: GEAL, 2022, p. 13-23.

_____. Atos de ficcionalizar e emancipação do leitor: para além do oxigênio. In: **Revista Graphos**, n. 2, v. 22, 2020, p. 96-111. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/52620/31716>.

_____. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: o leitor como interface.** Recife: Bagaço, 2009.

SALDANHA DA SILVA, Valmir Luis; MAURO, Claudia F. de C. Como se fosse uma pessoa: Vitangelo Moscarda falando de si. In: COSTA, Fabiana Ferreira da; SANTOS, Larissa Brito dos. (orgs.). **Anais do I Congresso Nacional de Estudos Iserianos. Teoria do efeito estético e antropologia literária: novos loopings críticos.** João Pessoa: GEAL, 2022, p. 110-124.

_____. Luigi Pirandello. Poesia, mal de viver, humorismo e existencialismo. In: **Revista Tabuleiro de Letras**, v. 15, n. 01, p. 44-54, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.35499/tl.v15i1>. Acesso em: 18 de abr. 2023.

_____. Gonçalves Dias, Machado de Assis e Racionais Mc's: a invenção do centro. In: **IdeAs**, n. 16, outubro 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ideas/8842>. DOI: <https://doi.org/10.4000/ideas.8842>. Acesso em: 08 maio, 2023.

_____. **O mal de viver na poesia de Luigi Pirandello.** 2016. 138f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – UNESP, FCLAr. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/141530>. Acesso em: 28 abr. 2023.

SALDANHA DA SILVA, Valmir Luis; BENEDITO, Simone Gabriela Rodrigues. Decolonialismo e epistemicídio na literatura: o que querem calar?. In: **Revista Com Censo**. v. 29, n. 2, p. 46-58, maio de 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/95670358/REvista_Com_censo. Acesso em: 08 maio, 2023.

_____. Pedagogia antirracista, epistemicídio e literatura negrobrasileira: por que querem calar as vozes das mulheres na literatura e nas escolas? In: **Cadernos acadêmicos: conexões literárias**. n. 1, p. 222-246, dezembro de 2021. Disponível em: <https://www.lbxxi.org.br/ojs/index.php/cadernos-academicos/article/view/35>. Acesso em 08 maio, 2023.

SANTOS, Carlos Felipe da Silva dos. **Dois cisnes à procura de um personagem: uma leitura pirandelliana do filme Cisne Negro.** 2014. 106 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/123148?show=full>. Acesso em 15 jan. 2023.

SANTOS, Carmen S. G.; COSTA, Fabiana F. Mapeamento de experiência estética em literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora. In: _____. (orgs.). **Espiral de fingimentos: mapeamentos de experiências estéticas em literatura.** João Pessoa: Editora UFPB, 2020, p.14-25.

SANTOS, Larissa Brito dos. **Experiência estética em looping: solidão e memória no desvelar dos sentidos.** 2021. 201 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/20798>. Acesso em: 22 out. 2022.

SARAIVA, Julio Cesar Viana. **Luigi Pirandello: da escrita narrativa à escrita dramática.** 2010. 94 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-88ML8K>. Acesso em: 29 nov. 2022.

SCALFONI, Camila. **Linhas e tecidos: nas tramas de Pirandello.** 2018. 89 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências

Humanas e Naturais, Vitória, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/10418>. Acesso em 10 dez. 2022.

SCIASCIA, Leonardo. **Pirandello e la Sicilia**. 2. ed. Roma: Salvatore Sciascia Editore, 1968.

SEVERINO, Antônio Joaquim. Humanismo, Personalismo e os desafios sociais da educação contemporânea. **Revista de Educação Pública**, [S. l.], v. 18, n. 36, p. 155-163, 2012. DOI: 10.29286/rep.v18i36.528 Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/528>> Acesso em: 9 mar. 2022.

_____. Humanismo, personalismo e os desafios sociais da educação contemporânea. In: **Revista Educação Pública**. v. 18, n. 36, jan./abr., p. 155-163, 2009. DOI: 10.29286/rep.v18i36.528. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/528>. Acesso em: 04 jul. 2020.

_____. **Pessoa e existência**: iniciação ao personalismo de Emmanuel Mounier. São Paulo: Cortez Editora; Autores associados, 1983.

SHIMABUKURO, Felipe. O inconsciente e a lógica a partir de Freud e Lacan. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica** [online]. 2019, v.22, n.2, p. 200-208. Epub 27 Maio, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1809-44142019002007>>. Acesso em: 01 set. 2022.

SILVA, Juliana Yukiko Akisawa da. **Ou de um ou de qualquer um**: apropriações do teatro de Luigi Pirandello para a representação e para a leitura. 2017. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: DOI: 10.11606/D.8.2017.tde-05042017-082659. Acesso em: 12 nov. 2022.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Pirandello – “Sou aquele por quem me tomam”. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.) **Pirandello, do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 35-39.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. In: **Tempo Social**. Revista de Sociologia USP, S. Paulo, v.5, n. 1-2, p. 31-52, 1993 (editado em nov. 1994). Disponível em: <http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Modernidade%20Identidade%20Fronteira_TempoSocial1994.pdf>. Acesso em 06 set. 2021.

SPINK, Mary Jane P. Pessoa, indivíduo e sujeito: notas sobre efeitos discursivos de opções conceituais. In: SPINK, M. J. P.; FIGUEIREDO, P.; BRASILINO, J. (Orgs.) **Psicologia social e personalidade** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais; ABRAPSO, 2011, p. 01-22. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/xg9wp/pdf/spink-9788579820571-03.pdf>>. Acesso em: 10 Março, 2022.

SPINK, Mary Jane P.; MEDRADO, Benedito. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: Spink, M. J., (Org.). **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano**: aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 1999, p. 41-61.

SOUZA, Wilma K. B. de. Pirandello e o Realismo da Linguagem. In: **Língua e literatura**. v. 14, p. 151-160, 1985. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.1985.113969>. Acesso em: 02 abr. 2020.

TENÓRIO, Jefferson. **O beijo na parede**. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2018.

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

THIAGO, Irene Soares. **Da tradução ou não de pronomes e partículas pronominais do Italiano ao Português**: algumas escolhas feitas por dois tradutores. 2016. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: DOI: 10.11606/D.8.2016.tde-16052016-150714. Acesso em: 02 fev. 2023.

TORRE, Melissa Cobra. **Por uma poética da escritura de Antonio Tabucchi**: diálogos com Fernando Pessoa e Luigi Pirandello. Tese (Doutorado Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-AQVPQA>. Acesso em: 27 nov. 2022.

TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

VARANDAS, Angélica. A cabra nos bestiários medievais ingleses. In: **Brathair**, n. 6, v. 2, p. 95-116, 2006. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/download/561/489/1669>. Acesso em: 10 abr. 2023.

VARGAS, Andrea Quilian de. **O conflito da representação nas narrativas de Luigi Pirandello**: a (des) humanização da arte. 2017. 226 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/13782/TES_PPGLLETRAS_2017_VARGAS_ANDREA.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 12 out. 2022.

VIANA, Cristina A. Identidade pessoal e continuidade. In: **Kínesis**, Vol. II, n. 03, Abril-2010, p. 266-283. DOI: <https://doi.org/10.36311/1984-8900.2010.v2n03.4350>.

WELLBERY, David. O que é (e não é) antropologia literária. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 179-188.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem**. O romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950. Tradução Luiz J. Gaia; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Romance e sociedade**. Tradução de Ana Maria Campos. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomás Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017, p. 7-72.