DANIELA PIANTOLA

NO LIMIAR DO ABISMO

MODERNIDADE E DECLÍNIO DA SUBJETIVIDADE NA NARRATIVA DE LUIGI PIRANDELLO

Dissertação apresentada à área de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Profa. Dra. Regina Lúcia Pontieri.

São Paulo Novembro/2006

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

DANIELA PIANTOLA

NO LIMIAR DO ABISMO MODERNIDADE E DECLÍNIO DA SUBJETIVIDADE NA NARRATIVA DE LUIGI PIRANDELLO

São Paulo Novembro/2006

AGRADECIMENTOS

A Regina Pontieri, pela oportunidade e confiança em meu trabalho.

Ao prof. Fábio de Souza Andrade, cujo curso de IEL despertou meu interesse pela área ainda na graduação, pelas observações críticas e pontuais durante a qualificação.

A profa. Dóris Natia Cavallari pelas observações e indicações bibliográficas na qualificação.

A Daniela Camolesi e Luciane Gomide pela revisão das traduções.

A Camila Cipolone pela revisão do abstract.

A Giselle Bueno e Caio Bezarias, meus companheiros de mestrado, pelo intercâmbio de idéias e angústias e pelas palavras de incentivo nos momentos mais difíceis deste percurso.

A todos os amigos que contribuíram para o andamento deste trabalho com materiais, indicações bibliográficas, comentários ou mesmo com a disposição para ouvir quando precisei falar.

À minha família, Sonia, Moacir e Aparecida, pelo apoio e paciência.

Ao meu irmão, Felipe, pelo companheirismo e amizade incondicionais.

Ao Luís, do DTLLC, sempre prestativo e amigo, pela atenção e auxílio na solução das questões burocráticas.

Ao CNPQ, pela concessão da bolsa na reta final deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma leitura dos contos que compõem a última fase da produção artística de Luigi Pirandello, acompanhada da tradução daqueles que consideramos mais relevantes no contexto de nosso estudo, alguns inéditos em língua portuguesa. Abordamos essas narrativas a partir do tratamento dado às tensões e contradições da subjetividade, que aqui tende à desintegração ou à dissipação na Natureza, e sua pertinência no contexto das estéticas modernas, tanto sob o prisma formal como temático. O trabalho está estruturado em quatro capítulos, versando sobre o tema geral a partir de obras distintas: *C'è Qualcuno che Ride, Soffio, Un'Idea, La Casa della Agonia*, além do romance *Uno, Nessuno e Centomila*, privilegiado enquanto ponto de convergência dos principais temas e procedimentos do escritor siciliano. Procuramos mostrar como o desejo utópico de regressão a um estado primitivo de consciência, que permeia esses textos como principal elemento de tensão, tende a escancarar definitivamente a realidade da falência das relações sociais, tema que o autor perseguiu por toda a sua obra.

Palavras-chave: Luigi Pirandello; teoria literária; ficção; modernidade; subjetividade.

ABSTRACT

This dissertation purposes an interpretation of the short stories that constitute the last stage of Luigi Pirandello's artistic production, followed by the translation of the most important narratives inside the context of this work, some of them unpublished in Portuguese. Our approach is based on the treatment given to the tensions and contradictions of the subjectivity, that here tends to desintegration or waste in the Nature, and its relevancy for the modern aesthetics, both under formal and thematic prisms. The essay is formed by four chapters, discussing the general subject from different works: $C'\hat{e}$ Qualcuno che Ride, Soffio, Un'Idea and La Casa dell'Agonia, beside the novel Uno, Nessuno e Centomila, privileged as convergence point of the Sicilian writer's main themes and procedures. We attempt to show how the utopic will of regression to a conciousness primitive condition, that permeates these texts as main tension component, tends to definitely confirm the reality of the social relationships loss, subject chased by the author all over his work.

Keywords: Luigi Pirandello; literature theory; fiction; modernity; subjecvity.

RIASSUNTO

Questa dissertazione propone una lettura delle novelle che appartengono all'ultima stagione dell'opera di Luigi Pirandello, accompagnata dalla traduzione delle narrative più importanti nello sviluppo della nostra ricerca, alcune non ancora pubblicate in portoghese. Abbiamo cercato di abordare queste narrative a partire dal trattamento offerto alle tensioni e contraddizioni della soggettività, la quale qui tende verso la desintegrazione oppure la dissolvenza dell'Essere nella Natura, e la sua rilevanza nel contesto delle estetiche moderne, sia sotto il prisma formale o tematico. La nostra analisi è incentrata su quattro capitoli, i cui abordano il tema generale in opere diverse: C'è Qualcuno che Ride, Soffio, Un'Idea, La Casa della Agonia, oltre il romanzo Uno, Nessuno e Centomila, privilegiato come punto di convergenza dei principali argomenti e procedimenti dello scrittore siciliano. Cerchiamo di dimostrare come il detto desiderio utopico di regressione a una condizione primitiva di coscienza, il quale attraversa questi testi come principale elemento di tensione, tende a confermare definitivamente la realità del falimento dei rapporti sociali, argomento inseguito dall'autore in tutto il suo lavoro.

Parole chiave: Luigi Pirandello; teoria della letteratura; narrativa; modernità; soggettività.

ÍNDICE

| 1 – Introdução | 08 |
|--|-----|
| II – Capítulo 1 - Civilização e Sacrifício | 18 |
| III – Capítulo 2 - O Sujeito Desconstruído – Considerações sobre um Romance | 52 |
| IV – Capítulo 3 - Os Sentidos do Mal | 71 |
| V – Capítulo 4 - Uma Poética do Silêncio | 96 |
| VI – Bibliografia | 115 |
| VII – Anexos – Contos Traduzidos | 124 |
| 1 – Sopro (<i>Soffio</i> - 1931) | 125 |
| 2 - Uma Idéia (<i>Un'Idea</i> - 1934) | 137 |
| 3 – Ao Anoitecer, um Gerânio (Di Sera, Un Geranio - 1934) | 142 |
| 4 – Os Pés sobre a Relva (<i>I Piedi sull'Erba</i> - 1934) | 145 |
| 5 – Alguém Ri (C'è Qualcuno che Ride - 1934) | 150 |
| 6 – A Casa da Agonia (<i>La Casa dell'Agonia</i> - 1935) | 155 |
| 7 – Sorte de ser Cavalo (Fortuna d'Esser Cavallo - 1935) | 159 |
| 8 – Um Dia (<i>Una Giornata</i> - 1935) | 165 |
| 9 – Vitória das Formigas (<i>Vittoria delle Formiche</i> - 1936) | 171 |
| 10 – Um Desafio (<i>Una Sfida</i> - 1936) | 176 |
| 11 – O Prego (<i>Il Chiodo</i> - 1936) | 181 |
| 12 – A Tartaruga (<i>La Tartaruga</i> - 1936) | 186 |
| 13 – Ffeitos de um Sonho Interrompido (<i>Fffetti d'un Sogno Interrotto</i> - 1936) | 194 |

INTRODUÇÃO

Autêntico e sério é unicamente o que é muito breve, o momento musical concentrado ao extremo.

Thomas Mann

Considerado um dos mais importantes dramaturgos do século XX, Luigi Pirandello deixou a marca de sua experiência em praticamente todo o teatro que se seguiu. Juntamente com Strindberg, ele pode ser apontado como o responsável pela superação do espaço cênico fechado no teatro.¹ Sobretudo na trilogia de tradição elisabetana da peça dentro da peça, que o próprio autor denominou "teatro no teatro", composta por *Sei Personaggi in Cerca d'Autore, Questa Sera si Recita a Soggetto* e *Ciascuno a Suo Modo*, manifesta-se, a denúncia de um estado de dissolução ou impossibilidade historicamente condicionada do drama burguês,² o qual cede lugar para a tomada de partido contra a mentira da representação.

Ao colocar a forma dramática enquanto possibilidade de captação do real em questão na estrutura do próprio drama, e não mais apenas em sua temática, Pirandello ratifica a dúvida que perpassará não só toda sua obra, como também toda arte que se pretendeu verdadeiramente moderna; a saber, a dúvida de qualquer tentativa de apreensão de uma verdade absoluta e, no limite, da própria realidade. O que está em jogo aqui é a consciência de um abismo existente entre sujeito e mundo, do hiato intransponível entre a coisa e sua representação. Dessa maneira, tudo aquilo que a consciência humana é capaz de abarcar pertence à ordem das aparências: recortes de uma totalidade inapreensível dispostos

¹ Cf. Anatol Rosenfeld, *Texto/Contexto*, 1996, p. 79-80.

pelos sentidos de modo a criar uma ordem ilusória, submetida a variadas perspectivas e, por definição, relativa. Se a essência da criatura humana é inalcançável e a ordem das coisas apenas fictícia, então a ruptura das fronteiras entre representação e realidade, ser e aparência, vida e forma, está consumada.

Enquanto a máxima ambição da literatura de corte realista e naturalista do século XIX era apreender e representar a totalidade dos acontecimentos em uma forma fechada, acabada, à qual o romance tradicional respondeu plenamente, a derrocada dos ideais de onisciência e totalidade vivenciada plenamente pelo século XX trouxe à tona formas fragmentadas, representações de cacos, detalhes de uma realidade fraturada, fundamentadas na idéia de que "a realidade não é mais um objeto, mas um problema". Nesse sentido, o conto, enquanto representação de fragmentos de uma totalidade mais ampla, que o supera e lhe escapa, se prestou como nenhuma outra forma estética como alternativa à narração épica, a qual se tornara problemática.

Com efeito, a diferença entre as formas do conto, da novela e do romance situa-se essencialmente no âmbito da extensão do mundo que pretendem representar. O conto, assim como a novela, intenta configurar o universal, a totalidade, num episódio particular e decisivo, capaz de englobar a experiência de uma vida, iluminando apenas parcialmente o mundo narrado. O conteúdo do romance, por outro lado, toma precisamente a totalidade imaginável, e até mesmo aquilo que lhe parecia de todo alheio acaba por constituir matéria para sua objetivação. Novela e conto *a priori*, em sua forma essencial, impõem a conservação do acontecimento em si isolado, sob o signo do inusitado e da tensão,

2

² Cf. Peter Szondi, *Teoria do Drama Moderno*, 2001, p. 145-151.

³ Guido Guglielmi, La Prosa Italiana del Novecento - Umorismo, Metafisica e Grotesco, 1986, p. 04.

descartando tudo aquilo que foge ao fluxo da narrativa. Apenas o que é intrínseco a esta e às suas relações permanece:

> A essência da forma da novela, em resumo, é: uma vida humana exprimida pela força infinitamente sensível de uma hora do destino. A diferença de extensão da novela e do romance é apenas um símbolo da verdadeira e profunda diferença que determina o gênero artístico: a de que o romance oferece a totalidade da vida também pelo conteúdo, na medida em que situa o homem e seu destino na plena riqueza de um mundo inteiro, enquanto a novela o faz apenas formalmente, por uma configuração tão fortemente sensível de um episódio da vida que, ao lado de sua abrangência universal, todas as outras partes da vida tornam-se supérfluas. ⁴

Se a possibilidade de apreensão da totalidade foi suspensa e, no limite, negada, a nova literatura foi obrigada a buscar formas híbridas de representação, de modo a reconstruir a realidade, como mosaico, através das iluminações precárias e desconexas que lhe eram oferecidas. Encontra lugar, assim, o romance construído por episódios conectados uns aos outros, mas que, ao mesmo tempo, podem ser considerados independentes. Assim, no Ulisses de Joyce cada episódio configura uma totalidade parcial, e portanto, de qualquer modo, um conto. Em todo episódio há como que uma contaminação de conto e romance: os dois gêneros se abrem um ao outro, complementando-se.

A tradição humorística pirandelliana contesta a obra bem acabada, orgânica, a arte que o escritor define como normal, tradicional. Sua pretensão última é colher na realidade despedaçada que a circunda todos os aspectos mais absurdos e contraditórios, confrontando-os com os dados do senso comum, da sociedade constituída. Tendo isso em vista, certamente não foi por acaso que Pirandello trabalhou assídua e fervorosamente com

⁴ Georg Lukács, Die Seele und die Formen. Apud. José Marcos M. de Macedo, Posfácio, em A Teoria do Romance, 2000, p. 210.

a forma da narrativa breve: propriamente o conto atendia à sua demanda de uma forma artística que não ambicionava exaurir as peculiaridades de um acontecimento. A poética que nos legaria alguns dos dramas mais memoráveis do século, encontrou no conto um lugar privilegiado não apenas de experimentação, mas de plena realização de todo seu potencial.

O gênero contístico na Itália construiu ao longo dos séculos uma história rica e densa, e Pirandello é sem dúvidas um dos maiores representantes dessa tradição. O escritor agrigentino escreveu contos durante toda a sua carreira literária, que se iniciou com *La Capannetta*, publicado quando tinha apenas 17 anos, e se encerrou, em 1936, com um outro conto, *Effetti di un Sogno Interrotto*, publicado no dia anterior à sua morte. A maior parte dessas narrativas breves foi escrita entre o início do século e 1915, com particular intensidade entre 1909 e 1914 em razão da ativa colaboração do autor no jornal *Corriere della Sera*.

A produção narrativa de Pirandello continua sendo menos difundida no exterior do que suas inovadoras composições dramáticas, apesar da manifesta predileção do autor, que a ela se dedicou durante praticamente toda a vida, em particular aos seus 251 contos, os quais, segundo seu projeto original, deveriam totalizar 365 divididos em 24 volumes, *Novelle per un Anno:* "Mi affretto ad avvertire che le novelle di questi ventiquattro volumi non vogliono essere singolarmente né delle stagioni, né dei mesi, né di ciascun giorno dell'anno. Una novella al giorno per tutt'un anno, senza che dai giorni, dai mesi o dalle stagioni nessuna abbia tratta la sua qualità". ⁵ Nesse sentido, a produção contística pirandelliana insere-se numa tradição, que inclui de *As Mil e uma Noites* ao *Decameron*, que têm apenas na morte o limite da narrativa e na fantasia a chave para a vida.

Seus contos constituem um vastíssimo repertório de temas, idéias, personagens e situações, combinados ou desenvolvidos nos e a partir dos romances, ensaios e dramas, em constante diálogo. Um repertório que abrange toda a carreira do escritor, da primeira coletânea, *Amori senza amore*, de 1894 a *Una Giornata*, lançada postumamente em 1937. Em sentido diacrônico, do verismo, desarticulado e decomposto, ao humorismo amplamente experimentado, que se articula ao tardio e final modernismo, com sua descoberta do inconsciente, do sonho e suas cintilações míticas, além do derradeiro monólogo interior, introspectivo do último e menos conhecido Pirandello.

Até os anos 50, boa parte da crítica restringiu-se a apontar indiscriminadamente a arte pirandelliana como paradoxal, cerebral e inverossímil. O mais ilustre expoente dessa visão foi Benedetto Croce, a quem Pirandello, no ensaio *Arte e Scienza* de 1908, criticava veementemente pela redução de toda a arte à categoria da intuição. Croce, por sua vez, atribuía a seus escritos um "confuso, inconcludente filosofare", recusando a validade estética de sua obra. Ora, a estética de Croce desconhece a face crítica da criação artística, enquanto a novidade e o choque da arte de Pirandello, por pretender-se substancialmente reflexiva, era precisamente a tendência a decompor, desmontar, desvelando os mecanismos que regem a vida do homem. Nesse contexto, a produção de Pirandello era tida menos como artística do que como filosófica e, muitas vezes, foi interpretada a partir das correntes de pensamento vitalistas e irracionalistas contemporâneas. Na contramão dessa tendência, Antonio Gramsci ressaltava, já em 1917, o sentido antiburguês da obra.

A partir dos anos 60, uma nova luz foi lançada pela crítica marxista, que passou a desvelar as relações entre a arte de Pirandello e o contexto histórico-social. Carlo Salinari, em seu *Miti e Coscienza del Decadentismo Italiano*, percebeu bem o peso que a experiência

5

⁵ Luigi Pirandello. *Apud*. Romano Luperini, Introduzione a Pirandello, 1992, p. 113-114.

histórica exerceu sobre essas criações: "...o contraste entre ilusão e realidade (ou, se preferir, entre a forma e a vida) une-se, também, a uma experiência coletiva, na qual (...) a realidade da nova civilização industrial e burguesa com suas cidades inumanas, suas leis hipócritas, seus costumes e seus preconceitos mesquinhos, com suas formas de organização, enfim, que cristalizavam cada movimento, sufocavam qualquer vontade de renovação, acabavam por se tornar um cárcere no qual era vão se debater". Além disso, Salinari percebeu que a literatura de Pirandello se diferenciava do restante da produção italiana de seu tempo por um pessimismo mais profundo, por um sentimento amargo de falência, que não lhe permitia encontrar no presente um mínimo impulso à esperança e à ação; vale dizer por uma consciência mais lúcida da desorientação do seu tempo e de seu precipitar-se em direção ao caos e ao abismo.

A produção narrativa de Pirandello a partir de 1926 é escassa, mas sensivelmente nova em termos estilo, marcada por um impulso de adesão ao mundo natural, ao irracionalismo, que tende a celebrar liricamente o Ser em um movimento ahistórico. Não há dúvidas de que os 19 contos escritos nesse período apresentam características homogêneas, que os distinguem do restante da produção do autor. Neles a contraposição entre campo e cidade (e aqui não é mais a cidade típica siciliana que está em jogo, mas as grandes e alienantes metrópoles), natureza e civilização, infância e idade adulta é intensificada a ponto de anular o segundo termo em favor do primeiro, ou pelo menos colocar, por um momento, em *epochè* a vida racional e ordenada, já sem significado, para mergulhar em epifanias que revelem a possibilidade de uma ordem diferente. De fato, como a crítica desde sempre apontou, da fratura entre o eu e o mundo que caracterizava a poética pirandelliana passa-se à indicação de uma fusão, diante da qual prevalecem a unidade e a

⁶ Carlo Salinari, *Miti e Coscienza del Decadentismo Italiano*, 1986, p. 267. Tradução nossa.

organicidade. Mas devemos observar que essa "outra dimensão" da vida só se revela mediante uma interrupção da existência, a suspensão de qualquer elo com os mecanismos sociais, institucionais e mesmo com a alteridade. Nesse sentido, a celebração das forças misteriosas do espírito e da natureza escancara a falência dos mecanismos que fundamentam a realidade do homem.

Por um instante a última fase de Pirandello parece delinear o encontro do homem reduzido à incerteza radical, à solidão irremediável com a consolação da união mística com a natureza: "Ricominciare la vita così, coi bambini, sull'erba dei prati. Dov'è piú alta, e così folta e fresca che stordisce con l'ebbrezza del suo odore, i bambini vanno a nascondersi; vi spariscono". Um olhar mais atento, porém, nos mostra que essa saída assume a forma de utopia: a conclusão de sua obra é senão trágica, bem mais melancólica, pois a tentativa de retorno à desejada inocência primordial marca tão-somente a história de sua impossibilidade: "Tra quella confusione di mobili, che par fatta apposta perché gli dia di volta il cervello, va a buttarsi sul letto, con la faccia al muro".

Dito isso, nosso estudo se propõe como uma leitura da produção contística tardia do escritor siciliano a partir do tratamento oferecido às tensões e contradições da subjetividade e à sua inserção no contexto da modernidade. A leitura desses contos que se fará a seguir procura caracterizá-los como um momento particularmente relevante e decisivo para a constituição de uma história, ainda que concisa, da subjetividade moderna e, especialmente, de sua derrocada, construída a partir de uma de uma visão de mundo peculiar. Pretende-se , de certo modo, identificar essas narrativas como o movimento que faltava para que se fechasse o circuito da experiência figurada na obra de nosso escritor, avaliando-a de modo

⁷ Luigi Pirandello, "I Piedi sull'Erba", em *Berecche e la Guerra*, 1993, p. 95.

⁸ Idem, ibidem, p. 96.

diferente do que têm feito parte da crítica, que nelas vêem embutido um otimismo, que, na verdade, como veremos, não se adequa a esses escritos. Se até então sua obra, marcada por uma exaltação ilimitada, como observou Raymond Williams, "carregava uma acerba zombaria que não podia ir além de si mesma", 9 no final ela passa a exprimir uma amarga melancolia.

Elegemos, para efeito de análise, um *corpus* breve, constituído de alguns contos paradigmáticos publicados na década de 30, reunidos nos volumes *Berecche e la Guerra* e *Una Giornata*, os quais compõem, juntamente com os dramas *I Giganti della Montagna*, *Lazzaro, La Favola del Figlio Cambiato* e *La Nuova Colonia*, a chamada *ultima stagione pirandelliana*, cuja análise se fará sobre o pano de fundo de outros textos do autor, na medida em que entendemos o conjunto da obra pirandelliana como um todo coeso e orgânico, pois, como dissemos, buscamos mostrar essa última produção narrativa como conclusão e conseqüência natural de um modo anterior de ver o mundo, resultado de um progressivo adensamento, último pilar possível da obra de uma vida inteira.

Cabe ainda considerar que os aspectos formais mais relevantes da construção dessas narrativas, como ponto de vista, espaço e tempo, assumem um peso peculiar, mais evidente em relação a outros escritos do autor, sendo desse modo privilegiados no contexto de nossa análise.

Assim sendo, nosso estudo está disposto em quatro capítulos independentes, mas centrados de diferentes modos na mesma temática. O primeiro deles, intitulado "Civilização e Sacrifício", aborda o conto *C'è Qualcuno che Ride*, procurando mostrá-lo como momento privilegiado para o estudo de questões fundamentais para a poética do autor, que são porém conduzidas por uma trilha inusitada, proporcionada especialmente

⁹ Raymond Williams, *Tragédia Moderna*, 2002, p. 202.

pelo deslocamento do ponto de vista. Assim, demonstramos como o texto parece, a partir de um ponto de vista do indivíduo alienado, registrar o momento em que o tema da vida como representação e mascarada, tão recorrente na obra pirandelliana, é levado às últimas consequências pelo mundo civilizado, que, a fim manter a ordem constituída, busca sufocar qualquer manifestação de espontaneidade ou inocência, submetendo os personagens a um verdadeiro ritual sacrificial em chave paródica. A desorientação dos personagens, a consciência aterradora de estarem submetidos a mecanismos misteriosos e inflexíveis imprime ao texto uma atmosfera insólita e grotesca, que se repetirá por diferentes modulações em outros textos desse período. Dada a mencionada opção por ver os contos da década de 1930 sob a égide do conjunto da obra do escritor, o segundo capítulo, "O Sujeito Desconstruído", opera um breve sobrevôo pelo último romance pirandelliano, Uno, Nessuno e Centomila, síntese e superação de todo seu pensamento até então, e se propõe como contraponto paradigmático à análise anterior, na medida em que aqui se assiste a uma verdadeira "antiodisséia", ao progressivo e completo despedaçamento das representações que o protagonista tem dos outros e de si mesmo e sua dissolução em um espaço-tempo descontínuo, em integração simpática com a natureza, experiência essa levada às últimas consequências em suas narrativas finais. Com efeito, o embate com a alteridade foi privilegiado como ponto de convergência dos textos, pois é a relação com o Outro, aqui e em praticamente todas as obras do autor, que põe todo o universo em questão. Ambas as análises tomam como ponto de apoio noções expostas por Adorno e Horkheimer, em A Dialética do Esclarecimento, e por Renè Girard, em A Violência e o Sagrado, comentandose também alguns conceitos freudianos no que se refere aos mecanismos que regem as relações sociais.

O terceiro capítulo, *Os Sentidos do Mal*, aborda várias narrativas, tendo por fio condutor a análise do conto *Soffio*. Privilegiando a leitura de Garcia-Roza da noção freudiana de pulsão de morte, procuramos acompanhar os desdobramentos do tema romântico da alteridade demoníaca no desenvolvimento da narrativa, permeada por referências à ascensão das grandes metrópoles e pelo embate entre o primado da razão esclarecida e a consciência da incontestável submissão a um *fatum* oculto e incompreensível, bem como suas significativas reverberações na forma do conto. Aqui, a experiência de estar tomado por uma força destruidora, faz com que o protagonista descubra algo fundamentalmente verdadeiro em si mesmo, mas que se tinha mantido velado até então. O impulso de eliminação de toda a humanidade, então, tem por horizonte uma renovação; o olhar mítico-regressivo que se delineia ao final, esse "misticismo laicomundano", é um dos principais elementos que fazem dessa última fase, sua experiência artística mais moderna.

No último capítulo, "A Poética do Silêncio", a partir de outros dois contos centrais, Un' Idea, e La Casa della Agonia, focalizamos as implicações entre a questão do tempo e do silêncio tanto sob o prisma formal quanto temático, procurando mostrar que o encasulamento do protagonista, a partir do qual se constitui o ponto de vista da narrativa, produzido por uma sociedade que se lhe tornou hostil e inacessível acaba por apontar para o esvaziamento da paisagem humana, o que a aproxima da lógica surrealista: não é mais a humanidade que se afirma aqui, mas a vida das coisas. O indivíduo completamente reificado se encontra suspenso em um presente eterno e destituído de qualquer sentido.

Por fim, apresentamos uma tradução de 13 contos desse período que consideramos relevantes no contexto desta dissertação, alguns inéditos em língua portuguesa. Esperamos com isso não só oferecer o aporte fundamental para a compreensão deste trabalho, como

também contribuir para o interesse de leitores e outros estudiosos, despertando um novo olhar sobre nosso autor.

CAPÍTULO 1

CIVILIZAÇÃO E SACRIFÍCIO

Por fora a casa limpa, e por dentro o grito? assim falava o Livro. Por fora a morte conseguida, limpa, definitiva – mas por dentro a geléia elementarmente viva.

Clarice Lispector

Em uma fase na qual a irracionalidade e a falsidade se escondem por trás da racionalidade e da necessidade objetiva, a aparência tornou-se total.

Theodor W. Adorno

O conflito imanente entre vida e forma é um motivo recorrente, fundamental e quase evidente na obra de Pirandello: pode-se dizer que ele constitui, em suas mais diversas nuanças, o fio condutor que acompanha as evoluções e desdobramentos do pensamento do autor e a partir do qual, num momento mais tardio, se irradiam suas experimentações artísticas mais ousadas tanto no âmbito do drama quanto da narrativa, refletindo-se diretamente no conjunto e na estrutura de sua produção literária.

A nenhum estudo que se aventure pelos caminhos sinuosos traçados pelo escritor siciliano é lícito ignorar essa oposição, que se enraizou na história de seu pensamento, como um *Leitmotiv*, de modo a dar origem a todo um projeto estético. Ela é a fonte última da angústia e incerteza incomensuráveis que emanam de sua literatura e se projeta ao longo desta no questionamento enfático da ordem social e na exaltação da arte como única

objetividade possível no âmbito de um mundo fundamentado em ilusões.

Eis como nosso autor expõe no conto *La Trappola*, publicado em 1915, a origem de sua teoria e do paradoxo inerente à sua obra:

Ogni forma è la morte. Tutto ciò che si toglie dallo stato di fusione e si rapprende in questo flusso continuo, incandescente e indistinto, è la morte. Noi tutti siamo esseri presi in trappola, staccati dal flusso che non s'arresta mai, e fissati per la morte. Dura ancora per un breve spazio di tempo il movimento di quel flusso in noi, nella nostra forma separata, staccata e fissata; ma ecco, a poco a poco si rallenta; il fuoco si raffredda; la forma si dissecca; finché il movimento non cessa del tutto nella forma irrigidita. Abbiamo finito di morire. E questo abbiamo chiamato vita!¹⁰

O paradoxo se instaura, portanto, na afirmação de que o início da vida marca o triunfo da morte: a vida está no movimento e toda imobilidade é a morte. O Caos apresenta-se assim como possibilidade de renovação, enquanto a forma se configura como ausência de criação, estagnação. Disso deriva o conceito utilizado por Pirandello de perene mobilidade do espírito humano. O homem inserido no todo social, no entanto, tende a se fixar em uma forma, uma aparência na qual permanecerá aprisionado por toda a vida. A

.

¹⁰ Luigi Pirandello, "La Trappola", em *L'Uomo Solo*, 1984, p. 67-68. Gaetano Munafó apresenta um interessante texto de caráter mítico-cosmológico, o qual o autor atribui ao conto *La Trappola*, altamente significativo e que explicita de modo ainda mais enfático essa idéia. Apesar de Munafó não revelar a fonte de sua citação e de não termos encontrado tal trecho nas versões dessa narrativa publicadas atualmente, devemos sublinhar que o escritor siciliano modificava suas obras constantemente. Eis o texto: "In principio era il Caos, ma lo spirito di Dio non scorreva su di esso a ordinarlo. Il Caos era un imenso Flusso incandescente, in cui tutto riboliva, informe e indistinto e senza tempo. Qualche parte di quello scorrente flusso si arrestò, si solidificò, assunse una forma: la quale era la trapolla che a poco a poco avvolse di sè la materia ardente, la raggelò, la solidificò. Il flusso era la vita primeva dell'uomo e delle cose, la forma fu la morte: la nascita dell'uomo, della terra, degli astri fu dunque la morte della gran vita universale. Quella che noi chiamamo vita è dunque la morte dell'originario flusso imprigionato dalla forma e dal tempo". Em: *Conoscere Pirandello*, 1971, p. 42-43.

arte de Pirandello afirma o absurdo de querer dar dimensão, norma e limites ao espírito humano, de pretender descobrir uma "verdade" por intermédio das aparências exteriores, os símbolos e as impressões ocasionais, já que a verdadeira vida nos escapará sempre, será sempre um mistério. Dessa concepção deriva o tema da alienação, fundamental em seus escritos.

O desenvolvimento civilizatório levou esse processo, jogo de máscaras e aparências, às últimas conseqüências, na medida em que submeteu a própria barbárie à aparência de racionalidade. O objetivo deste capítulo é abordar o conto *C'è qualcuno che ride* como relato basilar desse estágio limítrofe da cultura e tentativa de vislumbrar o horror, do qual ela – a civilização – desde sempre procurou se desvencilhar, que se oculta para além do frágil véu da ordem e da razão incondicionais, dando voz a um campo de significados à primeira vista obscuros, que transparece mais claramente mediante o estudo das imagens e da estrutura do jogo narrativo, acompanhado de perto por um arsenal teórico consistente e esclarecedor.

C'è Qualcuno che Ride foi publicado pela primeira vez no jornal Corriere della Sera em novembro de 1934, passando a integrar o último volume das Novelle per un anno intitulado Una Giornata, organizado pelo autor, mas editado apenas postumamente, em 1937. Trata-se de uma das narrativas curtas mais comentadas pela fortuna crítica recente de Pirandello, e tem recebido, conseqüentemente, as mais variadas interpretações. De fato, ao primeiro contato com o texto, o leitor familiarizado com a produção contística do autor pode perceber que aqui a narrativa atinge seu grau máximo de elaboração formal. Como em outros textos do mesmo período, aqui os motivos recorrentes do autor aparecem enredados por uma atmosfera insólita, de modo que o estranhamento aparece incorporado à estrutura

formal do texto.

O relato leva ao limite os principais conflitos presentes na obra do escritor siciliano na medida em que aponta para a irremediável falência das relações sociais verdadeiras, do instinto e da liberdade, de onde deriva a utopia final de seus últimos contos: a busca do encontro do homem reduzido à incerteza radical, à solidão irremediável com a consolação de um retorno aos estados primitivos da consciência. Trata-se de uma ritualização paródica dos mecanismos sociais, os quais reduzem o mundo ao *status* de simulação, um jogo de aparências no qual a própria figura humana está ameaçada. Em última análise, o conto ilustra magistralmente o terrível processo de formação e conservação da civilização moderna, da qual os últimos resquícios de humanidade e inocência foram para sempre expulsos, retratando os mecanismos que a racionalidade encontra para reprimir, sufocar e eliminar qualquer vestígio de uma vida não baseada em regras e convenções..

A premissa do conto é a convocação de uma reunião séria e importante organizada pelos líderes de uma cidade, cujo objetivo é ignorado por todos e, paradoxalmente, deve assumir a aparência de baile de carnaval, onde sorrir de complacência é não só permitido, como até um dever. Em meio a essa seriedade disfarçada, no entanto, ecoa um riso, que surpreendentemente provoca reações de contida indignação, desvendando progressivamente o aparato fúnebre que se esconde por trás das máscaras sociais.

Aos poucos fica claro que a reunião terrivelmente séria trata evidentemente da imagem da sociedade, onde todos devem vestir uma máscara, interpretar um papel, ao qual deve-se atribuir um significado sério e importante. Do outro lado, há uma família inocente que ri sem uma razão precisa e que exprime um modo ingênuo, natural, instintivo, capaz de representar um momento vital oposto ao momento civil da mascarada.

O conto, cuja estrutura podemos dividir em três partes, na realidade, é o registro

detalhado de uma única cena, que se aproxima da de uma representação teatral. Essa teatralização do conto se evidencia tanto na narração que se desenvolve no tempo presente, quanto no fato de que os personagens, enquanto seres fictícios, devem assumir uma máscara, um papel, de modo a representar um outro personagem: "É digno de nota a grande quantidade de romances modernos narrados na voz do presente, quer para eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado, quer para apresentar a 'geometria' de um mundo eterno, sem tempo".¹¹

Em termos sintéticos, podemos dizer que na primeira parte, temos a descrição quase pictórica do ambiente e dos ânimos que animam a cena; o segundo momento, nos apresenta efetivamente um elemento de conflito ou perturbação de uma ordem quase apriorística e suas reverberações na consciência dos personagens; a última parte, soluciona o conflito.

Desde o início o leitor é lançado em meio às imagens sem que lhe seja oferecido qualquer informação acerca das motivações dos acontecimentos. A frase que inicia o conto indica uma interrupção inesperada e inoportuna no curso de uma reunião, cujas circunstâncias permanecerão obscuras por toda a primeira parte do texto:

Serpeggia una voce in mezzo alla riunione:

C'è qualcuno che ride.

Qua, là, dove la voce arriva, è come se si drizzi una vipera, o un grillo springhi, o sprazzi uno specchio a ferir gli occhi a tradimento.

Chi osa ridere?

Tutti si voltano di scatto a cercare in giro con occhi fulminati. 12

O presente que inicia o texto nos indica que o ponto de vista assumido pela voz que

¹¹ Anatol Rosenfeld, "Considerações sobre o Romance Moderno", em *Texto/Contexto I*, p. 92.

¹² Luigi Pirandello, *Una Giornata*, 1992, p. 09.

narra desconhece a distância temporal em relação aos fatos narrados. Trata-se, na verdade, da situação vista a partir de dentro, como pode sugerir o advérbio "qua" e, na segunda parte, o pronome "nós": "Ma che soffocazione intanto questa commedia com *noi stessi*".

A consciência narrativa, portanto não só não é onisciente, não detém os segredos do conto, como está imersa na mesma atmosfera de opressão experimentada pelos outros personagens: absorta em sua introspecção, ela se mantém ao mesmo tempo atenta ao mundo exterior, insondável e inapreensível em sua totalidade, o qual parece representar uma ameaça constante. Assim, o leitor se vê guiado pelo olhar parcial e inconstante do narrador, que, progressivamente invadido pelo medo e pelo desconhecido, através de uma mescla de perspectivas, ora parece desvendar até mesmo os sentimentos das personagens, ora parece tão desorientado quanto elas, enquanto todo o quadro emerge progressivamente a partir de fragmentos sobre um fundo opaco e caótico.

À consciência fragmentada do narrador corresponde a decomposição do espaço e das personagens. Trata-se de uma perspectiva que, na impossibilidade de fornecer personalidades nítidas e acabadas, ocupa-se dos detalhes, na tentativa de se aproximar da realidade. A longa descrição que se segue ratifica e aprofunda o estranhamento: rostos que esboçam um sorriso forçado, uma orquestra que toca sem parar e casais que dançam ao comando de fotógrafos imprimem à reunião uma aparência de baile em tempo de carnaval. De fato, o conjunto inicial do texto parece sugerir uma festa dançante, mas esta é de tal modo estilizada e enrijecida, que os pólos serão pouco a pouco invertidos e, no próximo parágrafo, o que era uma festa assume definitivamente ares de funeral: "Sperduto qua e là tra la folla, c'è anche qualche invitato in domino, che sembra un fratellone in cerca del

_

¹³ Idem, ibidem, p. 11.

funerale"14. Neste sentido, não é sem razão que Borsellino observa que o conto poderia se intitular Il carnevale dei morti, título de um dos primeiros volumes das Novelle per un anno, de 1919. ¹⁵ O quadro vai sendo desmontado por dentro, já que toda a descrição do narrador denuncia que estamos diante de uma representação, de um jogo de aparências: faccia forzata, aver l'aria, apparenza, comando, giocattoli, artificialmente, spettacolo. Nessa representação, a própria figura humana está ameaçada, e daí deriva grande parte do efeito sinistro que pode ser depreendido do conto: os músicos são carecas encaveirados e a graciosidade repulsiva dos ombros e dos braços nus das mulheres, sua atitude solene, fantoches conduzidos por fotógrafos, as cores destoantes de suas roupas evocam uma condição fantasmática, reduzido-os ao estatuto de objeto, brinquedos (giocattoli) do passado desenterrados especialmente para a ocasião, simulacros mais mortos do que os mortos. A imagem apresentada ilustra magistralmente a idéia recorrente na obra do autor de que se enrijecer numa forma imutável, equivale a estar morto. Ao aproximar os conteúdos humanos da configuração própria aos objetos, a lógica costumeira e as regras do jogo da existência empírica são descartadas. O que restou da vida aqui não passa de representação deformada e corroída de outrora.

Por outro lado, a essa vida decadente, da qual qualquer vitalidade é banida, opõe-se uma vitalidade sufocada, ora singela ora grotesca, sobre a qual o fingimento não é capaz de interferir completamente. Dessa forma, as flores sobre a mesa suja dos refrescos não são artificiais e lembram os jardins de onde foram colhidas pela manhã, assim como são reais as reações involuntárias e as sensações orgânicas descritas em tom grotesco: "la nuca di questo vicino aggrondato che suda paonazzo e si fa vento con un fazzoletto bianchissimo;

¹⁴ Idem, ibidem, p. 10.

¹⁵ Nino Borsellino, *Ritratto e Immagini di Pirandello*, 2000, p. 205.

la fronte di idiota di quella vecchia signora". O jogo de contrastes, portanto, marca os conflitos e as fusões entre as formas culturais e as formas naturais que ordenam a vida em sociedade. Esse mecanismo determinará a própria dinâmica do conto e de toda a produção final do autor.

Nessa última fase, o sujeito cindido mostra-se, muitas vezes, transformado em algo sinistro ou controlado por estranhos mecanismos imperscrutáveis. Aqui interessa-nos, principalmente, o jogo constante de fusão e dissonância entre o sublime e o grotesco, que ora marca os contrastes, ora mescla as perspectivas de modo a denunciar o que se esconde sob a máscara.

Os próximos parágrafos da narrativa revelarão que o verdadeiro objetivo da convocação é ignorado por todos. A reunião de toda a população de uma cidade sem que ninguém conheça realmente o motivo denota uma situação no limite do absurdo. Ao atender prontamente à convocação à festa, os convidados assumem uma máscara, desempenham um papel na medida em que nenhum deles admite o desconhecimento das circunstâncias ou ousa questionar as razões do convite por receio de ser o único a ignorálas. O que parece estar sendo representado, portanto, é a própria representação, simulação que é expressão paroxística das convenções sociais. Convenções essas que isolam o indivíduo e desencadeiam desconfianças e inquietações recíprocas: *l'uno osserva l'altro e chi si vede osservato nell'atto di tirarsi indietro o di cercare farsi avanti, appassisce e resta li; perché sono anche in sospetto uno dell'altro.* A festa, portanto, encobre uma atmosfera sufocante, de angústia e terror gerados pela certeza de cada um estar à mercê do desconhecido. Na verdade, o terror dos convidados justifica-se à medida que, pouco a pouco comecam a se esbocar as etapas de um julgamento no qual não se sabe quem é o réu.

Se toda essa festa é uma comédia, também qualquer harmonia deverá ser apenas aparente e, logo, o conjunto se apresentará fraturado por forças contraditórias: em essência impera o caos. Curioso que Pirandello tenha nascido numa casa rústica nos arredores de Agrigento nomeada "il Caos" precisamente às vésperas de um século que se mostrou impotente contra o irracionalismo disfarçado sob a tênue máscara da civilização. No texto, as convenções levadas ao limite mal encobrem culpas, ressentimentos, paixões violentas; os instintos mais arcaicos são penosamente reprimidos; disciplina e selvageria convivem em permanente tensão: "Bisogna dargli la caccia, afferarlo per il petto, sbatterlo al muro, e, tutti coi pugni protesi, domandargli perchè ride e di chi ride". Ao final, o excesso de controle ameaça precipitar-se em seu contrário, o medo converte-se em ódio.

Neste ponto, para tentar esclarecer o que de fato está em jogo, pode ser útil recorrer a Freud, quando afirma a autonomia da pulsão de morte, desvinculando-a do sadismo e masoquismo enquanto desdobramentos das pulsões sexuais:

Os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem se defender quando atacadas: pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo. *Homo homini lupus*. 17

Sabemos, portanto, que a disposição agressiva não constitui um desvio da personalidade, mas é parte integrante do ego. Em consequência da existência dessa

¹⁶ Luigi Pirandello, *Una Giornata*, p. 11.

inclinação inata para a hostilidade e para a agressão na relação entre os indivíduos, a sociedade se encontra permanentemente ameaçada de desintegração. "Onde o impulso e o instinto comandam a ação, o sujeito que a realiza é ameaçado de destruição". ¹⁸ Os impulsos, portanto, configuram uma ameaça à própria rigidez da constituição da subjetividade e, por conseguinte, de toda a ordem cultural. Por esse motivo, a civilização se esforça para encontrar meios de inibir os impulsos de destruição que se opõem ao programa de Eros de unir os homens, ¹⁹ oferecendo-lhes em troca a estabilidade agregativa de um Eu reconhecido por um grupo cultural. A organização da engrenagem psicológica, a afirmação da subjetividade reconhecida pelo outro, passa, portanto, pela renúncia às satisfações instintivas e pela sublimação dos impulsos, a fim de que a construção da civilização se ponha em marcha: "a história da civilização é a história da introversão do sacrifício. Ou por outra, a história da renúncia". ²⁰ Nesse sentido, se toda cosmogonia implica a noção de sacrifício, o único modo de preservar a civilização é submetendo as pulsões destrutivas à *ratio*.

Com efeito, cada signo do conto se faz como um gesto tensionado entre a natureza primordial, representada pelas pulsões e pelo instinto, e a ordem social que deve ser a qualquer custo preservada. Logo, a tensão dialética se estabelece, tanto do ponto de vista formal quanto temático, como princípio fundador da narrativa, que vai se construindo a partir de elementos antitéticos em constante tensão, os quais freqüentemente se sobrepõem,

11

¹⁷ Sigmund Freud, "O Mal-Estar na Civilização", em *Obras Completas*, vol. XXI, 1974, p. 133.

¹⁸ Olgária Matos, "A Melancolia de Ulisses: A Dialética do Iluminismo e o Canto das Sereias", em Sérgio Cardoso et alii, *Os Sentidos da Paixão*, 1987, p. 147.

¹⁹ Para Freud "a civilização constitui um processo a serviço de Eros, cujo propósito é combinar indivíduos humanos isolados, depois, famílias e, depois ainda, raças, povos e nações numa única grande unidade, a unidade da humanidade". ("O Mal-Estar na Civilização", p. 144-145). Freud está obviamente ao lado do esclarecimento, da civilização, enquanto nosso autor, como procuraremos esclarecer adiante, busca constantemente um meio de afastamento, desmontando a partir dentro as falsas construções sociais.

²⁰ Adorno e Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, 1985, p. 61.

revelando-se como duplos uns dos outros, ou melhor, como dois lados de uma mesma moeda.

Sob essa perspectiva, a descrição da enorme abóbada do salão com seu afresco tétrico do século XVII, testemunha e representante de muitas opressões, parece funcionar como espelho, onde se reflete, em essência, o objetivo e o ânimo predominantes na reunião. Ele é o seu duplo²¹ e, enquanto tal, ameaça desvelar uma realidade que se esforça para permanecer oculta, condenando o outro a um enfrentamento indesejado consigo mesmo e fazendo-o recordar a todo instante o caráter trágico de sua condição: "...solo pare allarmata, da un capo all'altro della volta, la crosta del *violento* affresco secentesco che ha fatto tanto per *soffocare* e *confondere* in un nerume di notte perpetua le *truculente frenesie* della sua pittura..." Assim como a ação corrosiva do tempo lançou sombras sobre a violência representada no afresco, fixando-a sob um tênue véu de indiferenciação, os participantes da reunião procuram encobrir as paixões sob a rigidez das máscaras. O jogo especular escancara, portanto, desde o princípio, não apenas os impulsos violentos a muito custo reprimidos como também o medo de que esses venham à tona.

O fato de o texto operar uma inesperada inversão entre imagem mimética e objeto, tendendo à personificação do afresco e à reificação da cena da reunião, como sugere, por exemplo, a última oração – "si direbbe [l'afresco] non veda l'ora che ogni agitazione cessi anche in basso e il salone sia sgombrato" –, somente atesta o caráter de reversibilidade entre o fingimento da reunião e a arte como fingimento, postulada na concepção estética de Pirandello da arte como realidade superior, mais concreta e imperecível, onde o homem

-

²² Luigi Pirandello, *Una Giornata*, p. 09. Grifos nossos.

²¹ Otto Rank, em seu estudo basilar sobre o assunto identifica dois tipos de duplo na literatura: o primeiro consiste no duplo por semelhança física e o segundo resultante do processo de clivagem do ego em forma de sombra, reflexo ou *imagem* do mesmo. Em *The Double. A Psychoanalytical Study*, 1989.

pode se encontrar em sua plenitude. Em seu mais conhecido drama, *Sei Personaggi in Cerca d'Autore*, Pirandello afirma a realidade da personagem artística em oposição à relatividade e à periclitância do indivíduo social:

Uma personagem, senhor, sempre pode perguntar a um homem quem ele é. Porque uma personagem tem uma vida própria, marcada por suas características, pelas quais é sempre 'alguém'. Enquanto um homem, - não estou falando do senhor, agora – um homem, assim genericamente, pode ser 'ninguém.²⁴

A idéia aqui formulada é de que enquanto a criação artística está fixada em uma forma imutável, que lhe garante o estatuto de realidade, a vida é eterna transformação e devir, fluxo contínuo que as máscaras culturais pretendem ocultar e, no limite, estagnar. A arte é a realização da eternidade, cuja aparência a vida se esforça para assumir.

Podemos dizer que a intenção expressiva do texto incide sobre um estado social de alienação do indivíduo e de um poder que o submete pelo medo. Sabe-se que em uma saleta estão reunidos os dois ou três "grandes da cidade", que de tempo em tempo convoca alguém, que acorre empalidecendo. Tenta-se, sem que ninguém perceba, descobrir o que há em comum entre as pessoas convocadas, mas elas são de tal forma diferentes, que é impossível aos convidados elaborar qualquer hipótese sobre as razões da reunião, gerando as mais terríveis apreensões: "Arrivano così da un capo all'altro del salone tali enormità da far restare tramortiti" 25. Vítimas de uma dominação totalitária e onipresente, as personagens sucumbem aos próprios remorsos de culpas inconfessáveis; a vida converte-se

²³ "Diria-se que não vê a hora que toda a agitação cesse também lá embaixo e o salão se esvazie". Idem, ibidem. Tradução e parênteses nossos.

30

²⁴ Luigi Pirandello, "Seis Personagens à Procura de um Autor", em Jacó Guinsburg (org. e trad.), *Pirandello - Do Teatro no Teatro*, 1999, p. 229.

²⁵ Luigi Pirandello, *Una Giornata*, p. 11.

em pesadelo: ... e come um fumo che trabocchi in dense volute, dalle coscienze che covano in segreto il fuoco d'inconfessati rimorsi, apprensioni traboccano e paure e sospetti d'ogni genere; in tanti la smania istintiva di correr subito a un riparo ha i più impreveduti effetti..."²⁶.

É importante notar como o isolamento dos convidados, produzido pela ausência de comunicação, ilumina pouco a pouco uma segunda dimensão da narrativa, instaurada no plano da consciência. O ponto de vista, portanto, oscila entre uma realidade objetiva e coletiva, representada pelos acontecimentos da suposta festa e presenciada por todos os convidados, e aquela íntima e individual, derivada das apreensões e remorsos de cada um.

Fica evidente aqui que a civilização consegue dominar o perigoso impulso de agressão do indivíduo instaurando a culpa. De fato, à medida que a civilização avança, cresce o sentimento de culpa do homem. Segundo a tese freudiano da passagem de uma condição de barbárie para a civilização, o assassinato do pai da horda primitiva pelos irmãos instaura ao mesmo tempo a lei, garantia de igualdade entre os sujeitos, e a culpa, que está no cerne dos comportamentos neuróticos. Freud reconhece duas origens do sentimento de culpa: uma que surge do medo de uma autoridade, e outra, posterior, que surge do medo do superego. A primeira insistiria numa renúncia às satisfações instintivas; a segunda, ao mesmo tempo em que faz isso exige punição, de uma vez que a continuação dos desejos proibidos não pode ser escondida do superego. A sociedade se compõe, inevitavelmente, da soma dos seus relacionamentos, e quando estes estão perversamente errados, ou quando as pessoas não mais se compreendem, há uma complicada estrutura de culpa e ilusão que é vivenciada em cada setor da experiência.

²⁶ Idem, ibidem.

²⁷ Sigmund Freud, "O Mal-Estar na Civilização", p. 151.

Na realidade, Pirandello parece estar representando um pesadelo - expressão reiterada pelo menos três vezes no texto. A desorientação e a angústia do narrador-personagem aliadas à incerteza coletiva acaba por se refletir diretamente na estrutura do tecido narrativo, suplantando gradualmente a aparência naturalista e imprimindo-lhe uma lógica que se aproxima dos sonhos, e este permeia todas as imagens, de modo que pela sua onipresença, seus detalhes sempre extremados, o ritmo obsessivo, o jogo de luz e espelhos parece-nos mais real do que o mais pretensioso realismo.

Como bem lembrou Guglielmi, em consonância com grande parte da crítica, estamos diante de um pesadelo de sugestão kafkiana.²⁸ De fato, também no romance do escritor teheco *O Processo* é construído um julgamento absurdo de proporções vertiginosas e motivações desconhecidas, mas enquanto o protagonista, Josef K., luta para descobrir os parâmetros da acusação e quem o acusa, no conto de Pirandello toda a expectativa gira em torno da identidade do acusado. Em ambos, no entanto, as personagens encontram-se diante de um poder oculto, totalitário e institucionalizado, que os submete e mostra-se insondável.

O conto parece registrar um momento em que o tema pirandelliano da vida como representação e mascarada é levado às últimas conseqüências pelo mundo civilizado. Também aqui, o indivíduo, reificado, coordena e adapta seu comportamento ao movimento uniforme, constante, de um autômato, daí os gestos enfáticos dos convidados. Não surpreende que, como observou Walter Benjamin²⁹ em relação ao homem moderno, seus movimentos constituam uma reação a choques: "...spalle s'allungano oblique che, appena scorpete, si ritragono come serpi". O que move as personagens são mecanismos misteriosos e inflexíveis, aos quais elas estão invariavelmente submetidas.

_

²⁸ Guido Guglielmini. La Prosa Italiana del Novecento. Umorismo, Metafisica e Grotesco, 1998, p. 146.

A solenidade da ocasião descrita alia-se aos detalhes grotescos, disseminados por vários momentos da obra de Pirandello. Os personagens desprovidos de suas características humanas encarnam o estranhamento do mundo em toda a radicalidade, ³⁰ sua presença, que o narrador percebe como quase espectral, desmonta todas as categorias que orientam a realidade do leitor, oferecendo-lhe o retrato de um mundo dominado por aparências onde qualquer pretensão de segurança e realidade foi dissolvida.

Segundo Wolfgang Kayser, na história do grotesco, a festa constitui um motivo que retorna constantemente, desde o romantismo, pois facilmente desencadeia a turbulência necessária para dissolver todo o conjunto no caos completo: "Esta [a festa] traz consigo uma certa disposição específica. Pois ao seu feitio pertencem o incomum, a magia da transformação e, para a pessoa participante, a abertura para algo operante. Esta soltura interior produz nos demônios, sempre à espreita, um estímulo, um convite direto para que irrompam em cena". ³¹

Um conto de Poe, de 1842, potencializa essa imagem da festa como lugar privilegiado para a irrupção do demoníaco. Nele o autor não só narra os tétricos acontecimentos de uma festa, organizada por um príncipe italiano em uma abadia durante a disseminação da peste devastadora, como insere, na descrição das máscaras, uma abrangente interpretação do grotesco:³²

Be sure they were grotesque. They were much glare and glitter and

²⁹ Walter Benjamin, *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire. Um Lírico no Auge do Capitalismo*, 1995, p. 126.

³⁰ "O elemento mecânico se faz estranho ao ganhar vida; o elemento humano, ao perder a vida. São motivos duradouros (do grotesco) os corpos enrijecidos em bonecas, autômatos, marionetes, e os rostos coagulados em larvas máscaras". Em: Wolfgang Kayser, *O Grotesco. Configuração na Pintura e na Literatura*, 2003, p. 158-159.

³¹ Idem, ibidem, p. 102.

³² Idem, ibidem, p. 75.

piquancy and phantasm – much of what has been since seen in Hernani. They were arabesque figures with unsuited limbs and appointments. They were delirious fancies such as the madman fashions. They were much of the beautiful, much of the wantom, much of the bizarre, somathing of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust. To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these- the dreams – writhed in and about, taking hue from rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps.³³

Curioso notar que a descrição de Poe, breve e pontual, guarda diversos pontos de contato com a descrição da reunião que se pretende baile de Pirandello. Também aqui a atmosfera sinistra deforma os elementos, mistura o nauseabundo ao gracioso, o humano ao selvagem.

O exemplo mais conhecido de grotesco em sua obra está em seu drama *Sei Personaggi in Cerca d'Autore* e consiste no repentino aparecimento de Madame Pace, figura bizarra que, não fazendo parte nem do grupo dos seis personagens nem da equipe do teatro, é plasmada pela cena à simples evocação do seu nome. Borsellino analisa esse episódio em um estudo sobre o demoníaco na obra pirandelliana, no qual considera este uma força do inconsciente disposta a fazer aflorar uma realidade ínfera, trágica ou cômica.³⁴ Ora, segundo Kayser, a configuração grotesca leva a arte a encarar e dominar o elemento obscuro, demoníaco do mundo. De fato, essa atração pelo informe, pelo insólito, pelo horrível é, desde Baudelaire, traço característico da maioria dos movimentos artísticos modernos, que vêm na deformação um recurso privilegiado de ruptura com os padrões

_

³³ Edgar Allan Poe, "The Masque of the Red Death", Selected Tales, 1994, p. 194-195.

³⁴ Nino Borsellino. "Madame Pace o il Demoniaco", em *Ritratto e Immagini di Pirandello*, p. 203-212.

estéticos clássicos e de desconcerto do leitor: "O fantástico, monstruoso, macabro, excêntrico, obsceno, invadem nossa realidade cotidiana, as suas leis de repente estão suspensas, a ordem habitual das coisas se desfaz. É daí, ante a alienação surpreendente do nosso mundo, que decorre a reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado."³⁵ Desse modo, o grotesco não poderia ser estranho aos textos do nosso autor, pois esse olhar exprime de forma privilegiada precisamente um de seus temas mais caros, ou seja, a desorientação diante de uma realidade na qual o sujeito deixou de se reconhecer.

A desordenação e a falência das categorias que validam a existência do homem, cuja identidade foi dissolvida, propostas por Pirandello está no cerne do grotesco, como sintoma de profundas crises sociais. Com efeito, é da natureza do humorismo pirandelliano a negativização dos processos de representação do real. Em 1908, Pirandello lançou as bases de sua teoria poética em um ensaio intitulado *L'Umorismo*, hoje quase ignorado pelos teóricos da literatura fora da Itália, mas não só fundamental para a compreensão de toda sua obra, como exemplar na erudição e lucidez com que postula, a partir do conceito de dissonância, ³⁶ os traços que serão característicos da ruptura operada pela arte no século XX, assumindo muitos pontos de convergência com vários manifestos e movimentos artísticos deste período, especialmente, o expressionismo. O ensaio pirandelliano defende, polemicamente, tanto uma revisão profunda dos fundamentos estéticos da arte italiana como também da conceituação histórico-literária e retórico-aristotélica vigente na crítica peninsular do início do século. Segundo ele, a arte humorista é uma forma baseada na decomposição e na incongruência, destinada a exprimir um choque de perspectivas, o qual

_

³⁵ Anatol Rosenfeld, "A Visão Grotesca", em *Texto/Contexto*, p. 61.

³⁶ Em consonância com a teoria de nosso autor, o Adorno da *Teoria Estética* observa que a emancipação da arte moderna em relação ao ideal de harmonia, enquanto rebelião contra a mera aparência, é uma expressão de

denomina como "sentimento do contrário" e que consiste em colher o lado múltiplo e contraditório de cada situação, rompendo com a estética da pura representação e elevando o absurdo à significação. Enquanto a arte tradicional procura representar a realidade de maneira lógica, ordenada e harmônica, o humorismo deve representar o mundo em seus contrastes e inconsistências: "Anche per Pirandello può allora valere quanto Sinjavskij afferma oggi di Gógol, allorchè ne avvicina il riso all'arte della stregoneria, che trasfigura la realtà e l'uomo apparentandoli ad esseri ai quali non si era pensato e con i quali non si vorrebbe aver niente in comune". 37 Longe de ser uma simples variante do cômico, o humorismo do qual trata nosso autor tem por fim a abolição das fronteiras entre tragédia e comédia. O personagem humorístico é, para todos os efeitos, um personagem sério em um mundo cômico, caótico. Nesse sentido, o humorista seria mais profundo do que o cômico na medida em que não apenas descobre e denuncia as mentiras convencionais, as construções ilusórias e artificiais promovidas pela ordem cultural, como também revela seu lado sério e doloroso. Desse modo, ao mesmo tempo em que expõe o ridículo dos fatos, o humorismo revela sua dimensão reflexiva, eminentemente dialética, chamando atenção para o que há além da aparência, de modo que o riso jamais seja privado de certo amargor: "esteticamente e psicologicamente, l'umorismo può considerarsi come un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione: erma bifronte che ride per una faccia del pianto della faccia oposta."38 Nesse modo de configuração sistematizado por Pirandello, portanto,

sua pretensão ao conteúdo de verdade. Nesse sentido, "dissonância significa o mesmo que expressão". Theodor W. Adorno, *Teoria Estetica*, 1977, p. 187. Tradução nossa.

³⁷ Battistini e Raimondi, "La Parola Teatralizzata: Pirandello", em: Alberto Asor Rosa (org.), Letteratura Italiana, Le Forme del Testo, Teoria e Poesia, vol. III, 2000, p. 277.

³⁸ Luigi Pirandello, *L'Umorismo*, 1993, p. 127. O ensaio, ainda, delineia uma linha de humoristas que atravessa toda a história, de Sócrates a Leopardi, passando por Ariosto e Cervantes, os quais teriam sido capazes de flagrar a crise e as dissonâncias da cultura de suas respectivas épocas. Cf. Luigi Pirandello, "O Humorismo" em Jacó Guinsburg. Do Teatro no Teatro, 1997. A esse respeito, dentre uma extensa bibliografia, remetemos ao consistente ensaio de Guido Guglielmi, "Peri Bathous" em La Prosa Italiana del

jamais virá à luz uma imagem ordenada e harmônica da realidade, mas um mundo fragmentado, formado a partir de um mosaico de imagens aparentemente desconexas ou disformes. Des-montagem, des-ordem, des-configuração, des-construção, portanto, tornamse termos chaves no contexto de sua poética, ligando-a de maneira indissolúvel ao Zeitgeist que permeia todas as manifestações artísticas autenticamente modernas.³⁹ O caráter antitradicional da poética do humorismo e a instância crítico-negativa da decomposição que pretende operar imprimem ao ensaio e a todo o programa teórico pirandelliano um valor inaugural, 40 marcando a nova etapa literária do século XX sob o signo de uma radicalidade que será própria das experiências artísticas mais avançadas do século. Diante do amontoado de ruínas que se tornou a história, para dialogarmos com Walter Benjamin, ao artista só restava capturar os fragmentos, os cacos da realidade, ligando-os por meio de formas fraturadas e inesperadas. Com efeito, ao se desvencilhar de sua função cultual e se afastar da representação imediata da realidade empírica, sombria e dilacerada, a arte passa exprimir, em negativo, o mundo de maneira ainda mais autêntica: o absurdo e a irracionalidade passam à imagem especular do desencanto recalcado do mundo mesmo:

L'artista invece che ricondurla a paradigmi familiari, la strappa ora a ogni apparenza di normalità, la rende **grottesca**, la svella non nela sua terribilità, ma insieme nella sua risibilità (inconsistenza) e nella sua ineludibilità. È l'arte che porta l'**assurdo** a significazione, che esprime um sensato **disordine.**⁴¹

-

Novecento. Umorismo, Metafísica e Grotesco, 1986, e ao breve e erudito "La Parola Teatralizzata: Pirandello" de Battistini e Raimondi. Em: Alberto Asor Rosa (org.), *Letteratura Italiana*, *Le Forme del Testo*, *Teoria e Poesia*, vol. III, p. 275-279.

³⁹ Seria certamente adequado inserir o humorismo pirandelliano na mesma linha da tradição do gênero carnavalesco, com seu riso ambivalente, sistematizado por Mikhail Bakhtin alguns anos mais tarde em seu estudo basilar *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

⁴⁰ Guido Guglielmi, La Prosa Italiana del Novecento. Umorismo, Metafisica e Grotesco, p. 57.

⁴¹ Batistini e Raimondi, "La Parola Teatralizzata: Pirandello", em Alberto Asor Rosa (org.), *Letteratura Italiana*, *Le Forme del Testo*, *Teoria e Poesia*, vol. III, p. 63. Grifos nossos.

No conto em questão, a aparência de festa de carnaval, onde as máscaras dos convidados são os próprios papéis sociais desempenhados, também parece preparar a cena para a irrupção de algo sinistro, sempre prestes a se tornar funeral. Essa inclinação da festa no contexto das artes para o grotesco e o demoníaco, entretanto, certamente não é casual. Em um estudo sobre o papel da violência nos primórdios da civilização, A Violência e o Sagrado, René Girard nos mostra que ela – a festa – possui raízes histórico-sociais profundas, as quais a projetam para muito além da mera permissão de licenciosidade que a modernidade vê nesse evento. Segundo o estudioso francês, a festa, originalmente, realizava-se como a preparação para o sacrifício de uma vítima expiatória, o qual constitui seu ápice e sua conclusão. O desaparecimento das diferenças e hierarquias proporcionado pelo acontecimento levaria ao paroxismo os mecanismos do que Girard chama de "crise sacrificial", ou seja, potencializaria a tendência à violência e aos conflitos acumulados, os quais deverão ser apaziguados pelo sacrifício. Desse modo, a função da festa seria semelhante à de qualquer outro ritual sacrificial: trata-se de reproduzir a experiência fundadora, desviando a violência para uma "vítima relativamente indiferente, uma vítima sacrificável", e saciando, assim, os conflitos que ameaçam se alastrar e desintegrar a comunidade, de modo a conservar e renovar a ordem cultural.

O sentido da festa em sua dimensão religiosa e, por conseguinte, do sacrifício que a encerra, seria, portanto, o da purificação do que é tido como impuro. O apagamento dessa diferença entre a violência ritual e violência "contagiosa", a partir da derrocada da ordem ritual-religiosa, levaria à perpetuação da "crise sacrificial": a violência, justificada por outra, então, se disseminaria, mostrando-se incontrolável. Por esse motivo, a festa despojada de seu aspecto ritual, evento dionisíaco, tende a se tornar uma aliada das forças

maléficas ao invés de um instrumento de controle:

Na verdade sob as aparências felizes e fraternas da festa desritualizada, privada de qualquer referência à vítima expiatória e unidade por ela refeita, não há outro modelo além da crise sacrificial e da violência recíproca. É por esta razão que, atualmente, os verdadeiros artistas pressentem a tragédia por detrás da insipidez da festa transformada em férias perpétuas..."⁴²

A festa derivaria, assim, de uma violência coletiva fundadora, um "linchamento libertador" do medo de recair na violência interminável, que representaria a ruína da comunidade, tida como um bem precioso que deve ser preservado e vivificado. Perdido o aspecto ritual da celebração, o medo se justifica.

Por meio de um realismo hiperbólico, de traços marcadamente expressionistas, Pirandello torna visível a imagem do absurdo subjacente ao monumento da cultura. Afinal aqui, o indivíduo inteiramente voltado sobre si mesmo é ao mesmo tempo privado de sua liberdade, já que qualquer impulso deve ser imediatamente reprimido sob pena de desmascarar todo o baile da civilização. Transparece assim o sentimento da condição anárquica na qual vive o homem moderno, a falta de um tecido social orgânico que o sustente e o ligue aos outros homens, do domínio sobre o homem de coisas estranhas à sua vontade. Daí deriva o estabelecimento de um clima, amplamente presente no conto, de suspeita contínua e generalizada, uma espécie de sistema de vigilância e autocontrole, atuando tanto na esfera pública quanto particular.

Se nos recordarmos que o conto foi escrito nos anos 30, podemos dizer que ele reflete o contexto real de horror e fantasmagorias que assombraram (e ainda assombram) o

-

⁴² René Girard, *A Violência e o Sagrado*, 1998, p. 160. Grifos nossos.

mundo civilizado, realizando em miniatura uma sociedade decadente em que não há mais espaço para a inocência e as relações entre os indivíduos se dão sob o signo da desconfiança e do terror. Considerando que então o fascismo estava em seu auge, sentimonos tentados a dizer que o conto retrata magistralmente uma reunião fascista, desde os detalhes maneiristas, até a alienação e a vida como fachada, como observa Borsellino: "È certo una alegoria beffarda delle adunate del 'regime", della loro tetragine colletiva che si sforza di ostentare partecipazione ed entusiasmo. ⁴³ A atmosfera repressiva aliada ao riso fez também Leonardo Sciascia falar de "ironia antifascista": aquele "qualcuno che ride" seria o próprio Pirandello interessado em desmistificar, com tal inocente ilusão provocatória, o funéreo aparato e a gradativa hierarquização de uma sociedade. ⁴⁴ Por outro lado, para além de uma raiz histórica pontual, Romano Luperini, interpreta o texto como uma alegoria não apenas do poder fascista, mas do poder em geral, inclinado a compactar as massas e excluir os que não se adequam. ⁴⁵

De fato, parte do vocabulário e algumas imagens parecem fazer referência ao fascismo dos anos 30, como se pode inferir dos termos *adunata* (reunião) e *appello* (convocação) ou da cor negra das roupas. Mas essa interpretação constitui apenas uma das múltiplas camadas de leitura possibilitadas pelo texto, mostrando-se plenamente satisfatória se o considerarmos isoladamente e não como parte integrante do conjunto e da evolução da obra pirandelliana, a qual parece tender para um olhar mais globalizante do homem e da História.

⁴³ Nino Borsellino, *Ritratto e Immagini di Pirandello*, p. 205-206.

⁴⁴ Apud. Simona Costa, Introdução, em: Luigi Pirandello, Una Giornata, p. X.

⁴⁵ Romano Luperini, *Introduzione a Pirandello*, 1992, p. 132. "*C'è Qualcuno che Ride*, del 1934, può essere letta come un'alegoria del potere (del potere in generale, non solo di quello fascista, come pure si è pensato), dei modi con cui esso esercita la propria autorità , compatta le masse ed esclude i "diversi" che non si adeguano".

Adotando um tom ainda mais hesitante, o narrador parece assumir o ponto de vista alienante dos convidados, manifestando a dúvida de que alguém pudesse realmente rir e questionando sobre os autores dessa "ofensa". Nesse ponto, o narrador não só não é onisciente como se torna insciente: "Ma c'è poi veramente questo qualcuno che seguita ridere, nonostante la voce che serpeggia ormai da um pezzo in mezzo alla riunione? (...) Ah, più d'uno? Dicono che sono almeno tre. Ma come, di concerto, o ciascuno per se? Pare di concerto tutt'e tre. Ah si? Venuti dunque col deliberato proposito di ridere? Pare". E, de fato, esse é um dos poucos textos pirandellianos, talvez o único deste período, no qual o ponto de vista é interior à ordem cultural, ou seja, no qual a perspectiva não parte de um personagem marginalizado ou hostilizado pela comunidade.

Já temos aqui elementos suficientes para concluir que o medo e a consternação generalizada, enfim a vida tornada pesadelo, impossibilitam que o riso denunciado no início do texto pudesse parecer lícito. E a denúncia pode ser tomada como um modo de identificação não mais entre os convidados e o poder que os domina e investiga profundamente as causas do "mal" para as extinguir, mas entre os convidados e os impulsos primitivos, presentes na reunião, pois, como observa Alfredo Bosi, ⁴⁶ a voz que *serpenteia* dá ao leitor a idéia do mal introjetado.

Ora, se o ponto de vista explicitado no texto se configura a partir da ordem civilizadora, para a qual o verdadeiro mal finca suas raízes na ignorância, no instinto e na desordem, a imagem da serpente, que aparece no texto relacionada diretamente aos convidados, possui papel relevante no sentido de representar a ameaça que paira sobre a sociedade, na medida em que a irrupção do riso inocente e indecoroso, figuração dos

⁴⁶ Alfredo Bosi, "Alguém está Rindo", em: Céu, Inferno: Ensaios de Crítica Literária e Ideológica, 2003, p. 318.

instintos primitivos que se pretende sublimar, quando não sufocar, desperta o ódio, a inveja e a virulência, que são nada mais do que representações desses mesmos impulsos primordiais. Assim, à medida que o conto é construído, a imagem da serpente, evocada não por acaso logo no início do texto, torna-se significativamente um símbolo do Mal, como entendido pela civilização.

O riso é indecoroso na medida em que ameaça romper o aparente equilíbrio, a disciplina a duras penas conquistada. É indecoroso porque espontâneo e inocente: "Nessuno riesce a suportare che quei tre ne possano esser fuori, lontani, e possano avere in sè invece un'innocente e magari scioca ragione di ridere così di nulla." Logo, o escândalo provém do choque diante de um comportamento supostamente anárquico fundado sobre princípios diversos daqueles da sociedade. Nele manifesta-se aquela liberdade do espírito que as máscaras das convenções e dos rituais já sufocaram. Do mesmo medo que paralisa o gesto brota o ressentimento diante do som da vida para sempre perdida. Assim, o ódio dos participantes da reunião volta-se contra a imagem do mundo pré-histórico superado e sua felicidade imaginária.⁴⁷

A família que ri aparece aqui como imagem de um mundo mítico nostalgicamente perdido ao qual a comunidade deve renunciar para que os alicerces da cultura não sejam abalados. A natureza então configura uma alteridade terrível e ameaçadora para os integrantes da comunidade, que põe em xeque a própria constituição do sujeito e, no limite, da coletividade. Sob essa perspectiva, tudo aquilo que se relaciona diretamente com a vida em estado puro, com os instintos, deve ser solapado, sublimado, pois "segundo o juízo do esclarecimento, bem como o do protestantismo, quem se abandona imediatamente à vida sem relação racional com a auto-conservação regride à pré-história. O instinto enquanto tal

seria tão mítico quanto a superstição". 48

No contexto da civilização, a transgressão da ordem se apresenta como a figuração do mal, uma violência simbólica, apta a desagregar as figuras estabelecidas e familiares, na medida em só há elo social porque existe uma estética da conduta humana. Para evitá-la, o transgressor, encarnação da diferença por excelência, deve ser sacrificado ou expulso da comunidade. Revela-se assim uma compulsão pela semelhança, pelo mesmo, que não admite a mínima ruptura daquela uniformidade fabricada e de todo artificial, engendrando um impulso obsessivo de extradição de qualquer manifestação de diferença: "...nessuno riesce a supportare che quei tre ne possano esser fuori, lontani..." Neste ponto se torna impossível não nos reportarmos novamente ao estudo de Adorno e Horkheimer, segundo o qual no contexto da ordem cultural, "nada mais pode ficar de fora, porque a simples idéia do 'fora' é a verdadeira fonte de angústia". 50

Por esse motivo, torna-se imperativo que aquele último resquício de liberdade seja eliminado: "Bisogna darglila caccia, afferarlo per il petto, sbaterlo al muro, e, tutti coi pugni protesi, domandargli perchè ride e di chi ride". Evidencia-se, então, que essa alteridade dionisíaca não apenas ameaça a seriedade da reunião, mas, principalmente, coloca em risco todo corpo social por meio da mais terrível transgressão da estética da conduta humana: a virulência.

Evidencia-se então o conflito sobre o qual o conto está desde o princípio fundado, a saber, a oposição entre natureza e civilização. Uma das poucas informações espaçotemporal que o conto nos fornece é a de que a ação se passa numa cidade. Ora, a menina

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 28.

⁴⁸ Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, p. 61.

⁴⁹ Luigi Pirandello, *Una Giornata*, p. 14. "...que ninguém consegue suportar que aqueles três possam estar fora, distantes...".

feliz, seu belo e louro irmão, e seu pai vêm do campo, de fora do sistema de convenções que enrijece e oprime a pura expressividade: "Ma so che lui è il padre di quei due ragazzi, signore agiato che vive in campagna con la figlia, mentre il figlio è agli studi qua in città",51".. Trata-se de uma vida que se opõe à forma. A menina, por exemplo, é comparada a uma "potrinha" que corre feliz pelos prados floridos, rindo e pulando sem saber porquê. Em outro conto da coletânea Una Giornata, Fortuna d'essere cavalo, através da voz do presente, é narrado um dia nas andanças de um cavalo abandonado: "...un cavallo ha sempre questa fortuna: che non ci pensa a nulla. Nemmeno d'esser libero. Né dove o come andrà a finire.."⁵² Delineia-se, então, um sentimento de inferioridade em relação à condição de integridade dos animais, da natureza, pois o sujeito pensante é incapaz de apreender a totalidade do mundo, já que está condenado a um encasulamento eterno em si mesmo. Em ambos os contos manifesta-se a aspiração do último Pirandello a uma liberdade que agora assume a forma de utopia. As experimentações acerca da consciência humana, que lhe renderam a fama de "filósofo", então confluem para um impulso de adesão ao mundo natural. Trata-se de um Pirandello menos conhecido, mais moderno, mas nem por isso menos crítico.

Em "C'è qualcuno che ride", a princípio, não é estabelecida nenhuma relação entre a voz que serpenteia denunciando o riso transgressor e as misteriosas razões da reunião dos três "maggiorenti" que inquieta os presentes e desperta os mais tétricos pensamentos. Esse vínculo será revelado somente *a posteriori*.

Primeiramente descobre-se uma menina de dezesseis que corre pelo salão, irrompendo em risos. A princípio, o som faz com que alguns convidados voltem-se

⁵⁰ Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, p. 29.

⁵¹ Luigi Pirandello, *Una Giornata*, p. 13. Grifos nossos.

incomodados com a impertinência, mas ao vê-la consideram o fato perdoável. Logo depois surgem o irmão, que tenta sem sucesso conter o riso, e o pai, um bonachão de características grotescas, que parece rir mais do que todos. Em sua inocência e alegria primordiais, eles não se dão conta de que protagonizam um escândalo.

Aos poucos vai ficando claro que o objetivo da suposta festa parece ser a representação da seriedade da convocação, de modo a garantir a dominação e restabelecer limites, já que, agora sabemos, os grandes da cidade reuniram-se em uma sala secreta apenas pelo riso transgressor e inadmissível daquela família: "I tre maggiorenti, quelli che, proprio per loro e non per altro, s'erano riuniti in una sala segreta, proprio per la voce che serpeggiava del loro riso inammisibile". Considere-se ainda que logo na primeira parte alguns personagens que se infiltram na multidão parecem frades encapuzados em busca do funeral. Parece, portanto, tratar-se de uma vigilância constante atenta à menor ameaça àquela ordem vazia e mortal.

Numa sociedade para a qual a inocência não só é impossível como também intolerável, a irrupção do riso põe em jogo o equilíbrio e a estabilidade dos convidados, ameaçando demolir a ordem e a uniformidade. Sob essa perspectiva, os "intrusos" constituem a tentação do mundo convencionalizado. Eles representam uma vida livre da falsa ordenação, exercendo uma atração pelo abismo no qual a cultura corre o risco de naufragar.

De acordo com a concepção de Ricardo Piglia, o conto clássico moderno, de Poe a Quiroga, passando por Tchekhov, Maupassant e Machado de Assis, tende a entrelaçar dois relatos diferentes em planos distintos, dentre os quais um só virá à tona ao final do conto.

⁵² Idem, ibidem, p. 77.

Dessa maneira, uma estória seria narrada em primeiro plano enquanto outra estaria sendo paulatinamente construída através de sugestões, alusões e fragmentos, que se revelariam apenas no final como unidade, produzindo o efeito de surpresa proclamado por Poe. O desafio do contista moderno seria, portanto, conjugar duas narrativas de modo que o relato visível encubra e ao mesmo tempo revele uma estória secreta. De fato, em *C'è Qualcuno che Ride* há basicamente duas histórias que caminham juntas, a fim de convergirem ao final: o misterioso julgamento que vai se delineando enquanto os convidados sucumbem ao medo e à culpa e a família que, rindo, demonstra estar distante dessa seriedade.

Uma das leituras de Guglielmi para esse texto consiste em interpretá-lo como uma "anatomia do cômico", uma "fenomenologia do riso". Partindo da premissa de que o riso liberta do medo, o comentador evoca as afinidades entre a *Aufhebung* hegeliana e a *Verneinung* (denegação) de Freud, a fim de demonstrar o caráter de reversibilidade entre riso e terror. Para ele, o sardônico riso final dos convidados, oposto ao riso "arcaico-infantil", é manifestação direta da liberação de todo e qualquer sentimento de terror ou culpa, operando uma inversão de perspectiva: "E infatti gli invitati passano dall'incerteza di sé (da una crisi della presenza) al restauro dominio di sé, dalla paura del proprio riso irriverente e trasgressivo alla risata liberatrice, dal 'fierissimo sdegno' a un movimento euforico". De fato, "o riso, tanto o de reconciliação quanto o de terror, acompanha sempre o instante em que o medo passa.⁵⁴

Entretanto, é difícil ignorar o fato de que essa risada final é metodicamente orquestrada, conduzida pelo mesmo poder irrepreensível que momentos antes era temido:

⁵³ Ricardo Piglia, "Tesis sobre el cuento', em *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 01, p. 22-25, mar. 1991.

⁵⁴, Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, p. 131.

...si vedono venire incontro dalle tre grandi porte vetrate, come uma marea nera sotto un cielo d'improvviso incavernato, tutta la folla degli invitati, lentamente, lentamente, con melodrammatico passo di tenebrosa congiura... I tre maggiorentti... sono avanti a tutti.⁵⁵

Neste sentido, o riso coletivo assume uma finalidade específica que tem por objeto libertar não o indivíduo, mas a sociedade enquanto coletividade do perigo de recair nos domínios das pulsões e da natureza. O riso final se erige em símbolo da superação de uma condição tida como mítica:

se o riso é até hoje o sinal da violência, o prorrompimento de uma natureza cega e insensível, ele não deixa de conter o elemento contrário: com o riso, a natureza cega toma consciência de si mesma enquanto tal e se priva assim da violência destruidora.⁵⁶

Nossa visada interpretativa vislumbra aqui um sentido totalizante para a rede de significados que delineamos no texto: o riso mimético representa o momento paroxístico de uma estrutura ritualística, ainda que em chave paródica, encerrada nos meandros do tecido narrativo, que se revela em sua face redentora e sacrificial:

Sardonico è, nei constesti antropologici, il riso che accompagna l'uccisione delle vittime, ed è auspicio di rinascita perchè si possa tornare ad ucciderle. È un riso dunque che segue e compie il sacrifício.⁵⁷

Para Girard, cada gesto violento desencadearia seu duplo, encarnado na vingança,

⁵⁵ Luigi Pirandello, *Una Giornata*, p. 14.

⁵⁶ Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, p. 78.

⁵⁷ Guido Guglielmi, La Prosa Italiana del Novecento, Umorismo, Metafisica e Grotesco, p. 152.

de modo que a violência se propagaria indefinidamente. O sacrifício da vítima expiatória, a violência regrada, serve ao objetivo de conter essa violência mimética. As categorias sacrificáveis seriam freqüentemente constituídas de criaturas que não pertencem e que nunca pertenceram à comunidade, pois devem "atrair para si todas as tensões interiores, todos os ódios e rancores acumulados". Ora, no texto a família não pertence efetivamente à comunidade e sua atitude, de todo alheia à seriedade da suposta festa, desperta as mais recalcadas paixões, os medos mais primitivos, incitando os convidados à virulência.

Como nos lembra Girard, o ser humano é naturalmente dotado de um impulso mimético, que o leva a reeditar o mal indefinidamente. Certamente, a perspectiva oferecida pelo texto pirandelliano não deixa de ser irônica: a determinada altura, não é mais a violência que deve ser contida pelo sacrifício, mas o riso inocente, que ameaça se propagar e precipitar em ruínas a rígida constituição da comunidade: "se uno si mette a ridere e gli altri seguono l'esempio, se tutto quest'incubo franna d'improvviso in una risata generale, addio ogni cosa!". ⁵⁹

Aqui, riso e violência se intercambiam na medida em que assumem o mesmo papel de representantes dos instintos e pulsões, indesejados pela comunidade e que, por isso, precisam ser extirpados. Com efeito, todos os rituais "visam perpetuar e reforçar uma certa ordem familiar, religiosa, etc. Seu objetivo é manter o estado de coisas". Expurgar a alteridade externa ameaçadora, representada pela família que ri, equivale aqui a restabelecer os limites do ego, removendo ao mesmo tempo a agressividade que prejudica os objetivos da civilização. O mal dentro de si mesmo é desse modo redimido pela sua destruição no outro.

⁵⁸ René Girard, A Violência e o Sagrado, p. 346.

⁵⁹ Luigi Pirandello, *Una Giornata*, p. 12.

Assim como nos antigos rituais sacrificiais a violência compulsória era contida por meio da execução controlada da própria violência, aqui o riso sardônico final, completamente racionalizado, ordenado é o expediente encontrado para impedir a propagação incontrolável do riso como impulso primitivo. Desse modo, podemos inferir que aqui o poder esconjura o perigo pela imagem do perigo, assim como os antigos rituais expulsavam as divindades malignas mediante a atividade mimética – enquanto expressão da consciência mágica - em relação a essas mesmas divindades, utilizando a igualdade como elemento principal.

Consideradas as devidas ressalvas, a descrição de Northrop Frye do mundo humano "demoníaco" aproxima-se da inversão operada no conto entre o riso inocente da família e o riso sarcástico e falso da comunidade:

> No mundo humano sinistro um pólo individual é o chefe tirânico inescrutável impiedoso, taciturno e de vontade insaciável que impõe lealdade apenas se é bastante egocêntrico para representar o ego coletivo de seus subordinados. O outro pólo é representado pelo phamakós ou vítima sacrificial, que tem de ser morta para fortalecer os outros. Na modalidade mais concentrada da paródia demoníaca, os dois se tornam o mesmo.61

Em um sentido semelhante, Girard afirma que "o pensamento religioso concebe todos os participantes do jogo da violência, tanto os ativos como os passivos, como os duplos uns dos outros". 62 Esse caráter de reversibilidade, que também permeia de outras formas todas as imagens do conto, fica evidente na descrição da entrada dos detentores do poder, com

⁶⁰ René Girard, A Violência e o Sagrado, p. 352.

capuzes abaixados e de mãos atadas por guardanapos, de modo a representar momentânea e burlescamente o papel das vítimas:

> Sono entrati dalla porta di mezzo e sono avanti a tutti, coi cappucci del domino abbassati fin sul mento e burlescamente ammanettati con tre tovaglioli, come rei da punire che vengano implorare la loro pietà. 63

Essa interpretação nos leva a pensar que o jogo de domínio e submissão do conto encerra um mecanismo que podemos chamar de sádico, na medida em que a violência e as paixões reprimidas são liberadas somente sob o comando do poder; o instinto condenado só é permitido quando submetido à ordem: "A prática sadiana é dominada por uma grande idéia de ordem: os desregramentos são energicamente regrados". 64 Significativamente, Adorno e Horkheimer reconhecem Sade, juntamente com Kant e Nietzsche, como um dos maiores realizadores do esclarecimento.

Como observam Adorno e Horkheimer, referindo-se ao poder totalitário anti-semita, "só é lícito entregar-se a esse instinto condenado quando está fora de dúvida que o objetivo é destruí-lo...". No conto, o ato de rir configura uma enormidade, que deve ser tomada como "ofensa pessoal" por colocar em risco não apenas a seriedade da reunião, como toda a estrutura de relações que rege a sociedade civilizada. Somente quando os convidados identificam-se com os acusadores é que o impulso condenado passa a ser permitido. O riso franco da menina, do moço e do pai que ameaça desmascarar todo aquele "carnaval" suscita o ódio dos convidados. A punição é a imitação organizada como forma de distanciar o acusado de si mesmo e levá-lo a negar o próprio gesto, daí a inversão de perspectivas:

Northrop Frye, Anatomia da Crítica, 1973, p. 149
 René Girard, A Violência e o Sagrado, p. 314.

⁶³ Luigi Pirandello, *Una Giornata*, p. 14-15.

"quanto mais medonhas as acusações e as ameaças, quanto maior a fúria, mais compulsório o escárnio. A fúria, o escárnio e a imitação venenosa são a rigor a mesma coisa".

Mas os personagens expulsos da comunidade não sucumbem completamente à punição, pois o pensamento final de que toda a cidade tenha enlouquecido acaba por sobrepujar a pena e exprimir a verdadeira face de uma sociedade degradada. Ao final, são as convenções que se mostram insensatas. Ao querer impor-se como universalidade, a *ratio* civilizatória converte-se em seu contrário, revelando-se como irracional e regressiva. Nesse sentido, Pirandello transfigura esteticamente, em chave paródica e com perfeição, um ritual que precipita em mito a dinâmica da sociedade.

⁶⁴ Roland Barthes, *Sade, Fourier e Loyola*, p. 32.

CAPÍTULO 2

O SUJEITO DESCONSTRUÍDO: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM ROMANCE

Viver-não, viver-sem, como viver sem conviver, na praça de convites?

Carlos Drummond de Andrade

Creio no mundo como num malmequer,

Porque o vejo. Mas não penso nele

Porque pensar é não compreender...

Alberto Caeiro

Um breve sobrevôo pelo conjunto da obra de Pirandello é suficiente para que a intuição do leitor indique um caminho interpretativo que diversos estudos mais aprofundados puderam ratificar: os contos e romances do escritor siciliano não se apresentam nunca com uma fisionomia completa, mas aparecem como momentos de uma única grande obra, os motivos de uma sinfonia que se entrelaçam e que, todavia, isolados jamais prescindem do valor da totalidade. Sua obra, como notou Giacomo Debenedetti em um conhecido ensaio sobre o volume póstumo *Una Giornata*, "nella sua formidabile

coerenza e omogeneità, fu un perpetuo 'lavoro in corso': una sezione, praticata in qualunque punto, la denunzia tutta". ⁶⁵

Além disso, não são raros os contos que foram ampliados ou modificados pelo autor de modo a tomarem a forma de alguns de seus romances ou dramas mais célebres. Giovanni Macchia reconhece que o procedimento por tentativas e reestruturações contínuas leva o escritor siciliano a um tal grau de experimentalismo, que parece nos colocar diante de um modo de construção em sentido quase circular: "E da ciò passa definitivamente al lettore l'idea, quase per contrasto, di un Pirandello mai contento da sé, della sua opera paradossalmente *in progress*, che, continua, si apre e si distende in un mondo proprio chiuso".66

Por isso, para que possamos prosseguir em nosso estudo da última produção contística de Pirandello e compreender as idéias traçadas pelo nosso autor, acreditamos ser não apenas útil, mas fundamental, aportarmos brevemente nos domínios de seu último romance, *Uno, Nessuno, Centomila*, espécie de síntese fundamental e superação de toda sua atividade narrativa e dramática, tomando-o como contraponto em relação ao conto que analisamos no capítulo anterior e considerando-o como porta de entrada para o estudo das idéias que serão expostas nos decorrer deste trabalho.

Procuraremos rastrear brevemente no romance um percurso passível de desvendar a gênese e iluminar os desdobramentos de nosso tema central, já que aqui podemos encontrar realizadas e superadas praticamente todas as questões caras ao nosso autor. Longe de uma simples repetição de antigas fórmulas, o romance inaugura definitivamente uma nova e

 ⁶⁵ Giacomo Debenedetti, "Una Giornata di Pirandello", em: *Saggi 1922-1966*, p. 258.
 ⁶⁶ Giacinto Spagnoletti, *Storia della Letteratura Italiana del Novecento*, 1994, p. 117.

última fase na produção narrativa pirandelliana, vale dizer, sua experiência artística mais moderna, a qual será levada ao limite pela sua produção dramática e contística tardia.

Dito isso, se o conto analisado no capítulo anterior ilustra o estágio final do processo de formação da cultura e, por conseguinte, de constituição de uma subjetividade centrada e organizada sob o signo da aparência, na qual o impulso e o instinto foram sublimados e submetidos à vontade de um sujeito alienado pelos implacáveis mecanismos da civilização, o romance de 1926, caminhando na direção diametralmente oposta, desconstrói esse sujeito, despojando-o pouco a pouco de todos seus atributos, inclusive de sua identidade, em um movimento amargo e desesperado para reunificá-lo àquela forma informe e atemporal do Caos primordial, por meio do estabelecimento de um vínculo prélógico com a realidade. Em resumo, enquanto aquele ilustra a passagem do mito ao *logos*, este se constitui como figuração do itinerário inverso, visando à denúncia e à ruptura de uma ordem revelada como vazia de sentido. É nesse sentido, enquanto momento último e privilegiado da expressão de uma negatividade absoluta e sublimada do estar-no-mundo que o romance interessa ao nosso estudo.

Bildungsroman ao avesso, Uno, Nessuno e Centomila retrata a descida do personagem principal às origens do sujeito, a uma temporalidade descontínua, em integração simpática com a natureza, que rompe definitivamente sua relação objetiva com a realidade. Trata-se de um mergulho no inconsciente primordial, em um processo de aniquilamento da(s) falsa(s) persona(e), disfarce criado e adaptado à sociedade-padrão em que vivemos e perante a qual abdicamos de nossa verdadeira essência.

O narrador/protagonista, Vitangelo Moscarda, leva uma vida comum, sem muitos atrativos, até um dia sua mulher, Dida, observar que seu nariz pende para a esquerda. Esse

fato, em princípio banal, lhe desperta a consciência de ser forçosamente visto e julgado pelos outros de múltiplas e diferentes maneiras, sob centenas (o *centomila* do título) de perspectivas diferentes e inconciliáveis. Na tentativa de encontrar uma imagem objetiva de si mesmo, ele passa a cometer atos imprevistos, que o levam à suposta loucura e ao isolamento. Está posta aqui toda a problemática pirandelliana desde a vida como representação, as múltiplas personalidades, até a impossibilidade de comunicação entre os sujeitos. O próprio título do romance sintetiza o pensamento do autor: o homem é um, aquele que acredita ser; nenhum, porque nunca consegue dar uma forma à sua vida e nem se reconhecer na forma que os outros lhe dão; e cem mil, na medida em que é todos aqueles que os outros constroem em suas consciências, mas aos quais ele jamais terá acesso.

O romance é dividido em oito livros e dezenas de capítulos breves. Nos três primeiros livros o narrador/protagonista apresenta a desconstrução de sua própria imagem e história, buscando no espelho o distanciamento de si mesmo, registrando a redução do homem a fluxo ininterrupto de aparências provisórias e cambiáveis, a decomposição da consciência em momentos de pura gratuidade ontológica, em fragmentos de percepção fenomenológica; ⁶⁷ nos três livros que se sucedem, ele exercerá sua agressividade sobre os outros, procurando desconcertar-lhes e impor-lhes uma nova imagem de si, aquela que ele acredita verdadeira; por fim, nas duas últimas partes, ele se servirá do poder alienante das instituições sociais para instaurar uma nova relação com o mundo, superando as fraturas que a consciência e as convenções lhe impuseram.

O narrador/protagonista passa a se reconhecer como nada mais que uma máscara criada seja por si mesmo, seja pelos outros: para a esposa, ele era o bom e plácido marido, no limite do ridículo, Gengé; para os habitantes de sua cidade, Richieri, era o desprezível

usurário herdeiro de seu pai; para os amigos era o tranqüilo e acomodado Vitangelo. A realidade perde, assim, qualquer objetividade e se decompõe em uma miríade de possibilidades e desdobramentos. O homem passa a ser visto como uma construção artificial submetida às convenções sociais, em oposição à natureza. O eu do protagonista se recusa a se reconhecer na *persona*, na máscara, de Vitangelo Moscarda, com aquele sobrenome "brutto fino alla crudeltà", as características, sentimentos e necessidades que lhe atribuem e que definitivamente não são as mesmas que ele percebe em si mesmo. Se em princípio, o protagonista de *Uno, Nessuno e Centomila* descobre que a única possibilidade de se conhecer como os outros o conhecem passa incontornavelmente pelo ato de "ver-se vivendo", posteriormente, o personagem, no esforço para mostrar aos outros aquele que acredita ser seu verdadeiro eu passa, então, a cometer atos que são tidos como decorrentes da mais completa insanidade.

Nesse sentido, o outro passa, então, a representar uma ameaça para o sujeito, na medida em que a realidade deste jamais encontra eco no olhar daquele. O sujeito está inexoravelmente submetido a uma realidade da qual ele não pode tomar parte e a qual não pode sequer vislumbrar. Por isso, está também condenado a permanecer imerso em seu próprio microcosmo introspectivo, um mundo pessoal e restrito à interioridade do qual não pode encontrar uma saída. Sua tragédia, segundo a análise de Raymond Williams, consiste exatamente na existência dessa alteridade, que arremessa o sujeito no abismo da alienação, minando qualquer possibilidade de crença numa totalidade da experiência:

A falsa sociedade é vista, por um momento, como um fato em si mesmo. Mas não há saída no universo de Pirandello, porque a pressão é constante: a pressão

-

⁶⁷ Arcangelo Leone de Castris, *Il Decadentismo Italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, p. 166.

da realidade dos outros, com os seus próprios modos de pensar e sentir, a sua própria e inevitável conversão dos seus significados nos significados deles, e só se pode transpor um tal mundo por meio de um entrelaçamento de ilusões. O dia que jaz à nossa frente nunca pertence realmente a nós, mas a eles...⁶⁸

Para Sartre, cujo pensamento sempre foi objeto de comparação para os estudiosos do nosso autor, "o outro não é somente aquele que eu vejo, mas aquele que me vê. Eu viso o outro enquanto um sistema ligado de experiências fora de minha possibilidade de alcance, no qual figuro como objeto entre outros". ⁶⁹ Nesse mesmo sentido, Proust diz:

Mas nem mesmo com referência às mais insignificantes coisas da vida somos nós um todo materialmente constituído, idêntico para toda a gente e de que cada qual não tem mais do que tomar conhecimento... nossa personalidade social é uma criação do pensamento alheio.⁷⁰

Quando a consciência passa a questionar toda e qualquer possibilidade de apreensão de uma totalidade objetiva, já que o Eu ignora completamente a realidade que o Outro atribui aos fatos, a própria comunicação se torna impossível. Estabelece-se, assim, o que Raymond Williams chamou de uma "distância trágica" entre os seres, a partir da qual o sujeito está fadado ao solipsismo:

Mas que culpa temos, eu e vocês, se as palavras, em si, são vazias? Vazias, meus caros. E vocês as preenchem com o seu sentido, ao tecê-las a mim; e eu, ao

⁶⁸ Raymond Williams. *Tragédia Moderna*, 2002, p. 199.

⁶⁹ Jean Paul Sartre, *L'Être et le Neant – Essai d'Ontologie Phenomenologique*. Apud. Regina Lúcia Pontieri, "Visões da Alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty", em *Revista USP*, n.44, p. 332.

⁷⁰ Marcel Proust. Em Busca do Tempo Perdido. No Caminho de Swann. 2001, p. 24.

recebê-las inevitavelmente as preencho com o meu sentido. Pensamos que nos entendemos, mas não nos entendemos de modo algum.

E mais adiante:

Por que insistem em falar de vocês, se sabem que, para serem para mim aquilo que são para si mesmos, e eu a vocês tal como sou para mim mesmo, seria preciso que eu, dentro de mim, lhes conferisse aquela mesma realidade que vocês conferem a si, e vice-versa. ⁷¹

Com efeito, a modernidade trouxe consigo precisamente essa consciência do intervalo existente entre sujeito e mundo, do hiato intransponível entre a coisa e sua representação, engendrando uma atitude que coloca em xeque qualquer tentativa de apreensão de uma realidade absoluta, anterior à subjetividade. Dessa maneira, tudo aquilo a que consciência humana é capaz de abarcar pertence à ordem das aparências: recortes de uma totalidade inapreensível dispostos pelos sentidos de modo a criar uma ordem ilusória, submetida a variadas perspectivas e, por definição, relativa. Qualquer instrumento que se proponha a dominar a experiência será, então, objeto de um impasse. Desse modo, também a linguagem verbal se revelará como aproximação infinita, expressão sempre insuficiente da idéia: "A idéia não é inconcebível: inconcebível é a palavra literal, a palavra que não seja uma metáfora das coisas...", 72 pois longe de ser a coisa em si, a palavra é sempre uma realidade (re)criada. Por isso, a linguagem deixa de ser mero instrumento de representação do real para tornar-se o próprio assunto da literatura: a forma discorrendo sobre sua própria relatividade e, no limite, sua impossibilidade.

⁷¹ Idem, ibidem, p. 57.

⁷² Arthur Nestrovski. *Ironias da Modernidade*, 1996, p. 12.

A ilusão dos sentidos como tema já existia na literatura desde o século XVIII, fincando suas raízes a partir dos românticos. A ruptura operada pela arte moderna consistiu precisamente em transmitir a desconfiança e a oscilação diante da realidade à própria estrutura da obra. Sob essa perspectiva, o último romance de Pirandello é também aquele cuja estrutura mais adere às estéticas modernas: ao despedaçamento do indivíduo social correspondem os capítulos breves e cortantes. Se o sujeito moderno está cindido, fragmentado, errante, também a linguagem que o expressa acompanha as contingências e a precariedade de seus gestos, mimetizando a periclitância do enredo e do personagem. Além disso, na medida em que a relação com o outro é não apenas posta em xeque enquanto hipótese de aproximação com a realidade como também passa a significar uma ameaça ao modo de ser do personagem, a narrativa caminha para a reflexão ensaística, como meio de compensar e suprir a perda da possibilidade do diálogo. À progressiva anulação da alteridade corresponde a lentidão da ação, o desdobramento infinito dos mínimos fatos e percepções em argumentos abstratos promovidos pela consciência. São as reflexões dessa consciência que acabam por ofuscar a trama em si, colocando em relevo não mais acontecimentos, mas os desdobramentos da vida interior do protagonista. Esse acento sobre a reflexão, tida como excessiva por parte da crítica, especialmente aquela contemporânea ao escritor, mina qualquer tentativa de aproximação da obra com a forma tradicional do romance. Aqui, não apenas os problemas do "eu" se sobrepõem à própria integridade do mundo, como a questionam e, em última análise, a recusam.

O outro passa, então, a ser não mais o espelho no qual o sujeito se reconhece, mas sim a sua negação, bem ao gosto de Sartre, para quem "o outro se apresenta, em certo sentido, como negação radical da minha experiência, já que ele é aquele para quem eu sou

não sujeito mas objeto". Assim, para o filósofo francês, a coexistência de dois sujeitos em relação é praticamente impossível, pois quando um é o sujeito, o outro forçosamente se coisifica, escravizado pelo olhar daquele que o vê, avalia e objetifica. Desse modo, como afirma Franca Angelini com exatidão, também a relação com o leitor se torna problemática porque é exatamente contra a sociedade, da qual este faz parte, e toda a alteridade que é dirigida a crítica feroz de Moscarda. O leitor aqui se torna uma figura interna ao tecido narrativo; o momento da recepção do texto é o momento em que é construído. A voz que narra toma para si a palavra do suposto leitor, que se confunde com a do senso comum, para polemizar com ela. Por isso, a narrativa assume um tom irônico e, muitas vezes, agressivo: "E estou contente de que (...) duas visitas, uma após a outra, tenham vindo de repente demonstrar-lhes quanto aquele seu sorriso era tolo". 5

Enquanto em *C'è Qualcuno che Ride*, a sociedade com suas regras, jogos de aparências, suas convenções é descrita e desmontada a partir de um ponto de vista de dentro (o nós), em *Uno, Nessuno e Centomila*, o ponto de vista de Vitangelo Moscarda, a partir do momento que descobre *il gioco* e intui a verdade da relação com os outros, torna-se exterior ao tecido social. Aqui, é o suposto leitor quem está do lado da ordem estabelecida: "E então, qual o meu erro? Vocês é que se equivocam em relação a mim, achando que eu não tenho ou não posso ter outra realidade afora esta que vocês me dão, a qual é apenas sua, acreditem".⁷⁶

A saída encontrada pelo protagonista é o despojamento gradual de todas os atributos que caracterizam o sujeito. No limite, é o percurso da civilização à natureza que buscam os

.

⁷³ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Neant – Essai d'Ontologie Phénoménologique*. *Apud*. Regina Lúcia Pontieri, "Visões da Alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty", em *Revista USP*, n.44, p. 332.

⁷⁴ Franca Angelini, *Il Teatro del Novecento*. *Da Pirandello a Foscolo*, 1976, p. 71.

⁷⁵ Luigi Pirandello, *Um, Nenhum e Cem Mil*, p. 97.

últimos personagens de Pirandello em suas histórias enquanto indivíduos. O desejo insuportável de evasão até o auge da angústia, que acaba muitas vezes por exigir a catástrofe final em cada conto, seja ela o suicídio, a morte fingida ou a loucura real, proporciona aqui uma progressiva abdicação de todo vínculo social e a fuga redentora da mimese com a natureza, a qual deixa de ser uma ameaça para constituir uma unidade com o sujeito:

> Il fatto è che, in Uno, Nessuno e Centomila, l'alterità della natura rispetto ai significati umani cessa di essere uma minaccia e diventa una promessa (...) Così essa torna ad avere incanto e 'aura': non è più un'immagine di un'alterità sconosciuta, segno allegorico di un'accessibilità al senso e al valore, come nei precedenti romanzi, ma simbolo di pienezza e di trasparenza.⁷⁷

Nesse contexto, para salvar-se é preciso se perder. Apenas subtraindo-se ao infausto dom do pensamento, vivendo como a natureza, pode-se ter a medida da vida. Esse processo radical de destruição do sujeito encontrará correspondência na Itália apenas na obra de Italo Svevo, especialmente em seu romance La Coscienza di Zeno. Ambos testemunham um estado de coisas em que a autoliquidação do indivíduo tem por horizonte um encontro com o pré-individual, da maneira como este um dia pareceu endossar um mundo pleno de sentido, lançando luz sobre o absurdo da forma social. Afinal todas as esperanças da humanidade sempre convergiram para este sonho: um regresso ao velho estado de ordem, justiça, perfeição e harmonia que um dia existiu no Universo, e que permanece na memória celular da humanidade como arquétipo a ser recuperado.

⁷⁶ Idem, ibidem, p. 97.

⁷⁷ Romano Luperini, *Introduzione a Pirandello*, 1992, p. 69.

Assim, a literatura de Pirandello se configura como uma literatura de excluídos. Seus personagens jamais se adequam, são quase sempre *outsiders* buscando dar um sentido às suas vidas. Mais do que isso, trata-se na maioria das vezes de personagens conscientes de sua própria tragédia. Eles são surpreendidos no exato momento em que percebem não ser mais possível tomar qualquer parte no drama das relações humanas. A consciência é, pois, desde sempre a maldição que paira sobre os personagens pirandellianos. Eles estão condenados à marginalidade porque são incapazes de se adaptar às exigências, às mesquinharias e às pequenas mentiras da vida social, incapazes de fingir concordar com a moral convencional. Mas é também essa mesma consciência que os redime e salva de um desfecho mais amargo: todo aquele que, consciente das ilusões sobre as quais estão lançadas as bases da ordem civilizada, busca integrar-se, estará condenado a um fim no mínimo trágico, como acontece com o protagonista do conto *Vittoria delle Formiche*, cujo amor à vida simples e isolada do convívio com os outros não supera o desejo, ainda que impossível, de recuperar o passado perdido:

Ruminava tutto ciò che aveva dovuto fare e che non aveva fatto per salvare i suoi beni; e si torceva dalla rabbia o mugolava per il rimorso, come se sua rovina fosse acaduta jeri, come se jeri avesse finto di non accorgersi che sarebbe accaduta tra poco e che ormai non era più rimediabile.⁷⁸

Tendo em vista essas considerações, pode-se dizer que o romance de 1926 ao invés de acrescentar dados a respeito do personagem, gradativamente os subtrai: pouco a pouco, sua personalidade, suas características físicas, o relacionamento com a mulher, os conhecidos, sua ligação com o pai já morto, e finalmente, seu nome, tornam-se elementos

⁷⁸ Luigi Pirandello, *Una Giornata*, p. 24.

descartáveis que vão sendo desmontados, desconstruídos, com o objetivo único de promover uma liberação gradual, de todos os condicionamentos sociais em direção a um espaço vertiginoso no qual "as modalidades do real e do possível ainda são indistinguíveis entre si"⁷⁹ e o ser encontra-se entregue a um tempo e espaço de caráter mítico-regressivo. A inserção no cotidiano que lhe assegurava a estabilidade agregativa de um Eu como máscara postiça, reconhecida pelos outros se dissolve; essa metamorfose equivale a um retorno às origens ancestrais, não-humanas de sua identidade.

Neste ponto, fica clara a evolução que se opera no percurso da obra do escritor ao longo dos anos. Em *Il Fu Mattia Pascal (1904)* embora a estrutura narrativa seja, em essência, semelhante ao nosso objeto de análise – conduzida retrospectivamente em primeira pessoa a partir do conflito de identidade do protagonista, a conclusão mostra-se praticamente oposta: enquanto este exalta liricamente um retorno às origens de sua identidade e a mimese com a natureza, antecipando as soluções do último Pirandello, naquele, o malogro do protagonista, Mattia Pascal, é exemplar: "fuori della legge e fuori di quelle particolarità, liete o tristi che sieno, per cui noi siamo noi, caro signor Pascal, non è possibile vivere". ⁸⁰

Diante da derrocada de todas as bases de sua vida social, o protagonista de *Il Fu Mattia Pascal* tem no nome sua única certeza: "Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal". ⁸¹ Ora, para Freud "o nome de um homem é um componente principal de sua personalidade, talvez uma parte de

⁷⁹ Guido Guglielmi, *La Prosa Italiana del Novecento, Umorisno, Metafisica e Grotesco*, p. 155.

⁸⁰ Luigi Pirandello, *Il Fu Mattia Pascal e Il Turno*, 1993, p. 203.

⁸¹ Idem, ibidem, p. 24.

sua alma", ⁸² é a partir dele que o homem se reconhece como sujeito de sua própria existência. Para o nosso protagonista, por outro lado, um nome é a morte, "convém aos que já concluíram", pois enrijece, define e delimita, enquanto o homem vivo muda indefinidamente. Precisamente o despojamento do nome marca a etapa final de sua desconstrução:

Nenhum nome resta, nenhuma lembrança, hoje, do nome de ontem — ou do nome de hoje, amanhã. Se o nome é a coisa se o nome é, em nós, o conceito de cada coisa situada fora de nós, e se, sem nome, não há o conceito, ficando em nós a coisa como cega, indistinta e indefinida, então que cada um grave aquele nome que tive entre os homens, entalhando-o como um epitáfio sobre a fronte daquela imagem com que lhes apareci, deixando-a em paz e relegando-a ao esquecimento. Um nome não é mais do que isso: um epitáfio. Convém aos mortos, aos que já concluíram. Eu estou vivo e sem conclusão. A vida não tem conclusão...⁸³

Sendo assim, apenas quando a vida tiver acabado e se tornado história será possível encontrar um significado comum, um sentido único de realidade. Aos vivos, uma realidade comum, sugerida por um nome imutável, não passa de uma ilusão. Vale aqui, portanto, também para Pirandello o que Adorno observou a respeito de Kafka: "somente o nome revelado pela morte natural, e não a alma viva, responde pelo que há de imortal no homem".⁸⁴

Enquanto Mattia Pascal finge sua própria morte, a fim de constituir uma nova identidade, Moscarda, após um longo percurso de autoconhecimento, tenta

-

⁸² Sigmund Freud, "Totem e Tabu", em *Obras Completas*, Imago, p. 138.

desesperadamente destruir a identidade ilusória que lhe atribuem, não mais buscando uma outra, mas, alienando-se completamente da vida social, refugia-se em um hospício. Se inicialmente a consciência de não ser "nenhum" lhe causa angústia, ao final, recusa qualquer identidade e abandona-se ao contínuo devir da vida. Desse modo, a condição negativa da ausência de identidade transforma-se em dado positivo, mesmo que não desprovido de certo ressentimento.

Nesse sentido, poderíamos dizer que Vitangelo Moscarda percorre o caminho inverso ao de Ulisses, o herói do relato homérico, cuja odisséia serve ao propósito de afirmar a identidade do sujeito em detrimento das forças instintuais e místicas da natureza. Toda a *Odisséia* é permeada pelo signo de uma ameaça que paira sobre o herói, e que a distingue da Ilíada, de modo que toda sua viagem nada mais representa do que o caminho que a civilização trilhou no sentido de sublimar seus impulsos, os quais constituem sua contradição mais íntima, seu terror interno.

Adorno e Horkheimer já observavam que o processo de formação da cultura, a passagem do estado natural à civilização, estaria metaforizado na viagem de Ulisses a Ítaca, presságio alegórico da dialética do esclarecimento, ⁸⁵ da modernidade instrumental, na medida em que a renúncia ao mito constituiria a afirmação da emancipação da subjetividade.

Assim, Ulisses representaria precisamente o protótipo do indivíduo burguês em seu indizível esforço para se alienar à vida em estado puro, submetendo a natureza ameaçadora à razão utilitária; esforço esse cujo sucesso se torna a finalidade absoluta da vida. A

⁸³ Luigi Pirandello, *Uno*, *Nessuno e Centomila*, p. 121.

⁸⁴ Theodor Adorno, "Anotações sobre Kafka", em *Prismas – Crítica Cultural e Sociedade*, 1998, p. 270.

⁸⁵ Theodor Adorno e Max Horkheimer. "O Conceito de Esclarecimento", em *Dialética do Esclarecimento*, p. 45.

racionalidade, que baseia a integridade do sujeito, portanto, sustenta-se por meio de um auto-sacrifício. Apenas como exemplo, podemos citar uma das primeiras aventuras da epopéia homérica, a qual se refere aos comedores de lótus, flor cuja única ameaça é a perda da memória e da vontade, condenando os homens a um estado idílico, primitivo, livre dos sofrimentos. Ora, para a razão autoconservadora do herói, esse idílio é altamente ameaçador e constitui mera aparência de felicidade. Por isso, Ulisses se recusa a ingerir a flor, negando a fusão com a natureza e conservando sua construção egóica. Renato Janine Ribeiro observa que a Odisséia parece marcar uma mudança de era na história da humanidade, insinuando o declínio dos tempos arcaicos, juntamente com seus heróis e seu ideal de honra, e inaugurando o império da razão.⁸⁶

Enquanto o herói homérico luta desesperadamente para escapar ao mundo primitivo, à sedução "de se deixar perder no que passou", 87 mediante a renúncia instintual, visando à conservação de um eu coeso e autônomo, discriminado das forças da natureza, Vitangelo Moscarda, convencido da "mentira" e da ilusão desse Eu reconhecido pelos outros, inversamente, sacrifica a si mesmo enquanto sujeito estável e organizado para entregar-se ao indiscriminado, reencontrando-se com a unidade dos seres naturais, liberto da ordenação fixa do tempo: "Egli alla fine sceglierà di vivere un mobile presente, senza origine e senza destinazione; una temporalità discontinua e non orientata". 88 Nesse sentido, o acesso à totalidade da vida se institui pela perda da memória imediata, pela negação definitiva da ilusão de uma subjetividade convencionalmente sempre igual a si mesma, indiferente ao fluxo interior em constante devir: "...porque morro a cada segundo e renasço novo e sem

⁸⁶ Renato Janine Ribeiro, "Meu Nome é Ninguém (Sobre o Canto IX da Odisséia)", em www.renatojanine.pro.br/Cultura/cultura.html

⁸⁷ Idem, ibidem, p. 43.

⁸⁸ Guido Guglielmi, La Prosa Italiana del Novecento, Umorismo, Metafisica e Grotesco, p. 107.

lembranças...".⁸⁹ As privações gradativas a que se submete o conduzem a uma nova concessão de tempo e espaço, fora dos condicionamentos sociais. No limite entre nascer e morrer, o eu se torna vida informe, pura virtualidade, impossibilitada de se manter porque se baseia numa anti-racionalidade de todo oposta à constituição de um sujeito psíquico organizado: "...impedindo que o pensamento se ponha de novo a trabalhar , reabrindo por dentro o vazio de suas vãs construções". Esse processo de despojamento e despersonalização gradativa do protagonista leva ao paroxismo a deseroização do personagem pirandelliano, mergulhando-o definitivamente na vida primária. No mundo, onde nenhuma ação parece mais possível, resta uma única alternativa: abandonar-se à pura sensação, às pulsões do inconsciente.

Descoberto o engodo da civilização, regida pela não-liberdade, os personagens pirandellianos optam por uma estratégia de vida alternativa àquela oferecida pela sociedade oficial. Isso fica ainda mais patente nos dramas desse período, descritos pelo autor como "mitos", nos quais essa opção assume a forma de utopia. Enquanto nos contos e no romance, a inclinação a renunciar ao mundo e retirar-se da sociedade oficial se consuma no conseqüente isolamento do protagonista, os dramas vão mais longe e operam a utopia de constituição de uma sociedade completamente nova. Em *Lazzaro (1929), La Nuova Colonia (1928) e I Giganti della Montagna (1935),* o drama inacabado de Pirandello, é retratada a possibilidade de uma sociedade livre de convenções e regida pela fantasia, configuradas em verdadeiros mitos, respectivamente, da fé, da família e da arte. Nesse

⁸⁹ Luigi Pirandello, *Um, Nenhum e Cem Mil*, p. 218.

⁹⁰ Idem, ibidem, p. 218.

sentido, "o indivíduo reage não contra uma condição da sociedade, mas contra a sociedade enquanto tal". 91

Para Borsellino, o manicômio de *Uno, Nessuno e Centomila* já anteciparia o vilarejo de Scalogna (*I Giganti della Montagna*), que, habitado por um reduzido grupo de homens incapazes de se adaptar à realidade dada, configura o centro de uma existência alternativa à vida social, uma existência baseada na ilusão criada por fantoches e fantasmas manipulados pelo mago Cotrone, que, como Moscarda, declara: "Non bisogna più raggionare". Quando as relações sinceras e verdadeiras tornaram-se impossíveis, a única defesa contra o sofrimento é a fantasia.

Assim, a busca da vida em si mesma, essa tentativa de resgate das origens, que um dos mais importante estudiosos da literatura pirandelliana na atualidade chamou de "misticismo laico-mundano", 92 está no cerne de praticamente toda a obra final de nosso autor e é um dos principais elementos que fazem dessa última fase, sua experiência artística mais moderna, ligando-o indissociavelmente a um grupo de artistas que via nesse procedimento um modo privilegiado de chegar ao cerne do humano, revelando-se como alternativa, ainda que irreal, diante da condição fragmentada e descomposta evidenciada pelo tempo obsessivo de sua História.

Em uma entrevista de 1922, ao anunciar que trabalhava no novo romance, Pirandello procura desmentir a imagem negativa que o público e a crítica tinham dele, insistindo no "lado positivo" de sua poética:

Spero che apparirà in esso, più chiaro di quel che non sia apparso finora, il lato positivo del mio pensiero. Ciò che infatti predomina agli occhi di tutti è solo il

⁹¹ Raymond Williams, *Tragédia Moderna*, p. 184.

⁹² Renato Barilli, *La Linea Svevo-Pirandello*, 2003, p. 220.

lato negativo: appaio come um diavolo distruttore, che toglie la terra di sotto ai piedi della gente. E invece! Non consiglio forse dove i piedi si debban posare quando di sotto ai piedi tiro via la terra?⁹³

Apesar dessa afirmação do autor, na verdade, aqui o estupor diante da vida que subjaz em sua obra como um todo não se resolve, mas se agrava. De fato, como afirma acertadamente Borsellino, essa "exaltação positiva da vida não é senão a outra face de um pessimismo social radical". 94 Os limites entre a crise pessoal de Moscarda e o colapso da sociedade não são bem claros, ao contrário, eles se complementam. Na caracterização inicial do personagem reflete-se um estado de alienação do indivíduo social, que perdeu todas as referências num mundo onde nenhuma objetividade e nenhum sentido são dados. Ao vazio da alma, corresponde o vazio da realidade exterior. Algum tempo antes da publicação do romance, o próprio Pirandello acabava por admitir abertamente esse caráter amargo da obra: "E un altro romanzo ho anche per le mani, il più amaro di tutti, profondamente umoristico, di scomposizione della vita: Moscarda, uno, nessuno e centomila". 95 O fato é que, na sua negação absoluta da sociedade e das formas ideológicas, o "herói" pirandelliano opera no símbolo da destruição do ser aquela dessacralização da lógica utilitária da razão totalizante que desde o princípio mostra a inutilidade da rebelião do personagem. Se por um lado, essa última fase da obra pirandelliana recria uma condição primordial do homem, promovendo a celebração utópica das forças misteriosas do espírito e da natureza, por outro

⁹³ "Espero que apareça neste, mais claro do que tem aparecido até agora, o lado positivo do meu pensamento. Aquilo que de fato predomina aos olhos de todos é somente o lado negativo: apareço como um demônio destruidor, que rouba a terra de sob os pés das pessoas. E pelo contrário! Não aconselho onde devem pousálos quando lhes tiro a terra?" Luigi Pirandello. Apud. Guido Guglielmi, *La Prosa Italiana del Novecento*, *Umorismo, Metafisica e Grotesco*, p. 153.

⁹⁴ Nino Borsellino, *Ritratto e Immagini di Pirandello*, pp. 131-133. "Appare chiaramente, insomma, che l'esaltasione positiva della vita non è che l'altra faccia di un radicale pessimismo sociale".

⁹⁵ Luigi Pirandello, "Lettera Autobiografica", em *Saggi, Poesie, Scritti Varii*, p. 1248. Citado por Leone di Castris, *Il Decadentismo Italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, p. 166.

ela não redime o mundo moderno de seu horror: antes, atesta definitivamente o fracasso e a ruína de toda a ordem cultural.

CAPÍTULO 3

OS SENTIDOS DO MAL

Quanto son cari questi uomini sodi che, davanti a un fatto che non si spiega, trovano subito una parola que non dice nulla e in cui così facilmente s'acquetano.

Luigi Pirandello

Essa totalidade do Bem e do Mal nos supera, mas devemos aceitá-la totalmente. É um sonho separá-los e uma utopia ainda mais fantástica querer reconciliá-los.

Jean Baudrillard

A produção literária de Luigi Pirandello percorre um arco temporal particularmente rico no âmbito artístico e espiritual, que vai dos últimos anos do século XIX até as três primeiras décadas do século XX, às margens da Segunda Guerra Mundial. O desenvolvimento da obra do autor de *I Vecchi e I Giovanni* não deixa lugar a equívocos:

passa do *verismo* ao decadentismo, ⁹⁶ do regionalismo e naturalismo herdados de Giovanni Verga e Luigi Capuana ao cosmopolitismo. Com efeito, o escritor siciliano foi um dos poucos intelectuais italianos capazes de superar as tendências diretamente nacionalistas e, nesse sentido, provincianas, que fervilhavam na Itália daquele período e promover um diálogo incessante e significativo com o influxo cultural europeu, imprimindo à sua produção literária um sentido universalizante e isolando-se em relação às correntes culturais dominantes em seu país, sem no entanto negar suas raízes.

Como observa acertadamente Carlo Salinari, ⁹⁷ no âmbito das grandes transformações espirituais e intelectuais que se desenvolveram na Itália no limiar do século XX, as quais tiveram como principais representantes artistas como Pascoli e D'Annunzio, Pirandello ocupa um lugar à parte por se mostrar efetivamente como um "escritor de oposição" e não como protagonista da crise, na medida em que tem a consciência plena da condição trágica e absurda do indivíduo em seu tempo e da impossibilidade de reação.

De fato, os elementos que o ligam ao Naturalismo permaneceram por toda sua obra, mesmo na maturidade, manifestando-se por meio de alguns temas e pelo gosto pela descrição detalhada.

O Decadentismo em sua essência mais profunda havia se voltado à exploração e à revalorização do inconsciente, considerado como a mais verdadeira realidade do indivíduo em face da realidade física mutável e enganadora: a concepção de vida de Pirandello é toda baseada sobre essa intuição decadentista da condição do homem, da qual nasce o seu comportamento humorístico em relação a ele, que não sabe compreender esta realidade,

⁹⁶ O Decadentismo foi a vertente italiana do movimento simbolista que permeou a cultura européia, especialmente a francesa, nos últimos anos do século XIX, tendo como seus principais representante poetas como Verlaine e Rimbaud.

⁹⁷ Carlo Salinari, *Miti e Coscienza del Decadentismo Italiano*, p. 280-281.

uma realidade que não admite violências do exterior e que é continuamente ofendida pelos outros, que a julgam "cada um a seu modo".

Ainda que impregnadas de um teor onírico e, muitas vezes, mítico, as narrativas tardias do escritor siciliano mostram-se claramente marcadas por uma historicidade tortuosa e impactante. A ascensão vertiginosa das grandes metrópoles e o conseqüente afastamento do ambiente natural, rapidamente substituído por monstruosas e quase sobrenaturais construções de concreto, a partir do final do século XIX, engendraram o sentimento de uma fratura profunda no modo de vida, nos valores e nas tradições alimentadas por séculos pelas comunidades: a destruição definitiva de tudo aquilo que ainda ligava o homem à natureza. A consciência dessa crise afastou gradativamente Pirandello das tinturas regionalistas, predominantes em seus primeiros escritos, herdadas de Giovanni Verga, cujos traços funcionam como pano de fundo a uma representação cada vez mais subjetiva do mundo: os ambientes verghianos dos humildes sicilianos, camponeses e pescadores cedem lugar em Pirandello a "tipos" mais complexos, provenientes da pequena "burguesia" da Itália meridional, deslocando a atenção do espaço para o indivíduo.

No século XIX, Baudelaire aparece como criador de um paradigma da metrópole contemporânea, ao assimilar, principalmente, o caráter brusco e inesperado que caracteriza a vida transitória do homem moderno. Pirandello está entre esse grupo de intelectuais, formado por nomes como Edgar Alan Poe e Paul Valéry, que compreenderam a carga de alienação contida nas metrópoles assustadoramente emergentes: "o habitante dos grandes centros urbanos incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento. A sensação de dependência em relação aos outros, outrora permanentemente estimulada pela

necessidade, embota-se pouco a pouco no curso sem atritos do mecanismo social". 98 O sentimento de que o homem se afastou não apenas da natureza, mas também do todo social que o sustentava permeia todas as esferas da vida desse período: o homem moderno está fadado à solidão, pois, em uma sociedade que prega o individualismo restrito, a capacidade de comunicação entre os seres foi suspensa. E de fato, a produção literária pirandelliana tem no tema do *uomo solo*, que não apenas não se relaciona com os outros, mas nem mesmo entra naquela relação particular consigo mesmo, um de seus fios condutores. 99

Na maioria dos textos pirandellianos, a cidade assume significativamente o aspecto monstruoso e alienante das metrópoles americanas, que desde a segunda metade do século XIX recebia fluxos inesgotáveis de imigrantes, provenientes das mais diversas partes do planeta, em busca de trabalho na imensa potência industrial e econômica em que rapidamente se tornara os Estados Unidos, à revelia de seus habitantes mais conservadores e conscientes de que essa abertura significaria a derrocada de suas tradições.

O fascínio que a América, com suas tentadoras promessas de uma nova vida, começa a exercer sobre os europeus, e em particular os italianos, dispostos a *far l'America*, bem como a reação de escritores americanos como Hawthorne, Hemingway, Steinbeck, Caldwell contra a expansão industrial desenfreada em seu país em defesa da legitimidade do homem geraram um profundo interesse dos intelectuais na Itália, a ponto de esses escritores, em fins da década de 30, virem a ser tomados como modelos para a literatura da *Resistenza*, de Calvino e Vittorini a Carlo Levi e Natalia Ginzburg. Nosso escritor não poderia ficar indiferente a esses acontecimentos, passando a escrever, nesses últimos anos,

⁹⁸ Paul Valéry, Cahier B, Paris. Citado por Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 124.

⁹⁹ Esse assunto será tratado mais detalhadamente no capítulo IV deste trabalho, que abordará narrativas paradigmáticas para a compreensão do fenômeno na obra tardia pirandelliana.

alguns contos de forte carga irônica cujo enredo se desenvolve nas metrópoles dos Estados Unidos, como *Una Sfida* e *La Tartaruga*.

Uma breve apresentação de uma dessas narrativas pode nos ajudar a compreender melhor o impacto dessas transformações sobre a caracterização da paisagem e dos personagens pirandellianos. Publicado em 1936, *La Tartaruga* é um dos últimos contos do autor e narra as aventuras de um homem, Mr. Myshkow, estrangeiro no seio de sua própria família e a si mesmo, nas ruas de Nova Iorque na tentativa desesperada de se desvencilhar de uma tartaruga com a qual um amigo o presenteara, sob pena de ser abandonado por sua esposa. O insólito presente tinha a finalidade de funcionar como um talismã, trazendo sorte para seu possuidor. De fato, ao final, a tartaruga será o instrumento que propiciará ao protagonista um novo olhar sobre sua situação e o libertará das coerções impostas pelos mecanismos sociais: a escolha de manter o pequeno animal em casa acaba por livrá-lo dos desmandos da esposa.

Logo na abertura do conto o autor coloca em evidência o estigma que toda superstição carrega no mundo "civilizado", sob o signo da racionalidade e, portanto, avesso à submissão ao mito: "Parrà strano, ma anche in America c'è chi crede che le tartarughe portino fortuna". 100 Nesse sentido, a América aparece como paradigma da civilização e da pretensa dominação do homem sobre todos os aspectos da vida e da natureza. O enredo, em princípio banal e cotidiano, traz em seus meandros um olhar profundo sobre o momento histórico do autor, sobre o estado de coisas em sua época; uma estupefação contínua diante de um mundo que se faz cada vez mais estranho, promovida por uma consciência quase infantil, que vive cada momento como uma novidade ao mesmo tempo fascinante e lamentável. De fato, o conto, em terceira pessoa, é narrado a partir do ponto de vista de um

protagonista que, apesar de já ter atingido a maturidade, parece viver em um estado de ingenuidade de todo oposto ao mundo racionalizado: "Non è credibile quanto vecchi appajono gli occhi dei due figli di Mister Myshkow a confronto con quelli bambinissimi del padre". O olhar de uma criança não destaca as coisas de si mesmo, quer dizer, ainda não identifica o que é ele e o que são as outras coisas. Voltar a ser criança é ser capaz de se sentir como era o homem no inicio da civilização quando ainda não havia se emancipado do quadro geral da natureza e adquirido o conceito científico de que poderia controlá-la. Sob essa perspectiva, seus filhos aparecem como a adulteração radical da infância: para eles, o mundo cristalizado pela lógica, resolvido e desprovido de mistérios comporta tãosomente a mais completa indiferença. Aqui as crianças parecem ter perdido a plenitude da infância que seu pai, involuntariamente, insiste em conservar.

O poeta Giovanni Pascoli, contemporâneo de nosso autor e um dos principais expoentes do chamado Decadentismo italiano, lamentava em seus poemas que aquela voz simples, espontânea, ingênua que existe dentro dos homens fosse sufocada na idade madura e fez do *fanciullino* que existe em cada indivíduo um dos principais temas de sua poética; Pirandello foi mais longe, percebendo que os homens sufocavam aquela voz voluntariamente, que aquele aspecto simples e ingênuo era mascarado e estagnado em uma forma fixa por mecanismos criados pela própria estrutura social.

Delineia-se claramente aqui um sentimento de perda ao qual o protagonista é incapaz de dar forma: "è preso di sgomento per la sua inguaribile giovanilità, in un mondo che accusa con relazioni così lontane e inopinate la propria decrepitezza: *lo sgomenta che*

¹⁰⁰ Luigi Pirandello, "La Tartaruga", em *Una Giornata*, p. 64.

¹⁰¹ Idem, ibidem, p. 65.

lui, senza saperlo, sia forse rimasto ad aspettare qualcosa che non arriverà mai più, dato che ormai sulla terra i bambini nascono centenari come le tartarughe". ¹⁰²

Assim, vista sob o olhar perscrutador do protagonista, a cidade se revela sob uma luz de incompreensibilidade e fantasmagoria:

Pur abituato com'è alla vista fantasmagorica di quella sua enorme città, ha sempre occhi nuovi per laciarsene stupire e immalinconire un po', se pensa che a tutte quelle prodigiose costruzioni è negato d'imporsi come durevoli monumenti e stan lì come colossali e provvisorie apparenze di un'immensa fiera, con quegli'immobili sprazzi di variopinte luminarie che danno a lungo andare una tristezza infinita, e tant'altre cose ugualmente precarie e mutevoli. 103

Em Pirandello, portanto, a cidade assume um sentido negativizado em relação ao campo, ao miticamente primitivo, ao ambiente natural que purifica o cotidiano citadino e o sublima. Às metrópoles contemporâneas com suas aglomerações inumanas e ameaçadoras, seus objetos e paisagens efêmeros, nosso autor contrapõe o passado nostalgicamente vivido em integração com o espaço natural: enquanto aquelas são caóticas, este é orgânico, quanto uma é angustiada, sufocante, tanto o outro é simples e feliz. É o que acontece de maneira exemplar no conto *Soffio*, no qual essa oposição se constitui, em última análise, como fundamento formal da narrativa.

Publicado em julho de 1931, *Soffio* marca, juntamente com *Uno di Più*, o retorno do escritor siciliano à forma do conto, após um silêncio de quase cinco anos dedicados à produção dramática. A conclusão de *Uno Nessuno e Centomila*, em 1926, naturalmente havia aberto novas possibilidades na produção literária do nosso escritor, guiando-o por

¹⁰² Idem, ibidem, p. 66. Grifos nossos.

¹⁰³ Idem, ibidem, p. 70.

caminhos ainda pouco explorados. Do mergulho de Vitangelo Moscarda no caos indistinto da experiência, de sua voluntária redução psicológica, resultam narrativas movimentadas por uma tensão radical entre a realidade social, com suas convenções e máscaras, e o indivíduo, consciente de sua irrealidade, que dela pretende se desvencilhar.

O conto é o relato alucinante de um homem que se descobre involuntária encarnação da morte e de sua posterior visão mítico-regressiva. Trata-se de uma das narrativas mais longas dessa última fase, cerca de quinze densas e inusitadas páginas de cunho marcadamente "fantástico", nas quais um narrador-protagonista, significativamente anônimo, se revela capaz de matar centenas de pessoas com o único e inocente gesto de soprar entre os dedos.

O conto se constrói, ao gosto (dialético) pirandelliano, a partir de dois registros oponentes: o primeiro, que domina a maior parte do conto, é marcado pelo conflito de identidade do narrador-protagonista diante da emergência irrefreável do mal, que acaba por desmascarar o caráter trágico da existência humana. O mundo figura, então, como aparição grotesca e absurda em sua crueza e fatalidade imanentes. A segunda parte, por outro lado, opera, ainda que pela negatividade, única via de saída possível nesse universo em ruínas, a superação do conflito, que cede lugar a uma consciência utópico-regressiva, quando o personagem se entrega a um idílio com a natureza e, momento epifânico, com sua infância perdida. Aqui a linguagem, até então pautada pelo tom grotesco do relato, assume matizes líricos, no limite com a poesia, e o sujeito fraturado, dividido, em seu desintegrar-se, integra-se, por fim, ao mundo primordial. Do jogo de contradições e pulsões destrutivas que movimentam as relações humanas na primeira parte do conto passa-se à visão da Natureza como instância sublime, onde mesmo a morte, antes portadora de agonia e deformação, é passível de se tornar poesia: "Tutto era dorato dal sole; non avevo corpo, non avevo ombra;

il verde era così fresco e nuovo che pareva spuntato or ora dal mio estremo bisogno d'un refrigerio, ed era così mio, che mi sentivo toccare in ogni filo d'erba mosso dall'urto d'un insetto che veniva a posasrsi...". ¹⁰⁴

Esse lirismo, raro nos escritos do autor, geralmente regidos pelo impiedoso humorismo, constitui o principal traço estilístico que distingue sua produção tardia da maioria de suas obras, nas quais a linguagem propositalmente baixa e cotidiana corresponde plenamente à dessacralização e ao "desencantamento do mundo" narrado. Se sua extraordinária capacidade de criar situações e histórias ora cômicas, ora grotescas ou dramáticas é unanimemente reconhecida, é fato que as objeções da crítica diante de sua obra sempre recaíram sobre o dito "conteudismo" de seus escritos em detrimento do aspecto formal, o qual acabaria por assumir um valor estritamente marginal no conjunto da narrativa. Com efeito, o próprio Pirandello deixou registrada sua declaração de antiesteticismo: "Quella che chiamano la gloria letteraria non mi ha mai interessato. Scrivere per fare della letteratura, per gioco dello spirito, mi par cosa stranamente vana. Le parole non mi interessano, bensí le cose. Se ho scritto, l'ho fatto per comunicare agli uomini le poche cose che mi stavano a cuore". ¹⁰⁶ Mas, em consonância com a proposição hegeliana segundo a qual "não possuir nenhuma maneira foi desde sempre a única grande maneira" foi precisamente por esse caráter áspero, quase antiliterário da linguagem e do

¹⁰⁴ Luigi Pirandello, *Berecche e la Guerra*, p. 77.

¹⁰⁵ Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, p. 19.

¹⁰⁶ Luigi Pirandello. *Apud*. Gaetano Munafó, *Conoscere Pirandello*, 1971, p. 25.

¹⁰⁷ Friedrich Hegel, *Cursos de Estética I*, 1999, p. 298.

estilo empregados principalmente em seus dramas e romances, ¹⁰⁸ que o escritor siciliano chegou a ser considerado criador uma lírica negativa pessoal:

Pirandello è un distruttore di tutto ciò che sembra per i più una necessità lirica. Ma crea, per questa ragione, una sua personale lirica negativa. In questa sua furia di far salire la fantasia morale, che è tuttavia interiore, su qualunque altra cosa, egli è un *lirico a rovescio*. ¹⁰⁹

Já apontamos o gosto pela dissonância¹¹⁰ e pelo grotesco como um dos principais alicerces da poética pirandelliana e traço profundo e constante da arte moderna. Nessa linha, os textos do nosso autor abandonam o princípio da obra acabada, o ideal do belo e, principalmente, do verdadeiro, elevando a *status* literário não apenas alguns temas, personagens e objetos que tradicionalmente não se prestam à arte, como também uma linguagem de todo avessa a uma estética classicizante, o que não implica forçosamente uma ausência de estética: "o feio não é necessariamente uma negação do estético. Dentro do contexto pode assumir, bem ao contrário, a função de negação estética". A dissonância, assim, torna-se estrutura. O que a arte moderna nega ao mutilar a experiência clássica do Belo artístico, da linguagem lírica e elevada, enquanto portadora da totalidade, é precisamente o primado da aparência à qual nosso autor desde sempre procurou, sob todos os aspectos, escapar: "La rinuncia all'ideale classicistico non è un mutamento di stile o addirittura un mutamento del senso della vita ma è stata maturata dai coefficienti d'attrito

_

¹⁰⁸ Obviamente excluem-se aqui as últimas partes de *Uno Nessuno Centomila* e os dramas do terceiro estilo para os quais funcionam os mesmo mecanismos dos últimos contos, ou seja, lírica tradicional e "lírica negativa" se contrapõem, de modo a evidenciar o conflito.

Federico Tozzi, *Apud.* Gaetano Munafó, *Conoscere Pirandello*, p. 86. Grifos do autor.

[&]quot;Dissonanza è il termine técnico per indicare che l'arte ha recepito ciò che l'estetica, come pure l'ingenuità, dicono brutto". Theodor W. Adorno, *Teoria Estetica*, 1977, p. 78.

Anatol Rosenfeld. "O Teatro Agressivo", em *Texto/Contexto*, p. 54.

dell'armonia, *che presenta come corporeamente conciliato ciò che non lo è* e così pecca contro il postulado dell'essenza manifestante, al quale proprio, tuttavia, mira l'ideale di armonia". ¹¹² Nesse sentido, ao representar exatamente aquilo que é concebido como repugnante e recusado pela arte tradicional, a arte moderna expressa e decifra o mundo que o cria e o reproduz segundo a própria imagem, num esforço de captar a essência que, mediada pelas convenções, aparece assustadora e misteriosa.

Por outro lado, como notou Petronio, nessas últimas narrativas "il lessico, lo stile, la musica del discorso si alleggeriscono, in uno sforzo evidente di trovare i toni necessari a quel mondo di impressioni e sensazioni sfumate, surreale o irreali". 113 Evidencia-se, portanto, nesses contos uma maior preocupação do autor em relação à forma e ao estilo. Essa nova linguagem mais elevada, menos agressiva e analítica, destinada à celebração utópica das forças da natureza, desse mergulho epifânico no Ser Puro, no entanto, não funciona, em seu conjunto, pela negação daquele passado, crítico e desvelador impiedoso das aparências, mas por contraste, justaposição, o que de modo algum surpreende se tivermos em vista o princípio de oposição desde sempre empregado em suas obras; ela – essa linguagem – tão-somente sublinha e escancara a realidade da falência das relações sociais, sublimando o fracasso. Assim, o caminho que conduz ao momento ahistórico e transcendente do nosso autor deve necessariamente passar pela afirmação do absurdo da História. Eis o núcleo utópico-ideológico da operação tardia pirandelliana: transformar o horror em idílio.

¹¹² Theodor W. Adorno, *Teoria Estetica*, p. 187. Grifos nossos.

¹¹³ G. Petronio, "Le Novelle Surrealistiche di Pirandello", em AA.VV, *Le Novelle di Pirandello*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1980, p. 226.

Entramos no texto por uma proposição lúcida e aparentemente convencional do narrador:

Certe notizie soppravengono così innatese che si resta lì per lì sbalorditi. E dallo sbalordimento pare non si trovi più modo a uscire se non ricorrendo a una delle frasi più fruste o delle considerazioni più ovvie¹¹⁴

A fabulação de *Soffio* parte de uma postura inicial de manipulação consciente dos eixos da realidade para aos poucos ver abalado qualquer controle sobre essa categoria. O conto opera a completa adesão da linguagem e da forma aos movimentos cada vez mais delirantes do narrador-protagonista: à medida que cresce a exaltação do personagem diante, primeiramente, da desconfiança e, logo depois, da certeza de ser portador de um poder inaudito e assustador, rareiam as divisões por parágrafos até sua total supressão, a escrita se torna cada vez mais truncada e obscura e a sintaxe se fragmenta: "Restai, leggendo quei giornali, in preda a uno sgomento ch'era come lo sconcerto d'uma orribile ubriachezza, confusione d'aspetti indistinti che s'avventavano, si sbattevano aggirati nel volume di una nuvole che m'avvolgeva vorticosa; e un'ansia inesplicabile, un fremito pungente che urtava, urgeva..."

115

Quando, no princípio, o protagonista, cujo passado em nenhum momento é sequer vislumbrado, é informado da morte repentina de um grande amigo com quem havia estado poucas horas antes, sua única reação consiste em dizer "Ah! La vita cos'è! Basta un soffio per portarsela via", seguido do gesto de soprar entre os dedos polegar e indicador, desencadeando no informante, Calvetti, um repentino mal-estar cujo desfecho será sua morte. A linguagem metafórica empregada, depois insistentemente, pelo protagonista se

¹¹⁴ Luigi Pirandello, *Berecche e la Guerra*, p. 61.

materializa magicamente, revelando-se, em sua dimensão ambígua, como poderoso instrumento de morte.

É apenas ao repetir as palavras e o gesto e assistir à agonia de seu amigo Bernabò, que fora a sua casa contar-lhe sobre a morte de Calvetti, que o protagonista começa a se dar conta do poder extraordinário do qual é portador. A indiferença provada diante do violento mal-estar do amigo já antecipa a revelação da irrupção do mal na personalidade do personagem. Levado para casa, o agonizante morre logo ao chegar, na presença da irmã consternada, proporcionando certamente uma das cenas mais grotescas da literatura pirandelliana: "A un certo punto scattai in piedi, sterrefatto. Il cadavere come si fosse avuto a male quel Giulietto! Giulietto! aveva risposto com un orribile brontolio dello stomaco."116 A exposição insólita daquilo que as convenções da assepsia e da higiene procuram ocultar ao limite rompe com as estruturas convencionais de ilusão, desvelando o cerne do humano, a essência de onde tudo vem e para onde tudo retorna.

Se a irrupção do mal se constitui como a mola propulsora da narrativa, a figura do médico cético que acorre em socorro do amigo é o elemento que desencadeia a tensão e, nesse sentido, proporciona os dois momentos decisivos do conto. É assim que o protagonista de Soffio, enquanto ouve o discurso altamente erudito do médico, surpreende, ao ver-se rapidamente e por acaso num espelho, uma imagem desconhecida de si mesmo.

A imagem do homem ao espelho permeia todo o corpus narrativo do escritor agrigentino como cisão, dualismo, desdobramento humorístico ou impossiblidade de conciliação entre o ser e parecer. Essa recorrência insistente, de raízes românticas, remete à

¹¹⁵ Idem, ibidem, p. 69. ¹¹⁶ Idem, ibidem, p. 66.

sua obsessão pela não identificação e à sua certeza de que seja impossível reconhecer-se na sociedade senão mediante um ato especular: 117

Già mentre parlavo, m'ero scorto per caso allo specchio dell'armadio e m'ero sorpreso con uno sguardo storto e freddo che subito m'era rientrato negli occhi strisciando come una serpe.¹¹⁸

Aqui imagem da serpente está claramente associada aos poderes obscuros e, em princípio, malignos que agem sobre o personagem. Se nos recordamos da voz que "serpenteava" em *C'è Qualcuno che Ride*, onde a serpente aparece como símbolo dos impulsos despertados pelo riso ingênuo e primevo da família, ficará claro que esse se trata de um símbolo altamente significativo na narrativa pirandelliana desse último período, delineando a tensão fundadora que o permeia.

É também diante do espelho que se concretizará o anulamento do personagem, numa inversão do gesto suicida quase consumado nas páginas do conto *Nel segno*, de 1904, no qual Rafaella servia-se do próprio reflexo somente como referência para marcar o ponto onde inserir a arma. Com o intuito de se libertar do pesadelo, o protagonista de *Soffio* age diretamente sobre sua imagem especular, cujo assassinato, como para qualquer imagem do duplo, é destinado a reverberar imediatamente sobre a respectiva figura física, revelando-se como suicídio:

M'intravidi per un attimo appena in quello specchio, con occhi che io stesso non sapevo più come guardarmeli, così cavati dentro com'erano nella faccia da

¹¹⁷ Basta nos recordarmos que as primeiras experiências deVitangelo Moscarda em *Uno, Nessuno, Centomila* consistem em surpreender sua própria imagem ao espelho, de modo a "ver-se vivendo".

¹¹⁸ Luigi Pirandello, *Berecche e la Guerra*, p. 67.

morto; poi, come il vuoto m'avesse inghiottito, o colto una vertigine, non mi vidi più; tocai lo specchio, era lì, davanti a me, lo vedevo e io non c'ero... ¹¹⁹

Tomado pela vertigem da possibilidade inaudita que se revela, delirante, o personagem atira-se em meio à multidão que se aglomerava nas ruas da cidade ao anoitecer e abre passagem soprando aleatoriamente sobre os rostos dos transeuntes, em uma atitude que era um misto de brincadeira e seriedade, sem estar certo do efeito que produzia. Fica evidente aqui que o despertar dessas fantasmagorias, concretização do absurdo, aparece vinculado a um contexto histórico-social sufocante. O narrador contempla a partir de dentro o acender das luzes da cidade, que transformam a realidade num quadro de sonho fantástico:

S'era già fatto sera e la via era affollatissima. Sobbalzavano dall'ombra tutte le case ai lumi che si accendevano, e tutta la gente correva per ripararsi la faccia dai guizzi di luce di tanti colori che l'assaltavano d'ogni parte, fanali, riverberi di vetrine, insegne luminose, in un subbuglio assillato da oscuri sospetti. 120

Se a atmosfera opressora da cidade, com suas multidões horríveis, onde qualquer possibilidade de relação com o outro é regida por "obscuras desconfianças", imprime à vida um sentimento de pesadelo e vertigem, abandoná-la ao final significará para o protagonista libertar-se de um peso e retornar a um estado primordial: "Tutta la notte e parte del giorno apresso stentai a uscire da quella calca, e liberato alla fine anche dallo stretto delle case della città orrenda, mi sentii nell'aria della campagna aria anch'io." ¹²¹

¹¹⁹ Idem, ibidem, p. 76.

Idem, ibidem, p. 68.

¹²¹ Idem, ibidem, p.77.

A descoberta dessa alteridade demoníaca aproxima intimamente a narrativa da obsessiva temática romântica, a qual antecipou a concepção, ratificada mais tarde pela psicanálise, de que cada homem abrigaria em si um hóspede desconhecido. Trata-se de uma tradição na qual o desdobramento do personagem tende sempre a revelar uma imagem noturna, um outro de contornos sinistros, que se mescla de tal modo à vida do protagonista a ponto de levá-lo à ruína ou à morte. 122

É nesse sentido que a crítica costuma aproximar esse conto da produção do escritor alemão E.T.A Hoffmann, um dos mestres da literatura fantástica. Em *Os Elixires do Diabo*, de 1815, por exemplo, os desdobramentos do protagonista se manifestam tanto na identificação com um outro identificado como sósia quanto no desdobramento da própria personalidade, que chega à perda do domínio sobre si mesma. Essa interiorização do duplo seria potencializada na hipótese de uma consciência delirante ou na emergência de sinais inconscientes contra os quais o sujeito se encontra impossibilitado de qualquer reação.

Os desdobramentos de *Soffio*, portanto, acabam por claramente apontar para uma variação do tema da alteridade sinistra, sobre a qual o protagonista vai gradativamente perdendo qualquer controle. Enquanto em *C'è qualcuno che Ride* a violência exercida visa redimir no outro o mal que ameaça grupo, em *Soffio* o estranhamento do mundo se volta para o próprio eu que adquire contornos demoníacos e inesperados. Aqui, a alteridade desagregadora, que ameaça de demolição a ordem constituída não mais provém do exterior, mas se revela definitivamente como elemento constitutivo do próprio sujeito. De fato, esse é um tema bastante característico do período em que o conto foi escrito Basta nos recordarmos que nessa mesma época André Breton, o grande nome do Surrealismo,

_

O duplo sinistro é um tema comum a diversas obras do século XIX como O Duplo de Dostoiévski, O Retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde ou O Médico e o Monstro de Stevenson.

reafirmava a idéia de que cada homem abriga, no seu interior, o mesmo princípio de devastação encontrado na natureza. 123

Cabe aqui recordar a definição do *unheimlich* freudiano: "é tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz". ¹²⁴ Nesse contexto, o mal que vem a tona no conto sugere o retorno do reprimido no seio de uma racionalidade, que, após solapar tudo aquilo que não é passível de explicação, que foge às suas leis inflexíveis, fica impossibilitada de aceitá-lo.

Tomado por uma "tentação diabólica" de se certificar da realidade vertiginosa à qual está submetido, após a terrível mortalidade de centenas de pessoas causada supostamente por seu sopro em meio à multidão, o protagonista se dirige para a casa de uma jovem, cujo filho "mostriacciolo" é portador de uma grave doença, com o objetivo de libertá-los do sofrimento: "La morte si sa non è giusta. Quella che dipendeva da me (se dipendeva da me) doveva esser giusta". ¹²⁵

Pareva impossibile che solo i medici non capissero che cosa chiedeva il bimbo con quel sorriso. Ma forse lo capivano, perché avevano già dichiarato che certamente era uno dei casi davanti a cui non ci sarebbe stato da esitare se la legge lo avesse permesso e ci fosse stato il consenso dei parenti. La legge è la legge, perché crudele può essere, come spesso è, ma pietosa no, se non a costo di finire d'esser legge. 126

Sob esse ponto de vista, o texto resgata o sentido de criação do mal, moral e eticamente, negativo que aterroriza o mundo esclarecido. Se o estabelecimento da

¹²³ Cf. Eliane Robert Moraes, O Corpo Impossível, 2002, p. 160.

¹²⁴ Sigmund Freud, "O Estranho", em *Obras Completas*, 1976, p. 282.

¹²⁵ Luigi Pirandello, *Berecche e la Guerra*, p.70.

convenção e da ordem unificadora, regida por Eros, significa a morte do humano, como Pirandello procurou demonstrar, a instauração do mal, dessas forças tanáticas, tão-somente restaura uma dimensão intrinsecamente humana ao mundo. Sob essa ótica, vale lembrar a proposição de Baudrillard segundo a qual "aquele que expurga sua parte maldita assina a própria sentença de morte". Assim, a reversão de valores levada a cabo pelo conto acaba por demolir as fronteiras entre o Bem e o Mal.

As idéias de Eros e Thanatos, cuja origem remonta à Mitologia Grega, foram desenvolvidas por Freud, em *Além do Princípio do Prazer*, trabalho em que ele identifica um antagonismo existente em cada ser humano, um jogo constante entre as forças de Eros — a pulsão de vida, e as de Thanatos – a pulsão de morte, a primeira estimulando o crescimento e a realização e a segunda alimentando instintos destrutivos e atitudes de autosabotagem e de autodestruição.

Luiz Alfredo Garcia-Roza, em seu estudo *O Mal Radical em Freud*, deixa claro, porém, o caráter renovador das forças tanáticas: "a vontade de destruição que caracteriza a pulsão de morte é o que põe em causa tudo o que existe, o que impede a cristalização das formas constituídas, o que possibilita novos começos". Em sua leitura peculiar do conceito freudiano, o autor compartilha a idéia de Pirandello sobre o lugar da ordem como morte do humano: "a verdadeira morte – a morte do desejo, da diferença – sobrevém por efeito de Eros e não da pulsão de morte". 129

De fato, a experiência e o deleite da irrupção de uma força destruidora fazem com que o protagonista descubra algo fundamentalmente verdadeiro em si mesmo, mas que se

¹²⁷ Jean Baudrillard, *A Transparência do Mal*, 1996, p. 113.

89

¹²⁶ Idem, ibidem, p. 71-72.

¹²⁸ Luiz Alfredo Garcia-Roza, O Mal Radical em Freud, 1990, p. 156-157

¹²⁹ Idem, ibidem., p. 137.

tinha mantido velado até então. O impulso, apenas vislumbrado, de eliminação de toda a humanidade, então, tem por horizonte uma renovação: "Quanta umanità prima di questa che ora mi passava ombra davanti, era stata soffiata via?". Nesse sentido, o anti-herói do conto, enquanto encarnação mesma das potências destrutivas, dionisíacas, configura a representação máxima do fluxo inesgotável da Natureza. A morte aqui, em última análise, não aparece em sua feição assustadora alimentada pela tradição ocidental — mais assustadora parece ser a vida solitária e administrada pelas convenções e pela falsa ética —, mas como condição inexorável de libertação de um estado de coisas que deixou de ser sustentável, engendradora de uma possibilidade de novos começos: "Non l'avrei fatto per odio di nessuno; non conoscevo nessuno. Come la morte. Un soffio, e via". 131

Assim, o homem que era a morte sopra sobre o menino e sobre seu pai, um gigante vicioso, deixando-os na certeza de ser portador da morte: "Ero io, ero io; la morte ero io; la avevo lì nelle due ditta e nel fiato: potevo far morire tutti". 132 Quando, convencido de seu poder inaudito, o protagonista imerso no mais absoluto delírio passa pelo hospital, o médico que havia acorrido ao leito de morte de Bernabò, de plantão, acompanhado de alguns enfermeiros e vigias, desata a rir, despertando nele sentimentos de fúria e indignação. Neste ponto tanto a narrativa quanto o desconcerto do protagonista atingem o clímax: novamente o escárnio do médico, incapaz de crer que aquele homem carregasse a morte em um simples sopro, será o motor do desconcerto e da loucura do protagonista. Sob essa perspectiva, o encontro entre o protagonista e o médico estabelece um conflito fundamental no conto e que nos remete àquele identificado em *C'è Qualcuno che Ride*. Neste a civilização procura se manter expurgando a qualquer custo os impulsos, e aqui, do

¹³⁰ Luigi Pirandello, *Berecche e la Guerra*, p. 73.

¹³¹ Idem, ibidem, p. 73

mesmo modo, o conflito se dá entre ciência, razão e superstição, magia, entre o mito e o esclarecimento. Desafiado, entre risos e sarcasmos, a provar seu poder, o protagonista sopra sobre o médico e seus colegas, que caem imediatamente envenenados por seu sopro mortal. Até o fim, no entanto, o médico se mantém cético: "... mentre da terra il giovane medico, testardo sino alla fine, gridava contorcendosi: - L'epidemia! L'epidemia!". ¹³³

O conto é interpretado por Borsellino como "il ghigno vendicativo di un dio meschino che odia il prossimo e lo annienta soffiando epidemie"¹³⁴. Leitura semelhante é oferecida por Simona Costa na Introdução a uma das mais recentes edições do volume: "le pagine di Soffio (...) sono legibili quale esaudimento, in termini surreali, del perverso desiderio da sempre insito nel solipsistico protagonista pirandelliano, l'annulamento di tutta l'umanità". 135 Nesse sentido, o conto representaria, enquanto construção onírica, a concretização de algo desde sempre delineado no plano simbólico, já que uma das características mais comentadas dos personagens pirandellianos é o retraimento do sujeito em relação à sociedade, que já não comporta conflitos de ordem modificadora.

> Appena egli a quel mio ghigno si voltò, gli mossi incontro, a petto e, con la bocca atteggiata ancora di scherno nel pallore che m'aveva inteschiato il volto, gli sibilai: - Guardi! - e gli mostrai le dita, - così! Lei che sa così lunga sulla vita e la morte: ci soffii su e veda se le riesci di farmi morire! 136

Parece-nos, por outro lado, que o sentido mais profundo do conto reside efetivamente naquele conflito entre a razão iluminista civilizadora, portadora da ordem,

¹³² Idem, ibidem, p. 72. ¹³³ Idem, ibidem, p. 75.

¹³⁴ Nino Borsellino, *Ritratto e Immagini di Pirandello*, p. 206.

¹³⁵ Simona Costa, "Introdução", em Berecche e la Guerra, p. XV.

¹³⁶ Luigi Pirandello, *Berecche e la Guerra*, p. 67. Grifos nossos.

encarnada na figura do jovem médico, homem de ciência "che la sai così lunga sulla vita e sulla morte", e sua negação na figura do protagonista, que reforça a constatação pirandelliana de que, apesar de todos os seus imensuráveis esforços, o homem na verdade não é capaz de abarcar a totalidade da natureza e, portanto, está impotente e subordinado diante do desconhecido. E de fato, aquilo que alguns interpretam como um *ghigno vendicativo* contra a humanidade, mostra-se, na realidade, dirigido contra a pretensão civilizatória de dominação sobre a natureza e sobre os próprios impulsos constitutivos e inerentes ao homem, contra um mundo definitivamente resolvido, a negação radical de tudo aquilo que se liga à lógica mítica: "O espírito esclarecido substituiu a roda e o fogo pelo estigma que imprimiu em toda a irracionalidade, já que esta leva à ruína."¹³⁷

As últimas experiências artísticas do nosso autor deixam clara a idéia de que o homem está sempre submetido a qualquer coisa que foge ao domínio de sua vontade e que determina os acontecimentos. ¹³⁸ Isso fica mais evidente se atentarmos para a carga de estranhamento do protagonista diante dos fatos, enquanto afirmação da ilusão de uma vontade livre, que engendra um embate interior entre os inexplicáveis fatos vividos e a própria razão que os recusa: "Chi poteva credere sul serio che un potere così inaudito e terribile mi fosse venuto in quelle due ditta e nel soffio che emettevo appena su di esse?". ¹³⁹

Ainda que uma interpretação que aborde o conto como restrita alegoria de uma radicalização – no mínimo diabólica, diga-se de passagem – da aversão dos personagens pirandellianos em relação à sociedade ou à humanidade seja à primeira vista plausível, uma

_

¹³⁷ Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, p. 42.

¹³⁸ O conto Effetti di'un Sogno Interrotto, publicado em 1936, no dia anterior à morte de Pirandello, manifesta claramente essa visão. Diante da inaudita sobreposição entre sonho e realidade, considerada como "alucinação" por um dos personagens, o narrador/protagonista coloca em relevo a ingenuidade daqueles que buscam uma explicação racional para todos os acontecimentos: "Quanto son cari questi uomini sodi che, davanti a un fatto che non si spiega, trovano subito una parola que non dice nulla e in cui così facilmente s'acquetano". Em Luigi Pirandello, *Una Giornata*, p. 08.

tal concepção oblitera a aura de mistério, de inacessibilidade à razão humana, que emana da narrativa e determina seu desenvolvimento. Todos os acontecimentos do conto, como observou Alfredo Bosi, são regidos por um *fatum* que permanece oculto e incompreensível tanto ao leitor quanto ao narrador/protagonista. Este se mostra impotente diante das forças que a partir dele mesmo se manifestam; sua reação é um misto de euforia e horror, expressão máxima da submissão do homem ao mistério inacessível inerente à sua própria natureza e ao mundo. 141

Liberto de seu corpo, após soprar sobre sua própria imagem especular, consumando um suicídio involuntário, e da multidão oprimente da cidade, através da qual andara toda a noite e parte do dia, o protagonista se encontra em meio à natureza, confunde-se com o ar, descobre-se capaz de voar. Aqui, a dissolução do sujeito na natureza articula-se à busca do passado, de recuperação da infância, perdida no vórtice do tempo, como momento mais feliz, instância de segurança e plenitude:

Più là, su un sedile guardato da oleandri, sedeva una giovinetta vestita d'un abito di velo celeste, con un gran cappello di paglia guarnito di roselline; batteva le ciglia; pensava sorrindo; d'un sorriso che la rendeva lontana, come un'immagine della mia giovinezza; forse non era altro veramente che un'immagine rimasta lí della vita, sola ormai sulla terra.

A morte, que atravessara praticamente toda a obra de nosso autor isenta de perspectivas de transcendência, nesse último período é sentida como *dissipatio*, dissolução

¹³⁹ Luigi Pirandello, *Berecche e la Guerra*, p. 68.

¹⁴⁰ Alfredo Bosi, *Itinerario della Narrativa Pirandelliana*, p. 136.

¹⁴¹ É também uma força inexplicável que move o protagonista do conto *Il Chiodo*, de 1936, no sentido de cometer, com um prego, um assassinato de proporções terríveis: "Il chiodo era ormai 'quieto' nella sua mano (ha detto così, e tutti hanno avuto um brivido nel sentirglielo dire), il chiodo era ormai 'quieto' nella sua mano perchè, come voleva, era stato raccattato". "Il Chiodo", em *Una Giornata*, p. 86.

do ser em algo exterior: "aria anch'io". Estamos diante de uma representação que leva ao limite tanto o estado idílico de fusão com o indiscriminado buscado por Vitangelo Moscarda quanto a ruptura com qualquer traço de realismo que ainda perdurava na poética pirandelliana. E no entanto, como já assinalamos, essa busca de um espaço primordial, ahistórico, não se opõe ao princípio de expressão das contradições do mundo, ao contrário, torna-se expressão acentuada do estado crítico da cultura espiritual. Pode-se muito bem aplicar aqui a observação de Adorno segundo a qual o momento anti-realista do romance moderno, "sua dimensão metafísica, é ele próprio produzido pelo seu objeto real – por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos". A negação radical da realidade assinala definitivamente a medida de sua irrepresentabilidade.

Não poderíamos encerrar este capítulo sem atentarmos, ainda que brevemente, a uma outra importante e conhecida narrativa desse período, epígrafe admirável, na qual a morte é também vivida como dissolução e delineia-se uma adesão radical ao mundo natural. Trata-se do brevíssimo conto *Di sera, un Geranio* (1934), em que a situação parece transcender definitivamente o plano da realidade, tocando os limites da fábula e cujo enredo simples, mas pouco usual no contexto da arte pirandelliana proporciona algumas das páginas mais líricas do escritor. Já a primeira oração revela a feição libertadora assumida pela morte do protagonista: "S' era liberato nel sono...".

O personagem, novamente anônimo, que morre durante o sono, permanece, no entanto, lúcido em espírito e dotado de uma aguda percepção, que gradativamente se distancia, dos objetos e do espaço. Liberto do peso de seu corpo, o protagonista flutua,

_

¹⁴² Theodor Adorno, "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo", em Walter Benjamin et alii. Os

suspenso no ar próximo ao teto de seu quarto fechado. O corpo que jaz inerte sob as cobertas e cuja descrição crua destoa significativamente das tonalidades rarefeitas do texto, desperta-lhe sentimentos de antipatia e rancor por ser incapaz de traduzir aquilo que ele realmente foi em vida. A vida e os sentidos, assim como seu corpo, parecem-lhe já distantes, estranhos.

Fora do quarto em meio a um jardim, como em *Soffio*, o protagonista, esvaziado de qualquer resíduo material, também se confunde com o ar que se dispersa indefinidamente:

Ma ora lui è come la fraganza di un'erba che si va scioglendo in questo respiro, vapore ancora sensibile che si dirada e vanisce, ma senza finire, senz'aver più nulla vicino...¹⁴³

A narrativa de intenso teor metafísico, única no âmbito da literatura do escritor siciliano, leva ao paroxismo a tentativa final do autor de retorno a uma realidade original e pré-lógica. O solilóquio não registra fatos, os quais são simplesmente intuídos pelo leitor, mas apenas as sensações de se dispersar em uma outra vida, colhendo associações de uma consciência poeticamente vigilante.

Na indeterminação final, no vago medo de desaparecer no nada que se apodera do personagem que pouco a pouco se sente dissolver, brota-lhe o desejo de consistir ainda em algo, de assumir uma forma, mesmo que efêmera, a mais simples: uma flor. E de fato, o conto se encerra com a fusão da alma-personagem em um gerânio vermelho.

Arruinadas as harmoniosas correspondências de origem romântica, o conflito entre natureza e sociedade, entre a paisagem e o personagem, evidencia-se de tal modo, tal é a inserção do indivíduo em uma máquina alienante, que, paradoxalmente, o máximo de

Pensadores, 1980, p. 270.

disponibilidade ao fluxo vital da existência pode se efetivar somente após a morte, quando as coisas perdem o significado, o sentido pragmático, que as conecta aos mecanismos sociais e se revelam em uma explícita e gratuita alteridade. Um instante de suspensão entre a vida e a morte é aqui desacelerado a fim de manifestar as prodigiosas modalidades de um renascimento. Como afirma Luperini, "aqui já estamos no fim da carreira artística de Pirandello, e vitalismo e niilismo podem afinal sobrepor-se até coincidirem".

¹⁴³ Luigi Pirandello, "Di Sera, un Geranio", em *Berecche e la Guerra*, p. 108-109

CAPÍTULO 4

UMA POÉTICA DO SILÊNCIO

Na imensa monotonia do espaço afoga-se o tempo. Onde reina a uniformidade, o movimento de um ponto a outro deixa de ser movimento. Onde isso acontece, já não existe o tempo.

Thomas Mann

 \acute{E} o meu sonho. Um mundo onde tudo estivesse silencioso e imóvel, e cada coisa em seu lugar final, sob a poeira final.

Samuel Beckett

Os capítulos anteriores se aventuraram pelas espirais e labirintos pelos quais nos conduzem alguns dos pontos altos da fantasia pirandelliana. Começamos pela figuração, singular, dos mecanismos que regem a civilização regida pela razão incondicional, passando pelo quanto de irracionalidade ela, paradoxal e incontornavelmente, encerra. Continuamos nosso percurso pela desconstrução da subjetividade por Vitangelo Moscarda por meio da recusa veemente das convenções sociais. Finalmente, em *Soffio*, Pirandello exacerba sua polêmica em relação à civilização, colocando em relevo a efemeridade da vida e das construções humanas, a idéia quimérica de domínio sobre as leis e enigmas da natureza. Este capítulo se propõe a analisar os contos *Un'Idea*, de 1934, publicado posteriormente no volume *Berecche e la Guerra*, e *La Casa dell'Agonia*, publicado no ano seguinte e inserido na coletânea póstuma *Una Giornata*, sobre os quais, como veremos, o destino do protagonista de um romance tem particular ressonância.

Entre junho e agosto de 1915, Pirandello publicou em capítulos na revista *Nuova Antologia* aquela que seria considerada, sob o ponto de vista teórico-estético, sua mais importante e inovadora obra narrativa: 144 o romance *Si Gira*, posteriormente, em 1925, lançado sob o título definitivo de *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, no qual o debate a respeito das transformações radicais da arte na modernidade deixa o âmbito puramente ideológico para adentrar as situações concretas e encarnar tanto os personagens como a própria estrutura narrativa. O protagonista, Serafino Gubbio, aliena-se do mundo em sua profissão de operador de câmera cinematográfica, que o reduz a "uma mão que gira uma manivela", não é mais um homem, mas uma função que se configura como personagem, mãos e olhos não servem para produzir, mas apenas para reproduzir. Ao final, após o

¹⁴⁴ Cabe lembrar que a grande inovação de Pirandello se operou no âmbito do teatro, pelo qual o autor é até hoje mundialmente conhecido, relegando a segundo plano sua significativa produção narrativa.

choque produzido por uma cena de morte que deveria gravar e que por acidente acaba realmente acontecendo, o protagonista se identificará definitivamente com a máquina e se fechará para sempre em um "silêncio de coisa" cada vez mais perfeito. Nesse sentido, o romance é uma crítica declarada à redução da arte ao estatuto de mercadoria e uma recusa à reprodução da vida imediata pelo cinema, então emergente, em favor do teatro. Aquele é visto como sentença de morte para a autenticidade do trabalho artístico, símbolo da indústria moderna e do domínio tecnológico, que relegam a arte a um papel puramente técnico, mecânico e repetitivo, do qual a figura de Serafino Gubbio assume um sentido emblemático: "Alla fine Serafino resta davvero l'intellettuale senza qualità: degradato alla pura mansione tecnica della registrazione, non gli resta che il silenzio". ¹⁴⁵ Essa opinião era abertamente compartilhada por muitos intelectuais, dentre os quais Walter Benjamin, para quem o cinema, fundamentado em um processo de montagem, de fragmentação da realidade e organizado a partir de uma série de choques, 146 opunha-se à noção de arte enquanto totalidade doadora de sentido, 147 como mostrou em um célebre ensaio – A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica (1935). Alguns anos mais tarde, contudo, o escritor siciliano sucumbiria aos "encantos" da chamada sétima arte, chegando a acompanhar de perto as adaptações de algumas de suas obras. Em 1925, Il Fu Mattia Pascal foi adaptado para o cinema por Marcel l'Herbier e em 1936, pouco antes de sua

_

¹⁴⁵ Romano Luperini, *Introduzione a Pirandello*, p. 64.

¹⁴⁶ A vivência do choque é central para o pensamento benjaminiano acerca de Baudelaire e da modernidade, enquanto expressão da mecanização à qual está submetido o homem moderno, cujo sistema sensorial é condicionado a reagir a estímulos cada vez mais complexos; mecanismo esse do qual, para Benjamin, o cinema era a expressão mais plena: "Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal." Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 125.

Para o ensaísta alemão, não apenas o cinema, mas as técnicas em geral de reprodução forçaram o desenvolvimento de um novo paradigma de percepção estética e foram responsáveis pelo desaparecimento daquilo que autor chama de *aura* na arte. Walter Benjamin, "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica". Em *Obras Escolhidas I*.

morte, Pirandello trabalhava no texto para uma nova versão cinematográfica do mesmo romance.

O interesse de nossa análise, cujo recorte enfoca os contos dos anos de 1930, pelo romance de 1915 repousa essencialmente no trágico e significativo destino de Serafino Gubbio, que acaba sendo absorvido pela mecanicidade e inessencialidade de seu trabalho de modo a imergir, em um final dramático, definitivamente em um sombrio e desencantado "silenzio di cosa". Para Luperini, em consonância com grande parte da crítica, o protagonista "diventa metafora della reificazione stessa dell'artista che può soltanto passare in rassegna gli avvenimenti che la realtà gli squaderna davanti, ma non può più interpretarli", 148 de onde deriva toda a polêmica entre o escritor siciliano e o poeta D'Annunzio, ainda ligado a uma concepção do intelectual como literato e ideologista, propagador de mitos, a qual tanto repugnava nosso autor. Enquanto para D'Annunzio a vontade de viver se afirma como superação dos obstáculos, para o nosso autor não há mais sequer possibilidade de interpretação da realidade, como quando a palavra podia configurar um momento redentor de conciliação entre sujeito e mundo. Segundo essa concepção Pirandello atribui ao intelectual não o destino de interferir sobre a realidade e apresentar soluções, que de resto parecem já inalcançáveis, mas antes o de mostrar os fatos, os contrastes e os limites do homem, apontando as fissuras do mundo degradado; não de superar os conflitos, mas de configurá-los esteticamente de modo a tornar visível a falta de sentido e o horror ao qual o homem está submetido, projetando luz sobre a impotência e o fracasso das aparências. É exatamente nessa não-participação ou ausência de envolvimento direto com a realidade que o intelectual mostra saber conduzir ao último estágio e às consequências extremas a sua experiência do moderno.

Em um sentido mais amplo o silêncio de coisa no qual Serafino imerge pode – e deve – ser interpretado como uma figura da reificação generalizada do indivíduo moderno.

Desse modo, no comportamento de Serafino está impressa uma crítica generalizada à modernidade, segundo a qual os homens são prisioneiros das instituições que lhes determinam a existência e decidem seus destinos; é vítima inconsciente de sua própria e violenta inumanidade, reduzido à não-vida dos gestos inconsequentes, do progresso sem consciência, pelo mecanismo vertiginoso que sua própria ambição produziu. Como notou Leone de Castris "Bem più che la perdita della aura e dell'umanità dell'attore nel médio fílmico, Pirandello coglie nella funzione di Gubbio la riassunzione oggetivamente conoscitiva di uma folla disperata, la realtà fotogrammatica dell'esperienza storica (sociale e coscienziale)". 149 No mundo das máquinas modernas, o homem se tornou uma engrenagem, "servo e escravo" de um mecanismo que só aparentemente controla e pelo qual é inevitavelmente controlado. O único caminho de salvação reside em uma completa e perfeita indiferença, em uma total estranheza e reificação, de todo condizente com os tempos modernos. Esse processo, na realidade, não é de modo algum estranho no contexto deste trabalho, pois já pudemos tomar contato com ele em sua manifestação, apenas aparentemente distante, no conto C'è Qualcuno che Ride.

O que está configurado no comportamento final do protagonista é uma renúncia à ultima ilusão possível nos tempos modernos: a possibilidade de uma verdadeira comunicação entre os homens. A afasia representa o fim da possibilidade da troca efetiva de experiências, implicando, por conseguinte, a perda da própria noção de *Erlebnis*, fundamental para a tradição, e da subjetividade mesma, a destruição do passado, assim

¹⁴⁸ Romano Luperini, *Introduzione a Pirandello*, p. 64.

¹⁴⁹ Arcangelo Leone de Castris, *Il Decadentismo Italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, p. 168.

como do futuro.

Sob essa perspectiva, a breve e célebre expressão do protagonista dos *Quaderni*... "silenzio di cosa" traduz de maneira exemplar uma condição que permeia ambos os contos que nos propomos a analisar, tornando-se gradativamente central: a saber, a impossibilidade de comunicação entre os indivíduos na modernidade aliada à completa reificação do personagem principal.

Un'Idea acompanha os desdobramentos da idéia suicida no íntimo do protagonista no período de uma noite qualquer, que se configura como repetição circular de muitas outras. Ao sair de um café, o personagem, do qual o leitor não obtém qualquer informação concreta, seja um nome, uma descrição física ou psicológica, se encontra diante de uma praça deserta, oprimido pelo silêncio e por uma idéia que não consegue precisar. A solidão em meio a uma praça completamente despovoada associada à obsessiva idéia que o acompanha desencadeia no protagonista uma série de reflexões que remetem à crítica pirandelliana das aparências, da imutabilidade das coisas humanas e das convenções sociais, de modo que a angústia do protagonista se volta para a falta de sentido da vida burguesa. Nesse ponto, a narrativa resulta na mais completa escassez de ação efetiva, já que o narrador se embrenha nos labirintos da trama abstrata da consciência do protagonista.

Esse primeiro segmento do conto sofre uma ruptura brutal quando o personagem adentra, quase imperceptivelmente, em meio às reflexões, uma casa distinta nos arredores, onde sua noiva mora com a tia. Apesar de ser a única parte do conto em que há um diálogo, uma interação com um outro, fica evidente que, na realidade, a comunicação não se efetiva, já que a troca de palavras se revela, em grande parte, vazia e desmotivada: "Se lui la sposasse? Eh sì, perchè no, tanto contenta. Ma lui non la sposerà mai. Ora glielo domanda

soltanto per sapere che cosa lei gli risponderà". 150 Nesse sentido, o conto assinala a inutilidade de todo gesto, da ação na qual esses personagens nunca se reconheceram, mas também da questão a colocar às coisas, pois são então vazias de qualquer sentido.

Nos parágrafos finais, já sobre a ponte, o protagonista reflete sobre o gesto que está prestes a realizar. Fica claro agora que a idéia obsessiva do personagem é o suicídio. Aqui como em outros contos, a morte é desejada enquanto possibilidade de dissolução do ser em algo exterior, na medida em que a natureza é entendida como entidade misteriosamente móvel em contraste com a imobilidade das construções humanas: "Il tempo si è fermato e fra le cose rimaste tutt'intorno in uno stupore attonito pare che um segredo formidabile sia nel fatto che in tanta immobilità solo l'acqua del fiume si muova". ¹⁵¹ Somente mediante uma interrupção da existência, quando por um momento afastam-se as coerções das obrigações sociais e institucionais, pode se revelar uma nova dimensão, à qual se pode aludir apenas simbolicamente.

A essa altura, podemos dizer que a idéia suicida que persegue o personagem revelase ligada a outra temática que sutilmente atravessa a narrativa: o silêncio. Se na primeira parte o inquebrantável silêncio é resultado da paisagem deserta e atemporal, na segunda, parece derivar daquela ruptura de qualquer conexão entre os seres, que torna a comunicação entre eles cada vez mais precária e, ao final, inexistente. O diálogo que se desenvolve entre os dois personagens, na realidade, não rompe o silêncio, antes escancara o encasulamento do indivíduo em si mesmo, à medida que se torna cada vez mais absurdo, culminando em monólogo: "- Io? Non so. D'inverno soffro molto il freddo. Giù le mani. Le ho fredde, sì. E

<sup>Luigi Pirandello, "Un'Idea", Berecche e la Guerra, p. 81.
Idem, ibidem., p. 83.</sup>

questo silenzio. Sempre questo silenzio. – Dormo quieta. Sogno di rado". ¹⁵² No decurso de toda sua obra, Pirandello tentou demonstrar que a verdade é inatingível em razão, principalmente, da natureza de nossos eus e da ilusão de nossa linguagem, incapaz de comunicar objetivamente o mundo. Nesses últimos contos seus personagens parecem ter renunciado à palavra, estão calados para sempre. Se, como afirmava Bakhtin, ser significa comunicar-se pelo diálogo e apenas por meio da interação entre os homens, os homens podem se reconhecer como sujeitos de sua própria existência, podemos dizer que em *Un'Idea* a desapropriação da palavra enquanto doadora de sentido, sua desarticulação, faz com que ao final o personagem, subindo sobre a ponte, fique mais próximo de levar a cabo seu intento. Não são poucas as personagens pirandellianas que parecem tomadas por uma espécie de vertigem desesperada de autodestruição, encerradas em sua própria solidão e no seu não-ser. Pirandello descreve e transmite magistralmente essa angústia que tem raízes em um sentido fundamental na "absurdidade" de estar-no-mundo, retratando aquele que parece desde sempre ser seu resultado lógico: o suicídio.

A modernidade da íntima relação entre os temas do silêncio e da morte-suicídio, claramente delineada no conto, é constatada por Natalia Ginzburg em uma anotação por ocasião da morte de seu amigo, o poeta Cesare Pavese:

Di solito questo vizio del silenzio che avvelena la nostra epoca, lo si esprime con un luogo comune: 'Si è perduto il gusto della conversazione'. È la espressione futile, mondana, di una cosa vera e tragica. Dicendo 'il gusto della conversazione' noi non diciamo niente che ci aiuti a vivere: ma la possibilità di un normale rapporto fra gli uomini, questo sì ci manca, e ci manca al punto che alcuni di noi si sono ammazzati per la coscienza di questa privazione. Il silenzio

¹⁵² Idem, ibidem., p. 82.

Em seu estudo sobre a modernidade baseado na obra de Baudelaire, Benjamin já observava que ainda que a modernidade exigisse uma postura heróica não só do artista, mas de todos, a posição do herói estava então vaga. 154 Com efeito, o herói, sujeito da modernidade, se encontra diante de um desafio decididamente além de suas forças. Por isso, os protagonistas pirandellianos não podem jamais ser chamados de heróis, mas, pelo contrário, são aqueles que, resignados e privados de qualquer ilusão ou possibilidade de reação, constatam a tragédia que dia após dia rege a existência do indivíduo moderno, que é também a sua própria. A ânsia de colocar o mundo em movimento é marcada pelo sentimento da impotência de transferi-la para a práxis e que, portanto, permanece na abstração. Seu refúgio acaba sendo a morte, geralmente configurada pelo suicídio, que, segundo Benjamin, não se constitui como fuga, mas como paixão heróica. Aqui, porém, a idéia do auto-sacrifício não redime o mundo nem traz novas perspectivas de sentido ao sem-sentido da vida que ficou para trás, mas tão-somente ratifica o mundo tal como ele é.

O tempo retratado no conto parece ser o de uma desolada e incontornável sempiternidade. A idéia que obsessiona o protagonista o lança em um processo alucinante de repetição incessante, circular, um eterno retorno do qual ele parece não encontrar saída:

-

154 Cf. Walter Benjamin, "Sobre Alguns Temas em Baudelaire". Em: *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire. Um Lírico no Auge do Capitalismo*.

^{153 &}quot;Geralmente esse vício do silêncio que envenena a nossa época é expresso com um lugar comum: 'Perdeuse o gosto pela conversação'. É a expressão fútil, mundana, de uma coisa verdadeira e trágica. Dizendo 'o gosto da conversação' nós não dizemos nada que nos ajude a viver: mas a possibilidade de um relacionamento normal entre os homens, isso sim nos falta, e nos falta a ponto de alguns de nós se matarem pela consciência dessa privação. O silêncio ceifa suas vítimas todos os dias. O silêncio é uma doença mortal." Natalia Ginzburg, *Silenzio*, vol I, p. 858. *Apud*. Paola Daniela Giovanelli, "Natalia Ginzburg: il Silenzio, le Pulci e lo Specchio". Em Enzo Lauretta (org). *Narratori Italiani del Novecento*. 1996, p. 10.

"Non può più illudersi che, la mattina dopo, ristorato dal sonno della notte, si scrollerà d'adosso il ricordi di quei momenti d'ossessione..." ¹⁵⁵

A perspectiva adotada no conto é a do narrador que à distância observa os movimentos e procura acompanhar as divagações do personagem. Esse ponto de vista, no entanto, só aparentemente é impessoal; o narrador em terceira pessoa nem de longe é onisciente, antes reproduz a partir de dentro o olhar do personagem e seu modo de ser, aderindo, em perfeita consubstanciação de consciências, ao ângulo de visão do protagonista. O que resta da realidade exterior é um emaranhado de impressões e sensações imprecisas, que, partindo de uma consciência quase delirante, retrata um mundo de tinturas e cintilações fantásticas.

A negatividade com que o presente vivido é descrito pelo narrador ameaça desde o início anular seu próprio estatuto de realidade. Com efeito, a descrição do mundo a partir de um ponto de vista subjetivante aliada às impressões diante da paisagem vazia e noturna e ao comportamento por ela engendrado imprime ao conto uma composição caracterizadora dos sonhos, para os quais as coordenadas de espaço, tempo e causalidade foram abstraídas. E de fato, o próprio narrador nos oferece indícios de manifestações oníricas, que imprimem ao conto uma atmosfera ao mesmo tempo fantasmagórica e opressiva: "Tutt'intorno, ora, la città ha come una vaporosa evanescenza di sogno; e il suo corpo vi si muove quase fluido, ombra tra ombre". Portanto, do fato de o conto perfazer um caminho interior de todo subjetivo deriva uma dimensão quase irreal e fantástica da narrativa, antecipando a poética onírica de um Italo Calvino, por exemplo, e de uma série de escritores que povoariam mais tarde a literatura italiana.

¹⁵⁵ Luigi Pirandello, *Berecche e la Guerra*, p. 80.

¹⁵⁶ Idem, ibidem., p. 78.

É esse mesmo Calvino que viria a observar que, em geral, o fantástico no século XX não mais brotava de "uma veia visionária e espetacular" como acontecia com seus antecedentes, mas partia de um princípio "mental", "interiorizado" e "invisível". 157 De fato, a vertente fantástica da literatura desse período deriva do fato de que o quadro do mundo que ela representa deixou de ser imparcial e objetivo, sendo substituído por construções, quase oníricas, concordantes com a subjetividade, não pretendendo, desse modo, criar um mundo diferente do nosso, transcendendo os limites do meramente humano: "Para o homem contemporâneo, o fantástico é apenas um modo entre cem de reaver a própria imagem". ¹⁵⁸ Trata-se, certamente, de uma literatura menos de acontecimentos do que de imagens, que decifram, por meio da linguagem, a realidade em consonância com o sentimento de mundo do sujeito. Talvez por isso Debenedetti tenha definido, ainda que genericamente, o século XX como uma "epoca ossessionata dai propri sogni", ¹⁵⁹ enquanto outros lamentavam que o fantástico tivesse sido substituído pela psicanálise. Jameson, em seu ensaio O Inconsciente Político, descreve o lugar do fantástico contemporâneo como uma ausência determinada e marcada dentro do mundo secularizado ao afirmar que

A neutralidade antinatural da paisagem urbana *esvaziada* pode ser vista como emblema do fantástico contemporâneo em geral com seu *silêncio de expectativa* revelando um mundo – objeto para sempre suspenso à beira do significado, para sempre disposto a receber uma revelação do mal ou da graça que nunca surge. ¹⁶⁰

A observação de Jameson exprime perfeitamente a situação vivenciada em Un'Idea,

¹⁵⁷ Apud. Monica Farinetti, "Scritture del Fantastico". Em Alberto Asor Rosa (org), Letteratura Italiana del Novecento. Bilancio di un Secolo, 2000, p. 395.

¹⁵⁸ Jean-Paul Sartre, "'Aminadab', ou do Fantástico Considerado como uma Linguagem", em *Situações I*, 1968, p. 113.

¹⁵⁹ Idem, ibidem, p. 395.

¹⁶⁰ Fredric Jameson, O Inconsciente Político, 1992, p. 135. Grifos nossos.

em que o encasulamento do protagonista, a partir do qual se constitui o ponto de vista da narrativa, produzido pela falta de sentido e por uma sociedade que se lhe tornou hostil e inacessível acaba por apontar para o esvaziamento da paisagem humana, substituída por construções fantasmáticas e por um silêncio de expectativa que ameaça anular todo o significado inerente aos objetos e lugares e suspender a própria noção de tempo: "Impossibile il rumore dei suoi passi in quel silenzio che pare eterno". ¹⁶¹

Tendo em vista constatações como essas, muitos críticos acabaram por associar os últimos momentos da contística pirandelliana a influências do movimento surrealista e, em algumas antologias e estudos, os contos desse período recebem a denominação de *novelle surrealistiche*. Como lembra Eliane Robert de Moraes, é característico da iconologia surrealista a *desantropomorfização* das paisagens, então povoadas por objetos e criaturas desprovidas de vida, mas que "não deixam de reclamar certas qualidades sensíveis": 163 "...e tutta la città, come da secoli disabitata, coi fanali che ancora la vegliano nel chiarore misterioso di quella gelida azzurità notturna". 64 Se, como procuramos demonstrar até aqui, o desenvolvimento interno da obra do escritor siciliano acaba por apontar para a anulação de toda alteridade, um esvaziamento da paisagem humana, e se Pirandello sempre se mostrou avesso e marginal a qualquer programa artístico, 165 devemos, em última análise, atribuir essas aproximações, ainda que sutis, à sua capacidade de perceber e representar um sentimento generalizado de impotência diante do mundo desencantado, onde a possibilidade de comunicação entre os homens parece comprometida e, no limite, suspensa.

-

¹⁶¹ Luigi Pirandello, *Berecche e la Guerra*, p. 78.

¹⁶² É digno de nota o estudo de G. Petronio, já citado aqui, Le Novelle Surrealistiche di Pirandello, publicado em *Le Novelle di Pirandello*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1980.

¹⁶³ Eliane Robert Moraes. *O Corpo Impossível*, 2002, p. 103.

¹⁶⁴ Luigi Pirandello, "Un'Idea", em *Berecche e la Guerra*, p. 78.

Com efeito, podemos dizer que o motivo da sombra evocado por Pirandello na primeira parte do conto 166 aproxima-o da iconografia metafísica do pintor italiano De Chirico, que viria a ser um dos precursores da estética surrealista. Por volta de 1909, De Chirico começou a pintar seus famosos cenários arquitetônicos, irreais e enigmáticos colocando insistentemente em evidência, por meio de seus característicos efeitos de luz sobre passantes solitários, os edifícios e os monumentos das imensas e desoladas praças públicas italianas que se proliferam em sua obra, a fim de revelar um mundo onírico e subconsciente, perpassado de inquietações metafísicas, "como se vislumbrasse um mundo no qual o homem se libera de todas as aparências humanas para se tornar, ele mesmo, apenas um espectro". 167

Podemos encontrar em um outro conto do mesmo período o ápice da representação dessa reificação humana. Em La Casa dell'Agonia, um protagonista anônimo entra em uma casa senhoril com o objetivo de realizar uma visita rotineira. A criada que abre a porta recomenda que ele espere na sala. Pouco a pouco, o personagem é tomado pela obsessão do ambiente no qual aguarda, povoado de velhos móveis plenos de uma vida obscura. O visitante que entrou na casa privada de vozes e de presente, esquecido já há três quartos de hora em uma espera sem sentido nem futuro, volta sua atenção para esses móveis, decrépitos e entristecidos pela perda de qualquer ilusão: "Hanno una loro anima anche i mobili, specialmente i vecchi, che vien loro dai ricordi della casa dove sono stati per tanto

^{165 &}quot;...ogni forma dev'essere né antica né moderna, ma unica, quella cioè che è propria d'ogni singola opera d'arte". Luigi Pirandello, L'Umorismo, Apud. Carlo Salinari, Miti e Coscienza del Decadentismo Italiano, p. 271.

¹⁶⁶ Como se pode demonstrar no seguinte trecho: "Leggero come *un'ombra*, il suo corpo; e, andando, nessun rumore. Dov'è più il peso di cui s'è sentito gravare poc'anzi? Tutt'intorno, ora, la città ha come una vaporosa evanescenza di sogno; e il suo corpo vi si muove quase fluido, ombra tra ombre". Em Berecche e la Guerra, p. 78. Grifos nossos.

167 Eliane Robert Moraes. *O Corpo Impossível*, p. 104.

tempo. Basta, per accorgersene, che un mobile nuovo sai introdotto tra essi". ¹⁶⁸ Os objetos se tornam prevaricantes, adquirindo uma alma própria, amadurecida no tempo, até serem assimilados ao silêncio de coisa, ao qual o personagem também se integrará. Objetos e personagem passam a constituir termos intercambiáveis no contexto da narrativa: enquanto aqueles assumem características humanas, o homem se objetifica. Enquanto os espaços oníricos do romantismo se apoiavam em uma nostalgia e uma demanda trágicas, representados respectivamente pelo passado perdido e pela totalidade inalcançável, nos modernos essa tragicidade vai dando lugar à obsessão do absurdo. Não é sem razão que Debenedetti constata que o enredo de *La Casa dell'Agonia* "potrebbe anche controllarsi veristicamente: d'improvviso l'ossessione s'è concretata in incubo". ¹⁶⁹

Também aqui a descrição do mundo a partir do ponto de vista de uma subjetividade alienada, portanto, cria uma nova realidade, com seus detalhes sempre extremados, que vai suplantando gradual e completamente a aparência naturalista, imprimindo à narrativa um andamento delirante. Se nos recordamos das palavras de Beckett em uma das suas principais obras segundo as quais "nada é mais trágico que o grotesco", 170 poderemos dizer que desde as primeiras linhas, a narrativa explicita o sentido trágico da existência de seu protagonista, cuja descrição é mais uma vez grotesca: sentado na enorme poltrona numa espera eterna e inútil, ele assume uma aparência quase inumana, sendo comparado pelo narrador a um rato. Da mesma maneira, a empregada é descrita como uma "macaca de avental". Mais uma vez estamos diante de uma das manifestações características do grotesco, a redução do homem a um estado animal:

1

¹⁶⁸ Luigi Pirandello, *Una Giornata*, p. 53.

Giacomo Debenedetti, "'Una Giornata' di Pirandello", em *Saggi 1922-1966*, p. 268.

¹⁷⁰ A fala está na peça *Esperando Godot* de Samuel Beckett.

Esiguo de corpo spariva nella grande poltrona cupa di velluto viola sulla quale s'era messo a sedere. Spariva anche nell'abito che indossava. I braccini, le gambine si doveva quase cercarglieli nelle maniche e nei calzoni. Era soltanto uma testa calva, com due occhi aguzzi e due baffetti di topo. ¹⁷¹

Se em *Un'Idea* são retratados o vazio e o silêncio aparentemente inquebrantáveis da paisagem, povoada tão-somente por um protagonista solitário e objetos que adquirem aura de espectros, La Casa dell'Agonia dirige-se a um instante crucial, quando, no deserto da paisagem humana, os objetos assumem uma vida própria e o indivíduo, esquecido pelos outros e condenado a uma espera aparentemente infinita, toma consciência de haver se tornado coisa entre coisas, ou, como bem observou Raymond Williams, "meros objetos em um 'meio ambiente'": 172 "Quasi assorbito dal silenzio della casa, costui, come vi aveva già perduto il nome, così pareva vi avesse anche perduto la persona e fosse diventato anche lui uno di quei mobili in cui s'era tanto immedesimato...". ¹⁷³ A crise histórica do indivíduo encontra aqui a mais emblemática representação, no cenário sufocante de uma casa onde a única figura humana se revela como grotesca aparição e o tempo do relógio perdeu para sempre seu sentido. A condição do personagem é tanto mais trágica na medida em que, na verdade, ele não está ali representando uma consciência individual, evidenciada em relação a um mundo desconhecido, mas sim uma condição absoluta.

De certo, já não é a vida humana que se afirma no conto, mas a vida das coisas, plenas de história, de um passado e de perspectivas futuras. Para o protagonista história e futuro não são sequer vislumbrados: ele vive um presente que parece eterno, sem princípio

 ¹⁷¹ Luigi Pirandello, *Berecche e la Guerra*, p. 54-55.
 ¹⁷² Raymond Williams, *Tragédia Moderna*, p. 184.

¹⁷³ Luigi Pirandello, *Una Giornata*, p. 54.

nem fim. Certamente vale aqui a observação de Luperini em relação à construção temporal das narrativas pirandellianas, segundo a qual

Il tempo qui è quello aperto e imprevedibile della vita. Nei racconti di Pirandello circola un eterno presente, una singolare assenza di spessore dimensionale e di pathos del passato.¹⁷⁴

Como Vitangelo Moscarda, à medida que se identifica com os objetos, únicos habitantes da velha casa, o protagonista de *La Casa dell'Agonia* perde gradualmente o nome, mas aqui, ao contrário do que acontece no romance, onde transcender os limites da consciência significa transcender as fronteiras da própria linguagem, longe de representar uma libertação das coerções sociais ou um retorno epifânico às origens pré-individuais do homem, a perda da identidade lança o personagem no vazio, erigindo-se em símbolo paroxístico de sua reificação: "O eu integralmente capturado pela civilização se reduz a um elemento dessa inumanidade, à qual a civilização desde o início procurou escapar. Concretiza-se assim o mais antigo medo, o medo da perda do nome".¹⁷⁵

Estamos talvez autorizados a dizer que a angustiante espera que se perpetua tanto em *La Casa dell''Agonia* como em *Un''Idea* liga-se, enquanto metáfora, intimamente àquele inconsciente sentimento de perda configurado em *La Tartaruga*: "lo sgomenta che lui, senza saperlo, sia forse rimasto ad aspettare qualcosa che non arriverà mai più...". ¹⁷⁶ Para ilustrar essa constatação, em *La Casa*... podemos ler: "e già più volte l'ometto si era domandato se aveva ancora il diritto di star lì ad aspettarlo, trascorsa oltre ogni termine di comporto l'ora fissata nell'invito". O que esses personagens indefinidamente aguardam,

_

¹⁷⁴ Romano Luperino, *Introduzione a Pirandello*, p. 115.

Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, p. 42.

¹⁷⁶ Luigi Pirandello, *Una Giornata*, p. 66.

desiludidos, parece ser aquela possibilidade de uma verdadeira compreensão e interação com o mundo, sob a égide de uma totalidade há muito perdida e irrecuperável, a fim de que possam se reconhecer como sujeitos. O isolamento do indivíduo, a perda de conexão com os outros, em um mundo de seres e coisas permanentemente desprovidos de sentido, faz com que até mesmo as conexões no interior da personalidade sejam destruídas, consumando uma perda de vínculos com a própria realidade, que se reflete claramente no desenvolvimento da narrativa.

Essa terrível espera se articula com a segunda parte do conto, na qual o visitante aguarda um grito que anuncie a morte de alguém, pois um gato cinzento havia entrado na sala e, caçando duas andorinhas que haviam feito um ninho sob a janela, empurrava lentamente um vaso, que a qualquer momento cairia na rua sobre um dos passantes, provocando provavelmente uma tragédia. A angústia do protagonista – e do leitor –, único a saber da tragédia que estava para ocorrer, mas incapaz de qualquer movimento ou ação que impeça o acontecimento, vai crescendo pouco a pouco, até o desespero.

Em *La Casa dell'Agonia*, a solução para angústia inconscientemente encontrada pelo indivíduo anulado é tão absurda quanto a sua própria condição: precipitar-se de encontro a um vaso empurrado do limiar da janela por um gato, presença inquietante, que se revela como involuntário instrumento de morte, em um gesto inconscientemente suicida.

Nesse contexto, torna-se impossível não nos recordarmos do famoso conto *O Gato Preto*, de Poe, em que o animal é o elemento desencadeador de uma série de terríveis eventos sobrenaturais, que determinam o destino do protagonista imerso na insanidade. Sob essa perspectiva, a figura do gato se aliaria a um elenco de forças ocultas e maléficas que povoam a narrativa pirandelliana deste último período, bastando nos recordarmos da aliança entre as formigas e o vento no conto *Vittoria delle Formiche*, dos *maggiorenti* em

C'è Qualcuno che Ride, ou do prego em *Il Chiodo*, para nos convencermos de que os protagonistas dessas narrativas estão longe de serem senhores de seu próprio destino. Essas forças misteriosas revestem de um inesperado demonismo os lugares e objetos mais comuns, as pessoas mais insignificantes, tornando-as fundo e personagens de um pesadelo. O gato, na realidade, parece se constituir como símbolo, representante paradigmático, do silêncio mortal pelo qual a casa, seus objetos e o protagonista estão envolvidos: "tra tutti gli animali il gatto è quello che fa meno rumore. Non poteva mancare in una casa piena di tanto silenzio". Assim, o gato revela-se, em efígie, o silêncio mesmo, de modo que ambos coincidem no sentido de promover o trágico final reservado ao protagonista. O limite desse sentido trágico do conto reside na expressão da impotência do personagem que para fugir à visão do terrível fato atira-se em direção a ele.

Por fim, se analisarmos a narrativa tendo em vista o conjunto do pensamento pirandelliano poderemos nos arriscar a dizer que o conto ilustra magistralmente o sentimento do sujeito moderno diante da sociedade. Aqui o personagem, que adquiriu o status de coisa e perdeu todas as conexões com o mundo, como a maioria dos personagens pirandellianos, tomado pela angústia, manifestação moderna por excelência, aguarda impotente e desorientado a tragédia, da qual apenas ele tem conhecimento, que paira sobre os indivíduos imersos em seu cotidiano alienante. Obviamente que se vincularmos essa análise diretamente ao contexto histórico em que ela surgiu, poderíamos pensar em uma referência ao fascismo, do qual, nesse período, Pirandello já havia se afastado e tomado consciência da ameaça que aquele regime constituía. De qualquer maneira, o conto é construído claramente como alegoria de uma condição absoluta, imutável, que o autor sempre procurou retratar. O visitante anônimo representa, nesse sentido, o protagonista, o

-

¹⁷⁷ Luigi Pirandello, *Una Giornata*, p. 55.

anti-herói, pirandelliano por excelência. Ele carrega consigo, talvez como nenhum outro, todas as qualidades (ou falta delas, nos reportando ao homem sem qualidades de Musil), toda a angústia e impossibilidade de ação que sempre caracterizaram esses personagens. Seu fim é paradigmático no sentido de demonstrar que, apesar de terem consciência de sua condição, esses personagens são incapazes de escapar ao destino que a sociedade, sob a égide da razão totalizadora, lhes reservou.

Ambas as narrativas, *Un'Idea* e *La Casa dell'Agonia*, encerram a quintessência daquela historicidade tortuosa e problemática que permeia a última fase da produção artística de Pirandello, em cujo âmbito a nostalgia e o desejo de redenção e felicidade se apresentam em relação dialética com a destruição provocada pelas mudanças tecnológicas, pela efemeridade dos objetos e das paisagens e pela ameaça das cidades inumanas, que reificam o sujeito, transformando-o em mero mecanismo. As incursões por zonas rarefeitas, surreais e impalpáveis, para além da História, que animam o conjunto dessas obras representam o desenvolvimento último, a fase conclusivamente niilista, da perda de identidade que Mattia Pascal muito tempo antes experimentara e que a reflexão sobre o humorismo havia descrito em suas conseqüências mais extremas. Sendo assim, a ahistoricidade que marca essa literatura e que alguns críticos atribuem a uma mudança de perspectiva, um otimismo tardio, em relação ao mundo, parte efetivamente de um movimento que intenta dinamitar a História a partir de dentro.

BIBLIOGRAFIA

I - Obras de Luigi Pirandello

Contos

| PIRANDELLO, Luigi. Bere | ecche e la Guerra. Milano: Mondadori, 1993. |
|-----------------------------|---|
| Una Giornata | . Milano: Mondadori,1992. |
| L'Uomo Solo. | Milano: Mondadori, 1984. |
| La Mosca. Mi | lano: Mondadori, 1984. |
| In Silenzio. M | ilano: Mondadori, 1984. |
| La Giara. Mi | lano: Mondadori, 1985. |
| Il Viaggio. Mi | lano: Mondadori, 1993. |
| Lo Scialle Ne | ro. Milano: Mondadori, 1983. |
| La Vita Nuda | Milano: Mondadori, 1992. |
| La Rallegrata | . Milano: Mondadori, 1983. |
| Tutt'e Tre. Mi | lano: Mondadori, 1985. |
| E Domaní, Lu | nedí. Milano: Mondadori, 1985. |
| Romances | |
| Il Fu Mattia F | Pascal e Il Turno. Roma: Newton, 1993. |
| Uno, Nessuno | , Centomila. Milano: Mondadori, 1986. |
| Um, Nenhum | e Cem Mil. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac e |
| Naify, 2001. | |
| Quaderni di | Serafino Gubbio Operatore. Milano: Mondadori, 1983. |
| Teatro | |
| Il Meglio del | Teatro. Liolá, Il Piacere dell'Onestà, L'Innesto, Il Giuoco delle |
| Parti, Sei Personaggi in Ce | rca d'Autore; Enrico IV, Lazzaro, Come tu mi Vuoi, Trovarsi, 1 |
| Giganti della Montagna. M | ilano: Mondadori, 1993. |
| "Seis Person | nagens à Procura de um Autor". In. GUINSBURG, Jacó |
| Pirandello: Do Teatro no T | eatro. São Paulo: Perspectiva, 1999. |
| Lazzaro - Com | ne Tu Mi Vuoi. Milano: Mondadori, 1971. |
| L'Amica dell | a Moglie; Non Si Sa Come; Sogno (ma forse no). Milano |
| Mondadori, 1984. | |

| | _ La Nuova Colonia; O di Uno o di Nessuno. Milano: Mondadori, 1991. |
|-------------------|--|
| Ensaios | |
| | L'Umorismo. Roma: Newton, 1993. |
| | "O Humorismo". In GUINSBURG, Jacó (trad. e org). Pirandello: Do Teatro |
| no Teatro. S | São Paulo: Perspectiva, 1999. |
| II - Sobre I | Luigi Pirandello |
| AGOSTINI 1988. | , P. Lo Spazio della Notte. Pirandello: le Novelle, il Simbolo. Firenze: Cesati, |
| ANGELINI | I, Franca. Il Teatro del Novecento. Da Pirandello a Foscolo. Roma: Laterza, |
| 1985. | |
| BADÍN, M | aria Éster. El Suicidio y la Muerte en los Cuentos de Luigi Pirandello. Buenos |
| Aires: Facu | ltad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1989. |
| BARILLI, I | Renato. La Linea Svevo-Pirandello. Milano: Mondadori, 2003. |
| BENTO, V | aldemir Monteiro. A Vida Rural em Alguns Contos de Luigi Pirandello. São |
| Paulo: Disse | ertação de Mestrado USP, 1996. |
| BERNARD | INI, Aurora Fornoni. Henrique IV e Pirandello. Roteiro para uma Leitura. São |
| Paulo: Edus | sp, 1990. |
| BISHOP, T | homas. Pirandello and the French Theatre. London: Peter Owen, 1961. |
| BOSI, Alfre | edo. "O Outro Pirandello"; "Alguém está Rindo", In Céu, Inferno: Ensaios de |
| Crítica Lite | rária e Ideológica. São Paulo: Ed. 34, 2003. |
| | Itinerario della Narrativa Pirandelliana. Tese de Doutoramento, |
| FFLCH/US | P, 1964. |
| BONTEMP | ELLI, Massimo. Sette Discorsi (Pirandello, Leopardi, D'Annunzio, Verga, |
| L'Aretino, S | Ccarlatti, Verdi). Milano: Bompiani, 1942. |
| BORSELLI | NO, Nino. Ritratto e Immagini di Pirandello. Roma: Laterza, 2000. |
| DEBENED | ETTI, Giacomo. "'Una Giornata' di Pirandello", In Saggi (1922-1966). Milano: |

Mondadori, 1982.

DE CASTRIS, Arcângelo Leone. *Il Decadentismo Italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio.* Roma: Laterza, 1989.

GARDAIR, Jean-Michel. Pirandello e il suo Doppio. Roma: Abete, 1977.

GILMA, Richard. *Making of Modern Drama: a Study of Buchner, Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke.* New York: Farrar, Straux and Giraux, 1975.

GUGLIELMI, Guido. *La Prosa Italiana del Novecento. Umorismo, Metafisica e Grotesco*. Torino: Einaudi, 1986.

GUINSBURG. Jacó (org.). *Pirandello: do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

KRISINSKY, Wladimir. *Il Paradigma Inquieto: Pirandello e lo Spazio Comparativo della Modernità* (trad. Conrado Donati). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

LEONE DE CASTRIS. Arcangelo. *Il Decadentismo Italiano: Svevo, Pirandello e D'Annunzio*. Roma: Laterza, 1989.

LOMBARDI, Andrea. Em Busca de seu Duplo. Jornal de Resenhas, n. 29, p. 5, 1997.

LUPERINI, Romano. Introduzione a Pirandello. Roma: Laterza, 1992.

MACCLINTOCK, Lander. *The Age of Pirandello*. Bloomington: Indiana University Press. 1951.

MACHELLA, Vicenzo. *Luigi Pirandello e il Pirandellismo nella Storia della Critica Pirandelliana*. Macerata: S.Giuseppe, s/d.

MAGALDI, Sábato. O Cenário no Avesso (Gide e Pirandello). São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. "Razão e Paixão em Pirandello" . In. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MAURO, Sergio. *Pirandello e Machado de Assis*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1989.

MUNAFÒ, Gaetano. Conoscere Pirandello. Firenze: Le Monnier, 1971.

NENCIONI, Giovanni. *Tra Grammatica e Retorica: da Dante a Pirandello*. Torino: Einaudi, 1983.

SALINARI, Carlo. "La Coscienza della Crise". In: *Miti e Coscienza del Decadentismo Italiano*. Milano: Feltrinelli, 1986, pp. 249-284.

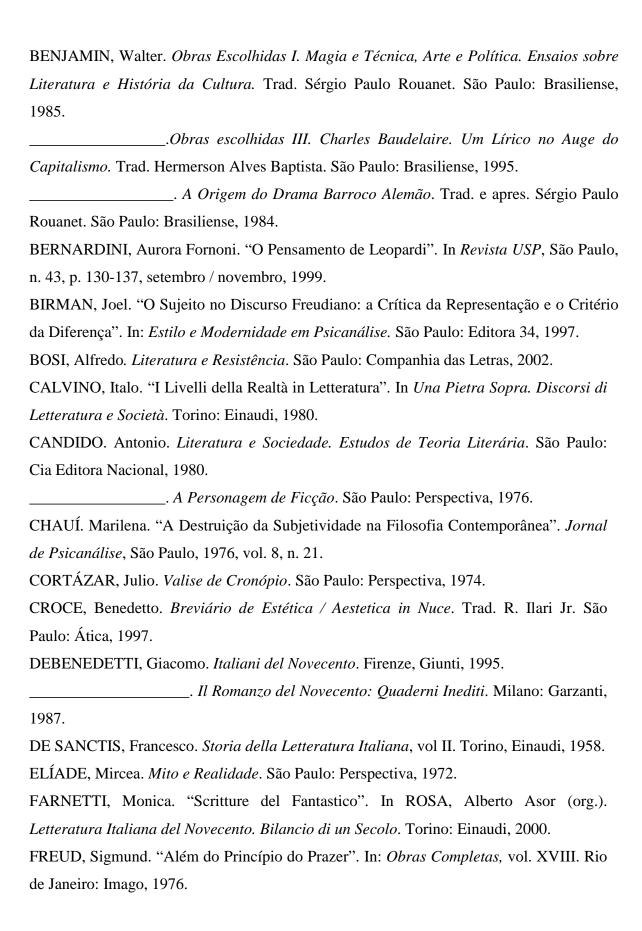
SEGRE, Carlos David. "Pirandello e a Psicanálise". In: *Quaderni*, São Paulo, pp. 97-108, mar. 1992.

SOUZA, Vilma K. B. de. "Pirandello e o Realismo da Linguagem". In. *Língua e Literatura*. São Paulo, XI(14), 1985, pp 151-160.

VICENTINI, Cláudio. "Pirandello. La Lingua e il Dialetto della Scena". In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*. Torino: Einaudi, 2000.

III - Geral

| ADORNO, Theodor W. "Crítica Cultural e Sociedade" e "Anotações sobre Kafka". In. |
|--|
| Prismas: Crítica Cultural e Sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Matos B. de |
| Almeida. São Paulo: Ática, 1998. |
| Notas de Literatura I. Trad. Jorge Matos B. de Almeida. São Paulo: |
| Duas Cidades/Ed. 34, 2003. |
| Teoria Estetica. Trad. Enrico De Angelis. Torino: Einaudi, 1977. |
| ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. "O Conceito de Esclarecimento" e |
| "Ulisses ou Mito e Esclarecimento". In: Dialética do Esclarecimento - Fragmentos |
| Filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. |
| ARMELLINI, Guido e COLOMBO, Adriano. La Letteratura Italiana. Primo Novecento. |
| Bologna: Zanichelli, 1999. |
| AUERBACH, E. Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental. São |
| Paulo: Perspectiva, 2001. |
| BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense |
| Universitária, 1997. |
| Questões de Literatura e Estética. São Paulo: UNESP/HUCITEC, |
| 1988. |
| BAUDRILLARD, Jean. A Transparência do Mal: Ensaios sobre os Fenômenos Extremos. |
| Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1996, |



______. "O Estranho". In: *Obras Completas*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
______. "O Mal-Estar na Civilização". In: *Obras Completas*, vol. XXI Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix. 1973.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Do Conceito de Mímesis no Pensamento de Adorno e Benjamin". In: *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GARCIA-ROZA, Luís Alfredo. *O Mal Radical em Freud.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GROSSER, Hermann. Narrativa. Manuale/Antologia. Milano: Principato, 1985.

GUGLIELMI, Guido. *La Prosa Italiana del Novecento II. Tra Romanzo e Racconto*. Torino: Einaudi, 1998.

_____. "Mondo di carta". In *Ironia e Negazione*. Torino: Einaudi, 1974.

GUGLIELMINETTI, Marziano. Sulla Novella Italiana. Genesi e Generi. Lecce: Milella, 1990.

GUGLIELMINI, Homero M. *El Teatro del Desconformismo*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1967.

HUGO, Victor. Do Grotesco e do Sublime. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político. A Narrativa como Ato Socialmente Simbólico.* São Paulo: Ática, 1992.

JOLLES, A. Formas Simples. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco. Configuração na Pintura e na Literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LAURETTA, Enzo (org). Narratori Italiani del Novecento. Ginzburg, Moravia, Bassani, Pratolini, Saviane, Soldati, Tobino. Palermo: Palumbo, 1996.

LEITE, Lígia C. O Foco Narrativo. (Coleção Princípios, vol. 4) São Paulo: Ática, 1996.

LUKÁCS, George. *A Teoria do Romance. Um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

LUPERINI, Romano. Il Novecento. Torino: Loescher, s/d, vol. I.

MATOS, Olgária. "A Melancolia de Ulisses: A Dialética do Iluminismo e o Canto das Sereias". IN. CARDOSO, Sérgio et alii. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 141-157.

MAURO, Walter. *Realtà, Mito e Favola nella Narrativa Italiana del Novecento*. Milano: SugarCo Editore, 1974.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível. A Decomposição da Figura Humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. Trad. G. G. de Souza, São Paulo: Perspectiva, 1985.

NESTROVSKI, Arthur. Ironias da Modernidade. Ensaios sobre Literatura e Música. São Paulo: Ática, 1996.

PONTIERI, Regina Lúcia. "Visões da Alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty", em *Revista USP*, São Paulo, pp. 330-334.

PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

RANK, Otto. *The Double – A Psycoanalitic Study*. Trad. Harry Tucker Jr. London: Maresfield Library, 1989.

ROSENBAWN, Yudith. *Metamorfoses do Mal. Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999.

ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto I. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SALINARI, Carlo e RICCI, C. Storia della Letteratura Italiana. Con Antologia degli Scrittori e dei Critici. vol. 3, L'Ottocento e Il Novecento. Roma-Bari: Laterza, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. "'Aminadab', ou do Fantástico Considerado como uma Linguagem". In *Situações I*. Trad. Rui Mário Gonçalves. Europa-América, 1968.

SPAGNOLETTI, Giacinto. *Storia della Letteratura Italiana del Novecento*. Roma: Newton, 1994.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel. Estudo sobre a Literatura Imaginativa de 1870 a 1930.* Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2004.

IV - Epígrafes

Introdução

MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. *A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 254.

Capítulo I

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 403. ADORNO, Theodor. *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 17.

Capítulo II

http://www.revista.agulha.nom.br/cfmo03.html
PESSOA, Fernando. *O Guardador de Rebanhos e Outros Poemas*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 89

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Mineração do Outro". In

Capítulo III

PIRANDELLO, Luigi. "Effetti d'un Sogno Interrotto". In: *Una Giornata*. Milano: Mondadori, 1992, p. 08

BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal – Ensaio Sobre Fenômenos Extremos*.

Campinas: Papirus, 1996, p. 117.

Capítulo IV

MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 748.

BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac e Naify, 2002, p. 112.

ANEXOS

CONTOS TRADUZIDOS – LUIGI PIRANDELLO

1 – Sopro

Certas notícias chegam tão inesperadamente que se fica ali assombrado, e do assombro, parece não se encontrar meios de sair senão recorrendo às frases mais banais ou às considerações mais óbvias.

Por exemplo, quando o jovem Calvetti, secretário do meu amigo Bernabò, me anunciou a morte repentina do pai do Massari, na casa de quem pouco antes Bernabò e eu tínhamos almoçado, ocorreu-me dizer: – Ah, a vida é assim! Basta um sopro para levá-la embora. E juntei o polegar e o indicador de uma mão para soprá-los, como para fazer voar uma pluma que segurasse entre aqueles dois dedos.

Vi, após aquele sopro, o jovem Calvetti contrair o rosto, depois inclinar o tronco e levar uma mão ao peito, como quando se percebe um mal-estar indefinido por dentro e não se sabe onde, mas não lhe dei importância, parecendo-me absurdo admitir que aquele mal-estar pudesse ter sido causado pela frase estúpida que eu havia dito e pelo gesto ridículo com o qual, não contente em tê-la dito, tinha querido acompanhá-la. Pensei em alguma dor ou pontada que ele tivesse sentido, talvez no fígado, ou no rim ou no intestino, momentânea de qualquer maneira e sem nenhuma gravidade. Mas, antes do entardecer, Bernabò entrou em minha casa, muito consternado.

- Sabe que Calvetti morreu?
- Morreu?
- De repente, à tarde.
- Mas se à tarde estava aqui comigo! Espere, que horas poderiam ser? Foi às três.
- E às três e meia estava morto!
- Meia hora depois?
- Meia hora depois.

Olhei-o de esguelha, como se com aquela afirmação ele pretendesse estabelecer uma relação (mas qual?) entre a visita e a morte repentina do pobre jovem. Tive como que um ímpeto por dentro que me forçou a repelir logo aquela relação, mesmo que fortuita, como uma suspeita de remorso que pudesse ocasionar, e a encontrar uma razão alheia à visita para aquela morte. E contei a Bernabò sobre o repentino mal-estar que o rapaz tinha sentido enquanto ainda estava comigo.

— Ah, sim! Um mal-estar?

— A vida é assim! Basta um sopro para levá-la embora.

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

Bernabò tinha o rosto perturbado pela morte daquele seu jovem secretário ao qual era muito afeiçoado e, muitas vezes, depois de haver corrido ou somente apressado um pouco o passo, corpulento, sanguíneo, e quase sem pescoço aparecia diante de mim ofegando e levava também a mão ao peito para acalmar o coração e recuperar o fôlego. Agora, vendo-o fazer aquele gesto e ouvindo-o dizer que se sentia sufocar e uma estranha sombra invadir-lhe a mente e a visão, o que, em nome de Deus, eu deveria pensar?

Imediatamente, mesmo desorientado e aflito como eu estava, atirei-me em socorro do pobre amigo caído, espalhado e ofegante em uma poltrona. Mas fui furiosamente repelido e, então, acabei não compreendendo mais nada. Senti-me gelar em uma atônita apatia e fiquei a vê-lo tremer sobre aquela poltrona de veludo vermelho, que me pareceu toda de sangue, tremer não mais como um homem, mas como um animal ferido, e acelerar a respiração e tornar-se cada vez mais violáceo, quase negro. Arrastava um pé no tapete, talvez para levantar-se sozinho, mas se acabava naquele esforço. Como em um sonho, via o tapete deslizar e enrolar-se sob ele. Na outra perna, retorcida sobre o braço da poltrona, a calça levantada tinha-lhe descoberto a liga de seda, de uma cor esverdeada com listrinhas cor-de-rosa. Peço um pouco de consideração pela minha piedade: toda a minha inquietação estava como que dilacerada e dispersa aqui e ali, tanto que podia me esquecer, ao desviar os olhos, seja no tédio que sempre me deram os meus horríveis quadros pendurados nas paredes, ou mesmo na curiosidade que prendia meu olhar, sim, sobre as cores e listrinhas daquela liga. De repente, porém, recuperei-me, aterrorizado por ter sido capaz de alienar-

me dessa forma em tal momento, e gritei ao meu criado que fosse voando parar um carro diante da porta e depois voltasse para me ajudar a levar o agonizante a um hospital ou para casa.

Preferi para casa porque era mais perto. Não morava sozinho, tinha consigo uma irmã, mais velha que ele, não sei se viúva ou velha senhorita, insuportável pela obstinada meticulosidade com que o controlava. Empalidecida, a pobrezinha, com as mãos nos cabelos — Ó Deus, o que aconteceu? Como aconteceu? –, e não queria arredar pé, que ódio! para saber de mim o que tinha acontecido, como tinha acontecido; justo de mim e precisamente naquele momento em que eu não agüentava mais, com todas as escadas que havia subido, subindo de costas, com o peso enorme daquele corpo abandonado nos braços. - A cama! A cama! - Parecia que nem mesmo ela sabia mais onde ficava a cama, à qual me pareceu que não se chegava nunca. Tendo-o acomodado, agonizante (mas eu também agonizava), encostei-me esgotado a uma parede, e se não me tivessem acolhido prontamente em uma cadeira, teria desabado no chão. Com a cabeça pendente, pude ainda dizer ao criado: - Um médico! Um médico! -, mas meus braços voltaram a cair ao pensamento de que agora estava só com a irmã, que certamente me agrediria com outras perguntas. Salvou-me o silêncio que, de repente, se fez sobre o leito, cessada a agonia. Pareceu, por um instante, o silêncio de todo o mundo. E, de fato, foi de todo o mundo, para sempre, para o pobre Bernabò deitado ali surdo e inerte naquela cama. Logo começou o desespero da irmã. Fiquei prostrado. Como imaginar, não digo acreditar, que uma tal enormidade fosse possível? Não conseguia organizar minhas idéias. E naquele desconcerto, parecia-me tão curioso que aquela pobrezinha chamasse seu irmão Giulio, como o tinha sempre designado, agora que estava ali morto, corpulência imóvel que não admitia diminutivos, justamente de Giulietto! Giulietto! ¹⁷⁸ A um certo ponto, saltei em pé, estarrecido. O cadáver, como se tivesse se incomodado com aquele Giulietto! Giulietto! havia respondido com um horrível ronco do estômago. Coube a mim amparar a irmã que

teria desabado no chão, desfalecida de terror. Desfaleceu, em vez disso, em meus braços e, então, entre ela desmaiada e aquele morto sobre a cama, sem saber mais o que fazer nem pensar, senti-me tomado por um turbilhão de insanidade e comecei a sacudir aquela pobrezinha para que deixasse de lado aquele desfalecimento, que já era exagerado. Além do que, voltando a si, não quis mais acreditar que o irmão estivesse morto. – Ouviu? Não deve estar morto! Não pode estar morto! – Precisou vir o médico para confirmar e assegurar-lhe que o ronco do estômago não tinha sido nada, um pouco de ar ou não sei que outra coisa, que quase todos os mortos costumam fazer. Então ela, que era elegante e sabia se conter, fez uma expressão angustiada e cobriu os olhos com a mão, como se o médico lhe tivesse dito que também ela, morta, o teria feito.

O médico era um daqueles jovens calvos que carregam quase com fúria rancorosa sua calvície precoce em meio à violência de uma selva de cachos negros que, não se sabe por que motivo, desaparecidos do alto do crânio, preenchem toda a volta da cabeça. Com os olhos de esmalte armados com fortes lentes para míopes, alto, não gordo, mas forte, duas moitinhas de pêlos aparados sob o pequeno nariz, os lábios salientes, acesos e tão bem desenhados que pareciam pintados, fitava com tal comiseração zombeteira a ignorância daquela pobre irmã e falava da morte com tal familiaridade desenvolta, como se, lidando continuamente com esta, nenhum dos seus casos pudesse ser duvidoso ou obscuro, que por fim um riso de escárnio irrompeu-me irresistivelmente da garganta. Enquanto falava, já tinha avistado minha imagem por acaso no espelho do armário e tinha-me surpreendido com um olhar oblíquo e frio que de repente reentrava em meus olhos rastejando como uma serpente. E o polegar e o indicador da minha mão direita apertavam-se, apertavam-se com tanta força um contra o outro, que estavam quase adormecidos pela dor da pressão recíproca. Apenas ele se virou àquele meu escárnio, coloquei-me a sua frente, e com a boca ainda de escárnio na palidez que me tinha encaveirado a face, sibilei: – Veja – e mostrei-lhe os dedos – assim! O senhor que sabe tanto sobre a vida e a morte: sopre sobre eles e veja se

_

¹⁷⁸ Diminutivo de *Giulio*.

consegue me fazer morrer. – Afastou-se para perscrutar se não estava lidando com um louco. Mas eu me aproximei novamente: – Basta um sopro, acredite! Deixei-o e agarrei a irmã pelo pulso. – Faça-o a senhorita! Isso, assim! –, e coloquei-lhe a mão na boca, – junte dois dedos e sopre-os! A pobrezinha, com os olhos paralisados, aterrorizada, tremia toda enquanto o médico, sem pensar que ali sobre a cama havia um morto, gargalhava, divertido. – Não o faço mais sobre vocês porque ali já tem um, e dois com Calvetti, por hoje! Mas preciso fugir, fugir logo, fugir!

E realmente fugi, como um louco.

Assim que cheguei à rua, a loucura veio à tona. Já havia anoitecido, e a rua estava aglomerada. As casas estremeciam ao brilho das lâmpadas que se acendiam, e toda a gente corria para proteger o rosto das cintilações de luzes coloridas que surgiam de toda parte, faróis, brilhos de vitrines, sinais luminosos, em uma confusão incitada por obscuras desconfianças. Apesar de que não, eis ali, pelo contrário, um rosto de mulher que se abria de alegria ao reflexo de uma luz vermelha e lá aquela de um menino que ria, suspenso no alto nos braços de um velho diante do espelho de um balcão de loja, do qual escorria um jorro contínuo de gotas esverdeadas. Eu abria passagem na multidão e com os dois dedos sobre a boca soprava, soprava sobre todos aqueles rostos esquivos, sem escolher e sem me voltar para trás para confirmar se realmente aqueles meus sopros produziam o efeito já duas vezes experimentado. Se o produziam, quem teria podido atribuí-lo a mim? Não era livre para colocar aqueles dois dedos sobre a boca e soprá-los para meu inocente prazer? Quem poderia acreditar seriamente que um poder tão inaudito e terrível tivesse surgido naqueles dois dedos e no sopro que emitia sobre eles. Era ridículo admiti-lo e podia passar somente como uma brincadeira pueril. Eu brincava, então. Se aquilo que tinha provado duas vezes era verdade, ah, por Deus, deveria ter matado, assim brincando, brincando, mais de mil pessoas. Não era possível que no dia seguinte não se viesse a saber, com o terror de toda a cidade, daquela mortalidade imprevista e misteriosa.

De fato, veio-se a saber. Todos os jornais, na manhã seguinte, o divulgaram. A

cidade acordou sob o pesadelo, sacudida por uma repentina epidemia fulminante. Novecentos e sessenta mortos em uma só noite. No cemitério não se sabia como fazer para os enterrar; não se sabia como fazer para levar todos de suas casas. Sintomas comuns constatados pelos médicos em todas as vítimas, primeiro a sensação de um mal-estar indefinido, depois o sufocamento. Pela autópsia dos cadáveres, nenhum indício do mal que havia ocasionado a morte quase instantânea.

Fiquei lendo aqueles jornais, vítima de um terror que era como o desconcerto de uma terrível embriaguez, uma confusão de imagens indistintas que se atiravam, debatiam-se em círculos no volume do turbilhão nebuloso que me envolvia; e uma angústia inexplicável, um frêmito pungente que incomodava, urgia contra alguma coisa dentro de mim que permanecia obscura e imóvel e da qual a minha consciência, atraída mas desconfiada, prestes a debandar, recusava-se a se aproximar, tocava e logo se afastava. Não sei propriamente o que queria exprimir, apertando com uma mão convulsa a fronte e repetindo: – É uma impressão! É uma impressão! – Acontece que a palavra, mesmo vazia, ajudou-me a rasgar como um raio aquela nuvem, e senti-me por um momento aliviado, livre. "Deve ter sido loucura", pensei, "que me tomou a mente para me encontrar ontem a fazer aquele gesto ridículo e infantil antes que a calamidade se declarasse resultado dessa epidemia desabada, assim de repente, sobre a cidade. De resto, para me libertar não há nada a fazer além de esperar alguns dias sem repetir a brincadeira desse gesto. Se for a epidemia, como certamente deve ser, essa assustadora mortalidade deve continuar e não cessar assim de repente como começou."

Bem; esperei três dias, cinco dias, uma semana, duas semanas: nenhum novo caso foi divulgado pelos jornais: a epidemia repentinamente cessara.

Ah, mas louco não, peço desculpas; na obsessão de uma semelhante dúvida, que eu pudesse ser louco, não podia ficar; louco de uma loucura que, ao declará-la, teria feito qualquer um explodir em risadas, não. Era preciso livrar-me o mais rápido possível de uma tal obsessão. E como? Pondo-me novamente a soprar entre os dedos? Tratava-se de vidas

humanas. Precisava convencer-me de que o meu ato era por si só inocente, infantil, e que se os outros morriam, não era culpa minha. Poderia sempre acreditar em um retorno da epidemia, após aquela pausa de quinze dias, pois até o último instante deveria considerar inacreditável que a morte pudesse depender de mim. Mas, então, a tentação diabólica de adquirir semelhante certeza, bem mais terrível do que a dúvida de que pudesse ser louco, a certeza de saber-me dotado de um poder tão extraordinário: como resistir a uma tal tentação?

II

Tinha de permitir-me fazer mais uma experiência, mas tímida e cautelosa, uma experiência a mais justa possível. A morte, sabe-se, não é justa. Aquela que dependia de mim (se dependia de mim) deveria ser justa.

Conhecia uma menina ingênua que, enquanto brincava com suas bonecas, saindo de um sonho para entrar em outro, um diferente do outro, esse que a levava para um vilarejo na montanha e aquele que a conduzia a uma praia, e depois do mar a um país longínquo, longínquo onde havia um povo estranho que falava uma língua completamente diferente da sua, ao fim de todos aqueles sonhos tinha acordado ainda menina aos vinte anos, mas menina, menina mesmo, com um homem ao seu lado que, há pouco saído do último daqueles sonhos, tinha de repente se transformado, na realidade, em um homem estranho, estúpido, preguiçoso e cheio de vícios; e nos braços, ao invés da boneca, havia encontrado um pobre ser, que não se podia dizer um monstrinho porque tinha um rostinho de anjo doente, quando a convulsão contínua à qual todo aquele corpinho estava sujeito não o deformava também horrivelmente. "Mal de ..." não sei, o nome de um médico estrangeiro, inglês ou americano. Pot, parece-me, se é que se escreve assim (meu Deus, dar o próprio nome a uma doença!). Mal de Pot em uma de suas formas mais graves e sem cura. Aquele menino nunca falaria, nunca caminharia nem nunca se serviria daquelas suas mãozinhas deformadas pela violência dos espasmos. Poderia permanecer assim ainda por anos. Tinha

três? Talvez até os dez. No entanto, não parecia verdade, nos braços de alguém que tivesse aprendido a segurá-lo bem como aquele miserável do pai, apenas podia, em algum momento de trégua, o pobre menino sorria de um sorriso tão beato naquele seu rostinho de anjo, que logo, cessado o horror daquelas contorções, a mais terna compaixão fazia jorrar lágrimas dos olhos de quem o estivesse a olhar. Parecia impossível que apenas os médicos não entendessem o que pedia o menino com aquele sorriso. Mas talvez entendessem, pois já haviam declarado que certamente era um dos casos diante do qual não haveria porquê hesitar, se a lei permitisse e houvesse o consentimento dos parentes. A lei é a lei, porque pode ser cruel, como freqüentemente é, mas piedosa não, sob pena de deixar de ser lei.

Então, apresentei-me àquela mãe.

O cômodo onde ela me recebeu estava imerso em sombras e pareciam distantes as duas janelas cobertas sob o brilho pálido do último crepúsculo. Sentada em uma poltrona ao pé do berço, a mãe segurava entre os braços o menino convulso. Debrucei-me sobre ele, sem dizer nada, com os dedos diante da boca. A criança, ao meu sopro, sorriu e expirou. A mãe, acostumada à contínua tensão dolorosa e trêmula daquele corpinho, sentindo-o de repente quase solto nos braços e mole, conteve um grito, levantou a cabeça olhando para mim, olhou o menino:

- Ó, Deus, o que fez a ele?
- Nada, você viu, apenas um sopro...
- Mas está morto!
- Então é afortunado.

Tirei-lhe o menino dos braços e coloquei-o assim todo solto e mole no berço, com seu sorriso de anjo ainda na boquinha pálida.

— Teu marido onde está? Ali? Liberto-a também dele. Não tem mais razão de a oprimir. Mas depois fique sempre sonhando, menina. Vê o que se ganha por sair dos sonhos?

Não precisei procurar o marido. Apresentou-se na porta, como um gigante

assombrado. Mas na exaltação que a terrível certeza então adquirida me causava, eu já me sentia desmedidamente crescido, muito mais alto do que ele. "A vida é assim! Veja, basta um sopro, assim, para levá-la embora!" E tendo-o soprado no rosto, saí daquela casa, engrandecido na noite.

Era eu, era eu; a morte era eu; eu a tinha ali entre os dois dedos e no sopro; podia fazer todos morrerem. Para ser justo com aqueles que tinha feito morrer primeiro, não deveria fazer todos morrerem? Não custava nada, já que me bastava o sopro. Não o faria por ódio de ninguém; não conhecia ninguém. Como a morte. Um sopro, e adeus. Quanta humanidade antes dessa que então passava diante de mim tinha sido soprada para longe? Mas eu poderia, então, toda a humanidade? Desabitar todas as casas? Todas as estradas de todas as cidades? E os campos, os montes e os mares? Desabitar toda a Terra? Não era possível. E então eu não deveria mais ninguém, mais ninguém. Deveria talvez decepar aqueles dois dedos. Mas quem sabe se não bastaria somente o sopro. Deveria tentar? Não, não: chega! Sentia um arrepio, somente ao pensamento, da cabeça aos pés. Talvez bastasse somente o sopro. Como impedi-lo? Como vencer a tentação? Uma mão sobre a boca? Podia condenar-me a estar sempre com uma mão na boca?

Assim delirando, aconteceu-me de passar diante do portão escancarado do hospital. No saguão estavam alguns enfermeiros, ali de plantão para o pronto-socorro, que conversavam com dois seguranças e com o velho porteiro, e na porta, atento a olhar a rua, estava com o longo avental de serviço e as mãos na cintura aquele jovem médico que acorreu ao leito de morte do pobre Bernabò. Ao me ver passar, talvez pelos gestos que fazia naquele meu delírio, reconheceu-me e pôs-se a rir. Não o tivesse jamais feito! Parei; gritei-lhe: – Não me desafie neste momento com seu sorriso tolo! Sou eu, sou eu; tenho-a aqui, – e mostrei-lhe de novo os dedos juntos, - talvez no sopro apenas! Quer ter a prova diante desses senhores? – Surpresos e curiosos, os enfermeiros, os dois guardas e o velho porteiro tinham se apressado. Com o sorriso resignado nos lábios que pareciam pintados e sem tirar as mãos da cintura, aquele miserável não se contentou em pensá-lo, dessa vez, ousou dizer-

me, sacudindo os ombros: - Mas o senhor é louco! - Sou louco? - respondi. - A epidemia cessou há quinze dias. Quer ver que eu a atiço e a faço se espalhar em um instante, assustadoramente? - Soprando os dedos? - As risadas que se seguiram a essa pergunta do médico fizeram-me vacilar. Ninguém, exceto eu, poderia acreditar seriamente em seus terríveis efeitos. Mas a irritação me venceu, como o ardor de um "botão" de fogo sobre a carne viva, sentindo aquele ridículo quase como uma marca de escárnio que a morte quisesse imprimir em mim concedendo-me aquele poder inacreditável. Acrescentou-se a isso, como uma chicotada, a pergunta daquele jovem médico: - Quem lhe disse que a epidemia cessou? Parei. Não tinha cessado? Senti-me corar de vergonha. – Os jornais – disse – não noticiaram mais nenhum caso. – Os jornais – rebateu ele –, mas não nós aqui no hospital. – Ainda há casos? – Três ou quatro por dia. – E o senhor está seguro de que são da mesma doença? – Mas sim, caro senhor, seguríssimo. Poupe, poupe seu sopro. Os outros riram de novo. – Está bem – disse então. – Se é assim, eu sou louco e o senhor não terá medo de me oferecer uma prova. Assume a responsabilidade também por esses outros cinco senhores? O jovem médico, diante do meu desafio, ficou por um momento perplexo, mas depois o sorriso lhe retornou aos lábios: voltou-se para aqueles cinco: - Entenderam? Esse senhor presume que lhe basta soprar sobre os dedos para nos fazer morrer todos. Aceitam? Eu aceito. - Aqueles exclamaram em coro, gargalhando: - Mas sim, sopre, sopre, nós também aceitamos, estamos aqui! - E puseram-se todos em fila diante de mim com os rostos estendidos. Parecia uma cena teatral naquele saguão de hospital sob o farol vermelho do pronto-socorro. Estavam certos de estar lidando com um louco. Então não podia me esquivar. - É a epidemia, então, não sou eu, certo? - E para ter certeza, juntei como de costume os dois dedos diante da boca. Ao sopro, todos os seis, um após o outro, mudaram de expressão, todos os seis se dobraram, todos os seis levaram uma mão ao peito, fitando um ao outro nos olhos embaçados. Depois um dos seguranças me atacou, apertando-me o pulso, mas logo se sentiu sufocar, faltar o chão, e caiu aos meus pés implorando-me ajuda. Quanto aos outros, um vacilava, outro gesticulava com os braços, outro permanecia com os

olhos paralisados e a boca aberta. Instintivamente, tentei amparar com o braço livre o jovem médico que caía sobre mim, mas ele também, como Bernabò, me repeliu furiosamente, e desabou no chão com um grande tombo. Um grupo de pessoas, que pouco a pouco se tornava uma multidão, tinha se reunido diante do portão. Os curiosos, do lado de fora, empurravam-se, enquanto os amedrontados recuavam e espremiam-se em meio aos ansiosos que queriam ver o que estava acontecendo naquele saguão. Perguntavam-no a mim, como a alguém que devesse saber, talvez porque o meu rosto não exprimia nem a curiosidade, nem a angústia, nem o terror que eles sentiam. Que aparência eu tinha, não poderia dizer; sentia-me naquele momento como um perdido, atacado de repente por uma parelha de cães. Devia ter nos olhos uma expressão de medo mesclada com piedade por aqueles seis caídos e por todos que estavam em torno; talvez sorrisse também, dizendo a esse e àquele que se aproximava: - Basta um sopro... assim... assim -, enquanto do chão o jovem médico, teimoso até o fim, gritava, contorcendo-se: – A epidemia! A epidemia! Foi uma fuga generalizada e eu me vi ainda por algum tempo, no meio de toda aquela gente, que corria assustada e enlouquecida, caminhar, somente eu, como um bêbado que fala consigo mesmo, doce e compadecido, até que me encontrei, não sei como, diante do espelho de uma loja, sempre com aqueles dois dedos diante da boca e no ato de soprar – ...assim... – talvez para provar a inocência daquele ato, mostrando que o fazia, sim, também sobre mim mesmo, do único modo que me era possível. Vislumbrei-me apenas por um instante naquele espelho, com olhos que eu mesmo não sabia como olhar, assim enterrados como estavam na cara de morto, depois como se tivesse sido tragado pelo vazio, ou tomado por uma vertigem, não me vi mais. Toquei o espelho, estava ali diante de mim, via-o e eu não estava lá. Toquei-me na cabeça, no peito, nos braços, sentia meu corpo sob as mãos, mas não o via mais e nem mesmo as mãos com as quais me tocava, e no entanto não estava cego, via tudo, a rua, as pessoas, as casas, o espelho, então, tocava-o novamente, apressava-me em procurar-me neste; não estava lá, não estava lá nem mesmo a mão que, todavia, sentia sob os dedos o frio do vidro. Fui tomado por um ímpeto frenético de

perseguir-me naquele espelho a procura da minha imagem soprada para longe, desaparecida. Enquanto estava assim contra o espelho, alguém, saindo da loja, atropeloume e de repente o vi vacilar, recuando aterrorizado e com a boca aberta a um grito de louco que não lhe saía da garganta: havia cruzado com alguém que deveria estar ali, e não estava, não havia ninguém, surgiu em mim então o desejo prepotente de afirmar que eu estava; falei como ao vento, soprei-lhe sobre a face: - A epidemia!- e com um golpe no peito o abati. Então a rua, imersa em confusão por aqueles que antes tinham fugido e agora, com cara de assombrados, voltavam, certamente incitando todos a minha procura, enchia-se de gente que brotava de toda parte, transbordante, como uma densa fumaça de faces cambiantes que me sufocava, quase evaporando no delírio de um sonho assustador, mas mesmo esmagado entre aquela multidão, eu podia andar, abrir passagem com o sopro sobre meus dedos invisíveis. - A epidemia! a epidemia! Não era mais eu; agora eu finalmente entendia, eu era a epidemia, e todas as vidas humanas espectros, sim, todas espectros, que um sopro levava embora. Quanto durou aquele pesadelo? A noite toda e parte do dia seguinte tentei sair daquela multidão, e liberto por fim também do espaço estreito das casas da cidade horrenda, senti-me no ar do campo, também eu, ar. Tudo era dourado de sol. Não tinha corpo, não tinha sombra; o verde era tão fresco e novo que parecia ter acabado de brotar da minha necessidade urgente de um alívio, e era tão meu, que me sentia tocar a cada fio de grama movido pela batida de um inseto que lhe pousava; eu experimentava voar com um vôo quase de papel, destacado, de duas borboletas brancas em amor; e como se então realmente fosse uma brincadeira, então, um sopro e desapareciam, e as asas separadas daquelas duas borboletas caiam leves no ar como pedaços de papel. Mais adiante, sobre um banco sombreado por aloendros, sentava-se uma jovenzinha com um vestido de véu azulceleste, com um grande chapéu de palha enfeitado com rosinhas; movia os cílios, pensava, sorrindo com um sorriso que a tornava distante, como uma imagem de minha juventude. Talvez não fosse nada além de uma imagem da vida, que ficara ali, sozinha sobre a Terra. Um sopro e desaparece! Enternecido até a angústia de tanta doçura, eu permanecia ali

invisível, segurando minhas mãos e prendendo a respiração, a admirá-la de longe. E o meu olhar era o próprio ar que a acariciava sem que ela se sentisse tocar.

2 - Uma Idéia

Abandonada a companhia habitual no café (entre lampiões e espelhos plenos de fumaça), encontra-se diante da noite: vítrea, quase frágil na pureza dos astros resplandecentes sobre a imensa praça deserta.

Atravessá-la, parece-lhe impossível; a vida para a qual deve retornar, inalcançavelmente distante desta; e toda cidade, como se estivesse há séculos desabitada, com os faróis que ainda velam sob o brilho misterioso daquele gélido azul noturno. Impossível o ruído dos seus passos naquele silêncio que parece eterno.

Ah, se por milagre realmente se apagasse a vida da cidade! Sentado como um mendigo na calçada no final da rua, diante da praça, permaneceria como aqueles faróis inúteis a fitar e sustentar a estupefação imóvel de todas as coisas esvaziadas para sempre de qualquer sentido.

Liberta-se por fim daquele fascínio para atravessar a praça.

Rápido como uma sombra, o seu corpo, e, andando, nenhum ruído. Onde está o peso pelo qual se sentiu tomado há pouco? Ao redor, agora, a cidade parece ter uma vaporosa evanescência de sonho; e o seu corpo move-se quase fluído, sombra entre sombras.

É então uma idéia. Ainda, sempre aquela idéia que ele não consegue definir de modo algum. Assim que percebe confusamente a sua presença, sente-se oprimir por aquele peso. Assim que desaparece, eis: vazio como uma sombra.

Mas o peso não deve ser daquela idéia. O peso é do tempo que se perde vendo os outros viverem. Não consegue mais compreender a razão, ou melhor, espera compreender o que mais estejam a procurar, se é esta a vida, assim feita de coisas que se sabem habituais e necessárias, as mesmas todos os dias, quem sabe com a ilusão de que às vezes possam ser

novas só porque fizeram um passeio mais longo com qualquer imprevisto no início, um sentimento inesperado, a ponto de parecer que um mundo novo se abre, e depois ou se acostumam logo ou recaem, desiludidos, no hábito de uma indiferença contínua. Experimenta pela fraqueza de certas benevolências suas, todas um pouco artificiais, um tal nojo que, muitas vezes, ao recordá-las, preferiria ser um animal selvagem. E essas mulheres que estragam o próprio rosto para fabricar uma máscara! Se você pergunta a qualquer uma:

– Em que pensas? – não pensam em nada; mas basta que você lhes tenha perguntado alguma coisa para que logo lhes venha à mente algo que não lhe podem dizer. Como acordar as gatas. E a futilidade de todos esses raciocínios secretos, sempre com um sorriso de idiota pronto nos lábios ao mínimo chamado dos amigos queridos que zombam de você porque não sabe lhes dizer o que tem nem o que quer. O peso é esse. Enquanto talvez, em si, aquela idéia seja a coisa mais leve, a mais simples e, quem sabe? a mais comum, talvez.

Atravessou a praça. Antes de entrar no estreito das casas volta a parar. Ir fechar-se, no estado em que se encontra, mais do que náusea lhe dá medo. Entra à direita pela longa avenida que conduz à ponte e, de lá, aos subúrbios solitários além do rio. É claro que voltará assim que chegar à ponte. Sobre a ponte ele não subirá. Sem querer notar, um arrepio, só de pensar nisso. O frio é pungente; até mesmo o calçamento parece empalidecido. Percebe, caminhando, que cada vez que passa sob uma daquelas lâmpadas elétricas suspensas no alto em fila no meio da avenida, a sombra de seu corpo se alonga, crescendo curiosamente de um pé e de outro, e mais se alonga mais se rarefaz, até que desaparece. A sombra de seu corpo também, como aquela idéia.

Não pode mais se iludir que, na manhã seguinte, restaurado pelo sono, dispersará as recordações daqueles momentos de obsessão, exclamando para não lhes dar importância:

— Cansaço!

Inúmeras vezes exclamara assim. Parece-lhe agora as palavras de um outro, por certos consolos que, inútil lhes dar, mas mesmo assim se dá. Se é realmente cansaço, de resto, não sendo mais momentâneo e não bastando mais o sono nem outra coisa para o fazer

passar, que alívio e que consolo pode ser para ele chamar assim aquela idéia? E não é nem mesmo desgosto daquela sua vida. Não, é que não sabe mesmo o que é precisamente e nem de onde vem, assim freqüentemente, aquela idéia, como uma prisão inesperada que o mantém suspenso e absorto numa espera opaca.

Mas como? Já entrou?

Por si, os seus pés, em um portão distinto daquela avenida; e subiram também o primeiro lance de uma escada pela qual outras vezes, de tempos em tempos, ele subira com uma vaga esperança no coração, e a qual toda vez descera com o propósito de não voltar a subir nunca mais.

Uma saleta, depois um escritório, tudo em sombras, iluminado apenas sobre as grandes folhas brancas de um caderno de registros aberto sobre a escrivaninha. Naquela sombra, apenas transparece um abajur verde de vidro. E sobre aquelas folhas iluminadas duas mãos rosadas, pequenas, com tantas covinhas quantos são os dedos. Da sombra vem uma voz. Sem surpresa, sem repreensão, quase desabrochada em um leve, alegre, sorriso.

— Ah, você novamente aqui?

É preciso forçar os olhos para discernir naquela sombra, mas ele vê e vai de encontro à voz e tem, como de hábito, as mãos prontas; como de hábito, ela as toma e, mais que as repelir, faz o gesto de restituí-las. Assim não as quer, nem mesmo se ele fosse ainda seu noivo. Ah, é ainda? Que coragem! Não aparece há quatro meses. Ela não o procurara; mas ela não o procurará jamais. Se quiser aparecer, é sempre bem-vindo e a encontrará todas as noites trabalhando em casa, depois do trabalho diário no banco, lá com seus registros e entre seus números, e duas canetas, e duas cores, números vermelhos e números pretos, réguas, lápis e a calculadora.

— Tia!

Inútil acordá-la, pobre tia. Dorme geralmente no sofá, fingindo tricotar. Obstina-se em esperar, assim com os óculos sobre o nariz, que ela termine para irem dormir juntas. A

cabeça pende-lhe ora sobre um ombro ora sobre outro; as mãos deslizam sobre o colo; mesmo os óculos daqui a pouco lhe escorregarão do nariz.

Aqueles números? Mas não, o que quer que representem para ela? O seu trabalho, a executar com a máxima atenção. Depois ficam lá, no banco. Não lhe interessam absolutamente. E assim dizendo, passa as mãos sobre os louros cabelos lisos e brilhantes e sorri com os claros olhos azuis. A boca é tão fresca e o rosto tão tranqüilo! Nunca tem desejos?

— Não. Para que os ter?

Oh Deus, algum, momentâneo, só se possível. É feliz assim.

Se ele se casasse com ela?

Ah, sim, por que não, tão alegre.

Mas ele nunca se casará com ela. Pergunta-lhe agora só para saber o que ela lhe responderá.

Bem, ela lhe responde assim. É doce supô-lo mesmo sem acreditar.

De resto, para uma mulher como ela, melhor não se casar. Não saberia se imaginar em uma vida diferente. Esta casinha senhoril, ainda que no quinto andar, toda arrumada com gosto, de cores apropriadas, cortinas, tapetes, a satisfação de que tudo se deve ao seu trabalho, a tranquilidade da tia, alguns prazeres que de tempos em tempos se pode desfrutar, o mês no balneário ou na colina, algum passeio, as festas com essa ou aquela amiga. Tem amigas, sim, algumas. E sorri. Por que não as deveria ter? E também um ou outro jovenzinho, por que não! Poucas mulheres sabem sorrir com uma doçura assim alheia. Parece distante de tudo, longe até de si mesma, como se nem o seu corpo lhe pertencesse e não tivesse a mínima suspeita nem dos desejos que pode despertar nem dos prazeres que pode dar. É de uma afabilidade tão nobremente plácida e pura, que nenhuma cobiça pode surgir em quem a olhe. Mas é possível que não pense em nada? Ao menos em seu futuro! Viverá sempre assim, neste retiro, sempre se afastando de tudo? Há os outros, há a vida, somente um passo adiante. Não quer. Os pensamentos do dia, das coisas a fazer.

Lê, às vezes, algum livro, mas tem tão pouco tempo para a leitura! Livros de viagem. Ao pólo? Não. Por que diz ao pólo? Uma outra bela risada, líquida, sincera, luminosa. Acredita mesmo que ela seja tão fria? E dizem que as mulheres esquimós são, ao contrário, tão quentes!

— Eu? Não sei. No inverno sofro muito com o frio. Nas mãos. Elas ficam muito frias, sim.

E este silêncio. Sempre este silêncio.

— Durmo tranqüila. Sonho raramente.

Sobre a ponte, aquela noite, que pureza de astros!

Olha para o céu para não olhar, abaixo, a água do rio. A idéia que não consegue precisar talvez seja exatamente essa. Mas não tem coragem. Apóia as mãos sobre o parapeito da ponte; quase as sente serem restituídas, também aqui, pelo frio da pedra, como antes, pelo calor daquelas outras mãos. E fica lá, de novo absorto, opacamente, naquela sua singular espera. O tempo parou e entre as coisas que restam em torno em um estupor atônito parece que um segredo formidável esteja no fato de que, diante de tanta imobilidade, somente a água do rio se mova.

3- Ao Anoitecer, Um Gerânio

Libertou-se durante o sono, não sabe como; talvez como quando se afunda na água e tem-se a sensação de que logo depois o corpo emergirá por si só, e ao invés disso, emerge somente a sensação, sombra flutuante do corpo que permaneceu lá embaixo.

Dormia e não está mais no seu corpo; não se pode dizer que tenha acordado e em que estado esteja agora exatamente, não sabe. Está como suspenso no ar em seu quarto fechado.

Alheio aos sentidos, conserva-lhes mais a lembrança de como eram do que a percepção, ainda não distantes, mas já afastados: ali, onde há um som ainda que mínimo na noite, a audição; aqui a visão, onde há apenas um brilho; e as paredes, o teto (como daqui parece empoeirado) e embaixo o chão com o tapete, e aquela porta, e o susto imemorável daquele leito com o acolchoado verde e os cobertores amarelos, sob os quais se advinha um corpo que jaz inerte: a cabeça calva afundada sobre os travesseiros desarrumados, os olhos fechados e a boca aberta entre os pêlos avermelhados do bigode e da barba, pêlos grossos, quase metálicos; um orifício seco, negro e os pêlos das sobrancelhas tão longos que se não os arruma lhe caem sobre o olho.

Ele, aquele! Alguém que não existe mais. Alguém para quem aquele corpo já pesava tanto. E que cansaço até mesmo respirar! A vida toda restrita a este quarto; e sentir pouco a pouco lhe faltar tudo e agarrar-se à vida fixando um objeto, este ou aquele, com medo de adormecer. De fato, durante o sono...

Como lhe soam estranhas, naquele quarto, as últimas palavras da vida:

— Mas o senhor pensa que, no estado ao qual estou reduzido, deva-se tentar uma operação tão arriscada?

- No ponto em que estamos, o risco realmente...
- Não é o risco. Digo se há alguma esperança.
- Ah, pouca.
- E então...

A lâmpada rosada suspensa no meio do quarto permaneceu acesa em vão.

Mas depois de tudo, agora libertou-se e experimenta por aquele seu corpo, mais do que antipatia, rancor.

Realmente nunca entendeu a razão pela qual os outros devessem reconhecer aquela imagem como a coisa mais sua.

Não era verdade. Não é verdade.

Ele não era aquele seu corpo, esse era, pelo contrário, tão pouco; ele estava na vida, nas coisas que pensava, que se agitavam dentro dele, em tudo aquilo que via fora sem ver si mesmo. Casas, estradas, céu. O mundo todo.

Mas agora, sem o corpo, é essa dor, é esse medo do seu desagrega-se e difundir-se em cada coisa, à qual, para se manter, torna a aderir, mas aderindo, o medo de novo, não de adormecer, mas do seu desaparecer na coisa que fica ali por si, sem ele: objeto: relógio sobre a mesa de cabeceira, quadro na parede, lâmpada rosada suspensa no meio do quarto.

Ele é agora aquelas coisas; não mais como eram quando ainda tinham um sentido para ele; aquelas coisas que por si mesmas não têm nenhum propósito e que agora não são mais nada para ele.

E isso é morrer.

O muro da casa. Mas como, já está fora? A lua brilha acima; e abaixo está o jardim.

A fonte, rústica, está presa ao muro. O muro está todo coberto pelo verde das trepadeiras de rosinhas.

A água na fonte cai em gotas. Ora é um jato de bolhas. Ora é um fio de vidro, límpido, fino, imóvel.

Como é clara esta água ao cair! Na fonte, logo ao cair, torna-se de repente verde. E tão fino o fio, tão raras às vezes as gotas, que ao olhar no tanque o denso volume de água que já caiu, é como uma eternidade de oceano.

Na superfície, tantas folhinhas brancas e verdes, há pouco amareladas. E a flor d'água, a boca do tubo de ferro do escoadouro, que beberia em silêncio o excesso de água, se não fosse por essas folhinhas que, atraídas, se amontoam em torno. O repuxo da boca obstruída é como uma censura rouca a essas tolas apressadas às quais parece tardar a

desaparecerem tragadas, como se não fosse lindo nadarem leves e assim brancas sobre o triste e vítreo verde da água. Mas se caíram! Se são tão leves! E se existe você, boca da morte, que estabelece o limite!

Desaparecer.

Surpresa que se faz pouco a pouco maior, infinita: a ilusão dos sentidos, já desaparecidos, que pouco a pouco se esvazia das coisas que pareciam existir e, pelo contrário, não existiam: sons, cores, não existiam; tudo frio, tudo mudo; não era nada, e a morte, esse nada da vida como era. Aquele verde... Ah, como, ao alvorecer, ao longo das margens de um rio, ele quis ser a relva, uma vez, admirando os arbustos e respirando o perfume de todo aquele verde tão fresco e novo! Emaranhado de raízes brancas, vivas, arraigadas a sugar o suco da terra negra. Ah, como a vida é de terra e não quer o céu, senão para respirar! Mas agora ele é como o perfume da relva que vai se diluindo nesse ar, vapor ainda sensível que se rarefaz e se dissipa, mas sem acabar, sem ter nada mais por perto; sim, talvez uma dor, mas só do esforço de pensá-la, já está longe, sem tempo, na tristeza infinita de uma vã eternidade.

Uma coisa, consistir ainda em uma coisa, que seja quase nada: uma pedra. Ou ainda uma flor que dure pouco: sim, este gerânio..

- Oh, olhe lá embaixo, no jardim, aquele gerânio vermelho. Como se ilumina! Por quê?

Ao entardecer, às vezes, nos jardins ilumina-se assim repentinamente alguma flor e ninguém sabe explicar a razão.

4 - Os Pés Sobre a Relva

Foram acordá-lo na poltrona da outra sala, se desejava vê-la uma última vez antes que a tampa fosse soldada ao caixão.

— Mas está escuro? Como está?

Não: nove e meia da manhã. Mas hoje amanheceu assim: pouco se vê. O transporte

está marcado para as dez.

Olha como um imbecil. Parece-lhe impossível que tenha dormido, e tanto, a noite toda, tão bem. Ainda prostrado pelo sono, prostrado dentro dele o desespero daqueles últimos dias; aqueles rostos insólitos de vizinhos em torno da poltrona naquela claridade do dia; gostaria de levantar as mãos para se defender, mas o sono se colou e fundiu-se em seu corpo como chumbo. Se bem que aos dedos dos pés lhe chegara, quem sabe como, uma vontade de levantar-se que logo cedera. Ainda deve mostrar-se desesperado? Veio-lhe a mente dizer – Para sempre... – , mas o disse como alguém que se recompõe sob as cobertas a fim de voltar a dormir. Tanto que os outros trocam olhares sem compreender. Que "para sempre"?

Que o dia tenha amanhecido assim. Queria dizer isso, mas não faz sentido. O dia depois da morte, o dia do funeral, assim sempre na memória, com aquela claridade que pouco se vê e esse sono; enquanto lá, no quarto da falecida, talvez as janelas...

— As janelas?

Sim, fechadas. Talvez tenham ficado fechadas. Há ainda a luz quente, imóvel, das grandes velas gotejantes; a cama levada embora; a morta estendida no caixão, dura e empalidecida entre aqueles forros de cetim creme.

Não, chega: já a viu.

E fecha as pálpebras sobre os olhos que lhe ardem de tanto chorar nos dias anteriores. Chega. Agora dormiu e com esse sono está tudo terminado, liquidado, tudo sepultado. Agora, permanecer neste relaxamento de nervos, neste sentimento de vazio dolorido e abençoado. Fechar, fechar o caixão e levar embora com esse toda sua vida passada.

Mas se ainda está lá...

Salta em pé, vacila, seguram-no e com os olhos fechados deixa-se transportar até o caixão. Lá, abre-os e de repente, ao vê-la, grita o nome da morta, o nome vivo como somente ele naquele nome pode vê-la e senti-la viva, toda, em todos os aspectos e atos da

vida, como foi para ele. Olha com rancor feroz os espectadores que nada podem saber e estão a vê-la ali morta como está e poderiam pelo menos imaginar o que significa para ele ficar privado de sua presença. Gostaria de gritar, mas eis que o filho se apressa a arrancá-lo de perto do caixão com uma fúria que ele logo subentende o sentido. Um sentido que o faz gelar como se se visse descoberto. Vergonha, ainda esses impulsos até o último momento, e depois de ter dormido a noite toda. Agora deve apressar-se para não fazer os amigos convidados esperarem ainda mais para acompanhar a missa na igreja.

— Vá, vá lá, seja razoável, papai!

Com os olhos malvados e também piedosos, de coitado, retorna para lá na sua poltrona.

Razoável, pois é; inútil gritar aquilo que surge das víceras e não encontra sentido nas palavras que se grita e muitas vezes nem mesmo nos atos praticados. Para um marido que fica viúvo a uma certa idade, quando ainda precisa da esposa, a perda é talvez igual àquela de um filho para quem é, pelo contrário, uma providência ficar órfão? Providência sim, providência, a ponto como está de se casar, apenas transcorridos os três meses de luto fechado, com a desculpa de que para ambos é necessário uma mulher que assuma a administração da casa.

— Pardi! Pardi! Chamam na saleta de entrada.

E sente-se gelar ainda mais, percebendo claramente pela primeira vez que não é mais ele que chamam, com aquele sobrenome que é o seu, mas o filho; e que aquele sobrenome continua vivo agora através do filho e não mais por ele. E ele, pelo contrário, tolo, foi lá gritar vivo o nome da mamãe, como uma profanação, vergonha! Sim, sim, impulso inútil, ele mesmo reconhece depois daquele grande sono que o libertou de tudo. Agora, realmente, a coisa mais viva nele é a curiosidade de ver como ficará sua casa, como a transformarão, onde lhe farão dormir. A cama grande, de casal, enquanto isso, foi levada embora. Talvez em uma caminha? Pois é. Naquela do filho. A caminha, agora, para ele. E o filho amanhã na cama grande, encontrando a esposa ao lado ao estender o braço. Ele, na

caminha, estenderá o braço no vazio.

Está completamente entorpecido e confuso e a sensação daquele vazio, dentro e fora dele. O entorpecimento do corpo é conseqüência de estar sentado assim há tanto tempo; se fizesse o esforço de se erguer, está certo de que agora em todo aquele vazio se levantaria leve como uma pluma; não tem mais nada dentro de si, sua vida reduzida a nada. Pouca diferença entre ele e aquela cadeira lá. Ao contrário aquela cadeira pode até parecer satisfeita sobre suas quatro pernas, enquanto ele não sabe mais onde apoiar os seus pés nem o que fazer das suas mãos. A quem importa agora a sua vida? Ah, mas nem mesmo importa a ele a vida dos outros. Apesar disso, a sua vida, dado que permanece, deve seguir. Recomeçar. Uma vida na qual não pode ainda pensar, na qual não teria jamais mais pensado se lhe fossem restadas as condições nas quais tinha terminado. Agora, atirado fora assim, repentinamente, não velho ainda e não mais jovem...

Sorri e encolhe os ombros. Para seu filho, de repente, tornou-se um menino. Mas no final das contas sabe-se que acontece quase sempre assim, os pais tornam-se filhos dos próprios filhos crescidos, que ganharam o mundo e superaram o pai, uma posição mais importante que lhes permite manter o pai em repouso para recompensá-lo do quanto tiveram quando pequenos, agora que ele por sua vez tornou-se de novo como pequeno.

A caminha...

Não lhe destinaram nem mesmo o quartinho no qual antes dormia o filho, mas um outro, quase escondido, no quintal, com a desculpa de que lá estaria mais apartado e livre para se acomodar de seu jeito, com o melhor de seus móveis dispostos de modo que ninguém pudesse imaginar que aquele fosse o quartinho onde antes mantinha a criada. Nos cômodos à frente entraram móveis novos, pretensiosos e novas decorações, até mesmo tapeçarias luxuosas. Não há mais nem vestígios dos seus velhos hábitos na casa toda renovada; e nem mesmo os móveis velhos, os seus, nos quartinhos escuros aos quais foram relegados, assim como agora estão dispostos, parecem saber como se entender entre si. No

entanto, - estranho! - do desprezo no qual, com esses, se vê jogado, não consegue se ofender, não só porque, admirando os cômodos renovados, experimenta uma grande satisfação pelo filho; mas também no fundo por um outro sentimento que ainda não lhe é bem claro, de uma outra vida que, com a prepotência das novas decorações, assim toda brilhante e colorida, apagou até mesmo a lembrança da antiga. Um quê de novo que pôde mesmo renascer nele, às escondidas. Sem se fazer notar, o entrevê como da fresta luminosa e ilimitada de uma porta que lhe é aberta às costas, onde poderia desaparecer, colhendo uma oportunidade fácil, visto que mais ninguém se importa com ele, deixado como que de férias na sombra dos quartinhos afastados, "para sua comodidade". Sente-se, mais do que nunca, leve. E veio-lhe aos olhos uma luz que, colorindo tudo, o faz passar de surpresa em surpresa, realmente como se tivesse voltado a ser menino. Os olhos, como os tinha quando pequeno. Vivazes. Abertos sobre um mundo que lhe parece todo novo.

Inventou de sair de manhã, justamente para começar as férias que durarão todo o tempo que ainda durar sua vida. Despojado de todas as preocupações, entrou de acordo com o filho sobre quanto da pensão deixará todo mês para seu sustento; pouco. Gostaria de deixar tudo para ficar mais leve e não ter tentações: não precisa de nada; mas o filho diz, nunca se sabe, algum desejo; não, e do quê? Basta-lhe apenas ver a vida assim de fora.

Liberado do peso de todas as experiências, com os velhos não sabe mais lidar, fogelhes, com os jovens não pode porque o consideram velho. Vai ao campo, onde estão as crianças.

Recomeçar a vida assim com as crianças, sobre a grama do campo. Onde é mais alta, e tão densa e fresca que aturde com a embriaguez de seu perfume, as crianças se escondem; desaparecem. O murmúrio perene da água que escorre não deixa perceber o ruído das folhas caídas. Mas logo as crianças, esquecendo a brincadeira, desnudam os pezinhos. Lá está um, róseo, em meio a todo aquele verde. Quem sabe que delícia imergir os pés no fresco daquela grama nova. Experimenta ele também libertar um pé, escondido;

está para desamarrar o sapato do outro, quando lhe surge à frente com a face toda avermelhada e com os olhos fulminantes uma jovenzinha que lhe grita: — Velho porco! — protegendo as pernas de repente com as mãos, pois ele a olha de baixo para cima e os arbustos levantaram um pouco a frente do vestidinho.

Fica como desmaiado. Não! O que pensou? Desapareceu. Ele queria ter um prazer inocente. Cobre com ambas as mãos o pé nu, endurecido. O que viu de mau nele? Porque é velho não pode mais experimentar o gosto que provam as crianças ao desnudar os pés sobre a grama? Pensa-se logo mal porque é velho? Ah, sabe que num instante, de menino ele pode se tornar homem; é homem ainda, homem; mas não quer mais pensar nisso, e não pensava; era mesmo como um menino no ato de tirar os sapatos. Ah, que infâmia, ofendê-lo desta maneira. Covarde! E se joga com a cara na terra sobre a grama. Todo o seu luto e a sua perda, e que não tem mais ninguém e que por isso pôde reduzir-se a fazer aquele gesto interpretado como de depravada malícia: tudo lhe vem como um regurgito amargo. Estúpida! Se o quisesse fazer, mesmo o filho lhe admite "algum desejo": tem o dinheiro no bolso para isso.

Contorcido de indignação, levanta-se. Com as mãos que se agitam, recoloca envergonhado a meia, o sapato; o sangue subiu-lhe todo à cabeça e os olhos se debatem cruéis. Sabe aonde ir para isso, sabe.

Mas depois, na rua, acalma-se e volta para casa. Entre aquela confusão de móveis que parece feita de propósito para lhe devolver a razão, vai atirar-se na cama, com a cara na parede.

5- Alguém Ri

Serpenteia uma voz em meio à reunião:

— Alguém ri.

Aqui, ali, aonde a voz chega, é como se se erguesse uma víbora, ou um grilo chispasse, ou se estilhaçasse um espelho a ferir os olhos à traição.

Quem ousa rir?

Todos se voltam de um salto procurando em torno com os olhos fulminantes.

(O enorme salão, iluminado sobre a multidão de convidados pelo esplendor de quatro grandes lampadários de cristal, no alto permanece, na escuridão de sua antiguidade empoeirada, quase apagado e deserto; somente parece alarmada, de uma ponta a outra da abóbada, a crosta do violento afresco seiscentista que fizera tanto para sufocar e confundir em um negrume de noite perpétua os truculentos desvarios de sua pintura; diria-se que não vê a hora que toda a agitação cesse também lá embaixo e o salão se esvazie.)

Algum rosto comprido e forçado, com piedosa tensão, a um sorriso aflito de complacência, talvez, procurando bem, se encontre; mas ninguém que ria, propriamente. Ora, sorrir de complacência é lícito, creio que seja mesmo um dever, se é verdade que a reunião - muito séria - quer também ter ares de um desses habituais entretenimentos citadinos em tempo de carnaval. E de fato, há sobre o estrado coberto por um tapete negro uma orquestrinha de carecas encaveirados que toca indefinidamente músicas dançantes, e casais dançam para dar à reunião uma aparência de baile, a convite e quase ao comando de fotógrafos chamados de propósito. Destoam, porém, de tal modo o vermelho e o celeste de certos trajes femininos e é de tal modo repulsiva a magreza de certos ombros e de certos braços nus, que quase, quase ocorre de pensar que aqueles bailarinos tenham sido desenterrados para a ocasião, brinquedos vivos de outro tempo, conservados e agora reavivados artificialmente para dar este espetáculo. Sente-se mesmo a necessidade, ao vêlos, de apegar-se a algo de sólido e rude: eis, por exemplo, a nuca deste vizinho carrancudo violáceo de suor que se abana com um lenço branquíssimo; ou a cara de idiota daquela velha senhora. Estranho porém: sobre a esquálida mesa de refrescos, as flores não são artificiais, e então dá tanta melancolia pensar nos jardins de onde foram colhidas esta manhã sob uma chuvinha clara que borrifava leve e pungente; e que pecado esta rosa pálida já desfeita que guarda nas pétalas caídas um odor agonizante de carne empoada.

Perdido aqui e ali na multidão, há também um ou outro convidado no controle, que

parece um frade em busca do funeral.

A verdade é que todos esses convidados não sabem a razão do convite. Soou na cidade como uma convocação para uma reunião. Agora, indecisos se conviria mais se apartar ou colocar-se à mostra (o que não seria nem mesmo fácil em meio a tanta aglomeração) um observa o outro, e quem se vê observado no ato de se esconder ou colocar-se mais adiante, murcha e fica no seu lugar; pois também suspeitam um do outro, e a desconfiança na multidão causa afetações que a muito custo conseguem conter; olhares furtivos sobre os ombros alongam-se oblíquos e, apenas descobertos, retraem-se como serpentes.

- Oh, veja, você também aqui?
- Ah, sim, estamos todos, ao que parece.

Ninguém, no entanto, ousa perguntar o motivo, temendo ser o único a ignorá-lo, o que atestaria culpa no caso de a reunião ter sido convocada para se tomar uma séria decisão. Sem se fazer notar, alguns procuram com os olhos aqueles dois ou três que, presume-se, deveriam sabê-lo; mas não os encontram; terão se reunido em conselho em alguma sala secreta, de onde de tanto em tanto chamam alguém, que acorre empalidecendo e deixando os outros em um ansioso abatimento. Procura-se deduzir das qualidades de quem fora chamado, da sua posição e das suas inclinações o que ali possa estar em deliberação, e não se consegue compreendê-lo pois, pouco antes, fora chamado um outro de qualidades opostas e inclinações de todo contrárias.

Na consternação geral por este mistério, a excitação vai crescendo pouco a pouco. Sabe-se como uma inquietação logo se propaga e como um fato, passando de boca em boca, se altera até se tornar um outro. Chegam assim de um lado ao outro do salão tais enormidades que atordoam. E dos ânimos assim em ebulição evapora e difunde-se como um pesadelo, no qual, ao som angustiante e doloroso daquela orquestrinha, entre o ruído confuso que atordoa e as reverberações das luzes nos espelhos, os mais estranhos fantasmas

cintilam diante dos olhos de todos, e como uma fumaça que transborde em densas espirais, das consciências que guardam em segredo o fogo de remorsos inconfessados transbordam apreensões e medos e suspeitas de todos os tipos; em alguns o impulso instintivo de correr logo para um abrigo tem os mais imprevisíveis efeitos: há quem abra e feche os olhos continuamente, quem olhe alguém próximo sem o ver e ternamente lhe sorria, quem desabotoe e reabotoe sem parar um botão do colete. Melhor não ver nada. Pensar em coisas alheias. A Páscoa que cai cedo este ano. Alguém que se chama Buongiorno. Mas que sufoco esta comédia com nós mesmos!

O fato (se verdadeiro) que alguém ri não deveria despertar tanta impressão, se todos estivessem nesse ânimo. Mas muito mais que impressão, suscita uma feroz indignação, e justamente porque todos estão nesse ânimo; indignação como se fosse uma ofensa pessoal ter a coragem de rir abertamente. O pesadelo paira assim insuportável sobre todos, exatamente porque a ninguém parece lícito rir. Se alguém se põe a rir e os outros seguem o exemplo, se todo este pesadelo desaba repentinamente em uma risada generalizada, adeus tudo! É preciso que em tanta incerteza e suspensão de ânimos se acredite e se sinta que a reunião desta noite é muito séria.

Mas há então realmente este alguém que continua a rir apesar da voz que serpenteia já há algum tempo em meio à reunião? Quem é? Onde está? É preciso persegui-lo, agarrálo pelo peito e arremessá-lo contra a parece, e, todos com os punhos erguidos, perguntar-lhe porque ri e de quem ri. Parece que não é só um. Ora, mais de um? Dizem que são pelo menos três. Mas como, juntos, ou cada um por si? Parece que juntos todos os três. Ah, sim? Vindos então com o propósito deliberado de rir? Parece.

Primeiro foi notada uma mocinha, vestida de branco, com a face toda avermelhada, viçosa, um tanto desajeitada, que se precipitava de tanto rir para um canto da outra sala. Em princípio, não se importaram com ela, ou porque mulher ou pela idade. Apenas chocou o som inesperado da risada e alguns se voltaram como que por uma inconveniência, digamos mesmo uma impertinência, arrogância vá lá, se quiserem, mas perdoável: um riso de

menina, de resto logo sufocado, vendo-se observada. Escapando daquele canto, curvada, comprimindo-se, com ambas as mãos sobre a boca, impressionou — isto sim — ouvi-la ainda rir do outro lado, em um prorrompimento convulso, talvez devido à compressão que se tinha imposto ao fugir. Menina? Agora se vem a saber que tem, pelo menos, dezesseis anos, e dois olhos que lançam faíscas. Parece que foge de uma sala a outra, come se perseguida. Sim, sim, é perseguida realmente, é perseguida por um jovenzinho muito belo, louro como ela, que também ri como um louco enquanto a segue; e de tanto em tanto pára admirado com o atrevimento dela, que se esgueira por todos os cantos; quer se conter mas não consegue; volta-se para lá e para cá como alguém que se ouve chamar, e certamente morde assim os lábios para frear um ímpeto de hilaridade que lhe sobe em golfadas por dentro e faz seu estômago se sobressaltar. E eis que agora descobriram também o terceiro, um certo homenzinho elástico que anda balançando e batendo os dois bracinhos curtos na barriguilha redonda e dura como duas baquetas sobre o tambor, a calvície brilhante entre a coroa rubra de cabelos cacheados e um rosto bem-aventurado no qual o nariz ri mais que a boca, e os olhos mais que a boca e o nariz, e ri o queixo e ri a fronte, riem até mesmo as orelhas. De fraque, como todos os outros. Quem os convidou? Como entraram na reunião? Ninguém os conhece. Nem mesmo eu. Mas sei que ele é o pai daqueles dois jovens, senhor abastado que vive no campo com a filha, enquanto o filho está aqui na cidade estudando. Terão entrado neste falso baile por acaso. Quem sabe o que, vindo, terão dito entre si, que acordos e brincadeiras secretas terão combinado há tempos, pólvora guardada, colorida, fogos de artifício prontos para explodir ao menor estímulo, mesmo que seja um olhar furtivo. O fato é que não podem ficar juntos; buscam-se com os olhos e, mal se olham, voltam o rosto e sob as mãos prorrompem em certas risadas que são realmente escandalosas em meio a tanta seriedade.

A obsessão dessa seriedade é tão iminente e sufocante, que ninguém consegue supor que aqueles três possam existir fora disso, distantes, e possam ter dentro de si, pelo contrário, uma inocente e até mesmo tola razão de rir assim por nada. A menina, por

exemplo, só porque tem dezesseis anos e porque está habituada a viver como uma potrinha em meio a um prado florido, uma potrinha que se empine a qualquer sopro de vento e salte e corra feliz, não sabendo ela mesma por quê; pode-se jurar que não desconfia de nada, que não tem a mínima suspeita do escândalo que está provocando juntamente com o pai e o irmão, também esses festivos, alheios e distantes de qualquer suspeita.

Por isso quando, reunidos por fim todos os três num sofá da outra sala, o pai entre o filho e a filha, contentes e exaustos, com um grande desejo de se abraçarem pela diversão que tiveram brotada de sua própria alegria em todas aquelas belas risadas, como um fragor de espumas efêmeras, vêem caminhar de encontro a eles, pelas três grandes portas de vidro, como negra maré sob um céu repentinamente fechado, toda a multidão de convidados, lenta, lentamente, com melodramático passo de uma tenebrosa conspiração, a princípio não entendem nada, não acreditam que aquela manobra ridícula possa ser feita para eles e trocam um olhar, ainda um pouco sorridentes; mas o sorriso vai pouco a pouco murchando em um assombro crescente, até que, não podendo mais nem fugir e nem recuar, recostados como estão contra o espaldar do sofá, já não mais assombrados mas aterrorizados agora, levantam instintivamente as mãos como para aparar a multidão que, prosseguindo, juntouse sobre eles, terrível. Os três grandes da cidade, aqueles, que justamente por causa deles e não por outra coisa, haviam se reunido em conselho em uma sala secreta, exatamente por causa da voz que serpenteava pelo riso inadmissível ao qual decidiram dar uma punição solene e memorável, eis que entraram pela porta central e estão adiante, com os capuzes enterrados até o queixo e com as mãos atadas burlescamente por três guardanapos, como réus a serem punidos que lhes viessem implorar piedade. Mal chegam diante do sofá, uma enorme, sardônica risada de toda a multidão explode ruidosamente e vai retumbando terrivelmente pela sala. Aquele pobre pai, desfigurado, gesticula todo trêmulo, consegue agarrar sob o braço os dois filhos e, todo encolhido, com calafrios que lhe rompem os rins, sem poder entender nada, foge, tomado pelo terror de que todos os habitantes da cidade tenham repentinamente enlouquecido.

6- A Casa da Agonia

O visitante, ao entrar, havia certamente dito seu nome, mas a velha negra manca que veio abrir a porta como uma macaca de avental, ou não o havia entendido ou havia esquecido, de modo que há três quartos de hora por toda aquela casa silenciosa ele era, sem nome, "um senhor que espera lá".

Lá, queria dizer na sala.

Na casa, além daquela negra que devia ter voltado para a cozinha, não havia ninguém, e o silêncio era tanto que o lento tic-tac de um pêndulo antigo, talvez na sala de jantar, era ouvido pausado em todos os outros cômodos, como as batidas do coração da casa. E parecia que os móveis de cada cômodo, até dos mais remotos, gastos, mas bem cuidados todos um pouco ridículos porque de um estilo já passado de moda, estivessem a escutá-lo, certos de que nada jamais aconteceria naquela casa e que por isso permaneceriam sempre assim, inúteis, a admirar-se ou a compadecer-se entre si, ou melhor ainda a cochilar.

Também os móveis têm uma alma, especialmente os velhos, que lhes nasce das lembranças da casa onde estiveram por tanto tempo. Basta, para percebê-lo, que um móvel novo seja introduzido entre eles.

Um móvel novo ainda não tem uma alma, mas já tem, pelo simples fato de ter sido escolhido e comprado, o desejo de a possuir.

E então, observem como logo os velhos móveis olham-no com desconfiança, o consideram um intruso pretensioso que ainda não sabe nada e não pode dizer nada, e no entanto quem sabe que ilusões tem. Eles, os móveis velhos, não têm mais nenhuma e são, por isso, assim tristes: sabem que com o tempo as lembranças começam a enfraquecer e com elas também suas almas pouco a pouco enfraquecerão, por isso, ficam ali desbotados se forem de tecido e, se forem de madeira, escurecidos, sem dizer mais nada.

Se por infelicidade qualquer lembrança persiste e não é agradável, correm o risco de serem jogados fora.

Aquela velha poltrona, por exemplo, experimenta uma verdadeira tortura ao ver a poeira que os cupins lançam fora aos montinhos sobre a mesinha a sua frente, à qual é muito afeiçoada. Ela sabe que é excessivamente pesada, conhece a fragilidade de suas pernas curtas, especialmente das duas de trás, teme ser pega — não seja jamais! — pelo encosto e arrastada para fora do lugar. Com aquela mesinha à frente sente-se mais segura, protegida e não gostaria que os cupins, fazendo-lhe parecer assim tão feia com todos aqueles montinhos ridículos de poeira, fizessem com que a pegassem e colocassem no sótão.

Todas essas observações e consideração eram feitas pelo visitante anônimo esquecido no salão.

Quase absorvido pelo silêncio da casa, esse homem, como já tinha perdido o nome, assim parecia-lhe haver perdido também a pessoa e ter se tornado também ele um daqueles móveis com os quais havia se identificado tanto, atento a escutar o tic-tac lento do pêndulo que chegava pausado até ali no salão através da porta semi-aberta.

Exíguo de corpo, desaparecia na grande poltrona escura de veludo violeta na qual estava sentado. Desaparecia também nas roupas que vestia. Os bracinhos, as perninhas era preciso quase procurá-los nas mangas e nas calças. Era apenas uma cabeça calva, com dois olhos agudos e dois bigodinhos de rato.

De certo, o dono da casa não havia mais pensado no convite que lhe havia feito para vir encontrá-lo, e já várias vezes o homenzinho havia se perguntado se tinha ainda o direito de estar ali a esperá-lo, passada, além de qualquer prazo de tolerância, a hora fixada no convite.

Mas agora ele não esperava mais o dono da casa. Ao contrário, se esse finalmente aparecesse, ele sentiria desgosto.

Ali confundido com a poltrona na qual estava sentado, com uma rigidez espasmódica nos olhinhos agudos e uma angústia pouco a pouco crescente que o impedia

de respirar, ele esperava uma outra coisa, terrível: um grito da rua, um grito que anunciasse a morte de alguém, a morte de um transeunte qualquer que no momento certo, dentre os muitos que passavam lá embaixo na rua, homens, mulheres, jovens, velhos, meninos, dos quais lhe chegava o ruído confuso, estivesse passando sob a janela daquela sala no quinto andar.

E tudo isso porque um grande gato cinzento tinha entrado na sala, sem nem mesmo notar sua presença, pela porta semi-aberta, e com um salto tinha subido no parapeito da janela aberta.

Entre todos os animais o gato é o que faz menos barulho. Não poderia faltar em uma casa cheia de tanto silêncio.

Sobre o retângulo azul da janela destacava-se um vaso de gerânios vermelhos. O azul, primeiramente vivo e ardente, pouco a pouco tingia-se de violeta, como uma brisa de sombra que tivesse soprado de longe a noite que tardava a chegar.

As andorinhas, que giravam em revoada, como enlouquecidas por aquela última luz do dia, soltavam de vez em quando gritos agudíssimos e lançavam-se contra a janela como se quisessem entrar na sala, mas logo, quando se aproximavam do parapeito, fugiam. Não todas. Ora uma, depois outra, perseguiam-se sob o parapeito, não se entendia como nem porquê.

Curioso, antes de aquele gato entrar, ele havia se aproximado da janela, afastado um pouco o vaso de gerânios e se erguido para buscar uma explicação: tinha descoberto assim que um casal de andorinhas havia feito o ninho justamente sob o parapeito daquela janela.

Ora, o terrível era isso: que nenhuma das pessoas que continuamente passavam pela rua, absortas em seus afazeres e negócios, poderia pensar em um ninho pendurado sob o parapeito de uma janela no quinto andar de uma das muitas casas da rua, e em um vaso de gerânios exposto sobre aquele parapeito e a um gato que perseguia as duas andorinhas daquele ninho. E muito menos podia pensar nas pessoas que passavam sob a janela, o gato, que agora todo encolhido atrás do vaso o qual havia feito de esconderijo, mexia apenas a

cabeça para seguir com os olhos no céu o vôo daquelas andorinhas, que gritavam embriagadas pelo ar e pela luz, passando diante da janela, e cada vez, à passagem de cada revoada, agitava somente a ponta do rabo, pronto para agarrar com as patas, munidas de grandes unhas, a primeira das duas andorinhas que tentasse se enfiar no ninho.

Ele sabia, somente ele, que aquele vaso de gerânios, a uma batida do gato, seria jogado da janela sobre a cabeça de alguém; o vaso já havia se deslocado duas vezes pelos movimentos impacientes do gato, estava quase na borda do parapeito e ele não respirava mais de angústia e tinha todo o crânio coberto de grandes gotas de suor. Era-lhe de tal modo insuportável o desespero daquela espera que lhe tinha até mesmo passado pela cabeça o pensamento diabólico de ir à janela, quieto e abaixado, com um dedo estendido, dar ele mesmo o último empurrão naquele vaso, sem ficar a esperar que o gato o fizesse. Tanto, a um outro mínimo golpe, a coisa certamente aconteceria.

Não havia nada que pudesse fazer.

Como tinha sido reduzido por aquele silêncio naquela casa, ele não era mais ninguém. Ele era aquele silêncio mesmo, medido pelo tic-tac lento do pêndulo, ele era aqueles móveis, testemunhas mudas e impassíveis aqui em cima da desgraça que aconteceria lá embaixo, na rua, e que eles não teriam percebido. Apenas ele sabia, apenas por combinação. Não deveria estar ali já há algum tempo. Podia fazer de conta que na sala não havia mais ninguém e que já estava vazia a poltrona à qual estava ligado pelo fascínio daquela fatalidade pendente sobre a cabeça de um estranho, ali suspensa sobre o parapeito daquela janela.

Era inútil que ele atribuísse àquela fatalidade a natural combinação daquele gato, daquele vaso de gerânios e daquele ninho de andorinhas.

Aquele vaso estava ali exatamente para ficar exposto naquela janela. Se ele o tivesse retirado para impedir a desgraça, a teria impedido hoje. Amanhã a velha serva negra recolocaria o vaso em seu lugar sobre o parapeito, pois para o vaso o parapeito era o seu

lugar. E o gato, expulso hoje, retornaria amanhã para caçar as duas andorinhas.

Era inevitável.

Aí está, o vaso havia sido empurrado ainda mais para lá, já estava quase um dedo fora da borda do parapeito.

Ele não pôde mais suportar. Fugiu. Precipitando-se escada abaixo, teve por um momento a idéia de que chegaria precisamente a tempo de receber sobre a cabeça o vaso de gerânios que bem naquele instante caía da janela.

7- Sorte de Ser Cavalo

O estábulo é ali, atrás da porta fechada, logo depois da entrada no quintal rústico em declive, com calçamento desgastado e a cisterna no meio.

A porta está apodrecida; verde um dia, agora quase já perdeu a cor; como a casa, aquele amarelado do reboque, pelo qual parece a mais velha e miserável do subúrbio.

Esta manhã, ao alvorecer, a porta foi fechada por fora com um grande cadeado enferrujado; e o cavalo que estava no estábulo foi colocado para fora e deixado ali em frente, sabe-se lá porquê, sem rédeas nem sela ou bornal; sem nem mesmo cabresto.

Está paciente, quase imóvel, há várias horas. Sente através da porta fechada o odor do seu estábulo ali próximo, o odor do pátio interno; e parece que de tanto em tanto, aspirando-o com as narinas dilatadas, suspire.

Responde curiosamente a cada suspiro com um tremor nervoso do couro das costas, onde está a marca de uma antiga matadura.

Assim livre de toda guarnição, a cabeça e todo o corpo, pode-se ver como os anos o reduziram: a cabeça, quando a ergue, tem ainda um ar nobre, mas triste; o corpo é uma judiação: o dorso, cheio de nódulos; as costelas salientes; os flancos pontudos; é ainda espessa, porém, a crina e longa a cauda, apenas um pouco esfolada.

Um cavalo que não serve mais para nada, para dizer a verdade.

O que espera ali diante da porta?

Quem, ao passar, o vê, sabendo que o dono já partiu após toda a mobília da casa ter sido levada embora para ir morar em outra cidade, pensa que talvez alguém, encarregado dele, virá retirá-lo; se bem que, deixado assim desprovido de tudo, pareça mais um cavalo abandonado.

Outros passantes param para olhá-lo, e há quem afirme saber que o dono, antes de partir, procurou de todo modo se desfazer dele, tentando em princípio vendê-lo mesmo que a um preço baixo, depois o oferecendo a muitos em doação; mesmo a ele; mas ninguém o quis, nem mesmo como presente; nem mesmo ele.

Se um cavalo não comesse, mas come. E pelo serviço que aquele pode ainda render assim velho e mal tratado, sejamos justos, parece-lhe que valha a despesa com o feno ou mesmo um pouco de palha para lhe dar de comer?

Possuir um cavalo e não saber o que fazer com ele deve ser mesmo um belo incômodo.

Muitos, para se livraram dele, recorrem ao meio rápido de o matar. Uma bala de fuzil custa pouco. Mas nem todos têm o coração para fazer isso.

Resta porém ver se não é mais cruel abandoná-lo assim. Certamente, vê-lo agora diante da porta fechada de uma casa vazia e deserta, pobre animal, dá muita pena. Quase, quase dá vontade de ir lhe dizer no ouvido que não fique mais esperando inutilmente.

Que tivessem ao menos lhe deixado uma corda no pescoço para levá-lo embora de algum modo; mas nada. Vê-se que as guarnições, aquelas sim, conseguiu vender: servem. Talvez qualquer um que o tivesse pego as teriam vendido do mesmo modo, para depois o deixar igualmente nu no meio de uma outra rua.

No entanto, ó, vejam os mosquitos. Dir-se-ia que aqueles, em meio a tanto desdém, nunca o querem abandonar. E o pobre cavalo, se faz algum movimento, é somente com a

cauda, para os pegar quando sente uma picada mais forte: o que lhe acontece com freqüência, agora que não tem mais tanto sangue para lhes dar de sugar facilmente.

Mas já se cansou de ficar em pé sobre as patas e se apóia nos joelhos para repousar no chão, sempre com a cabeça voltada para a porta.

Não pode mesmo pensar em estar livre.

Mas então, um cavalo, mesmo quando realmente a tem, a liberdade, pode fazer idéia disso? Ele a tem, e a desfruta, sem pensar nela. Quando lhe tiram a liberdade, primeiramente por instinto se rebela; depois, domesticado, se conforma e se adapta.

Talvez aquele, nascido em algum estábulo, nunca tenha sido livre. Sim, quando jovem no campo provavelmente, deixado a pastar nos prados. Mas liberdade por modo de dizer; prados fechados com cercas. Mesmo se esteve lá, que lembrança lhes pode ter?

Está ali no chão até que a fome não o instiga a pôr-se com muito custo em pé; e como daquela porta, depois de uma espera tão longa, não espera mais ajuda, volta a cabeça olhando em torno, ao longo da rua do subúrbio. Relincha. Raspa com um casco. Mais que isso não sabe fazer. Mas deve estar convencido de que é inútil, porque pouco depois, incerto, move-se alguns passos.

Há, então, mais de um curioso que o está observando.

Mesmo no campo, onde é comum, não se admite que um cavalo ande livremente; imagine em meio a um lugar habitado onde há mulheres e crianças.

Um cavalo não é como um cachorro que pode ficar sem dono e, se anda pela rua, ninguém se importa. Um cavalo é um cavalo; e não sabe disso, os outros que o vêem sabem, o corpo que tem, muito, muito maior que aquele de um cachorro, imenso; um corpo que consegue nunca inspirar inteira confiança e do qual todos se protegem porque repentinamente, nunca se sabe, um coice imprevisível; e depois com aqueles olhos, com aquele branco que às vezes se descobre feroz e sanguíneo; olhos tão brilhantes, com uma

vivacidade de cintilações e certos lampejos que ninguém compreende, de uma vida sempre em ânsia, que pode se escurecer por nada.

Não é por injustiça. Mas não são os olhos de um cão, humanos, que pedem desculpas ou piedade, que sabem também fingir, com certos olhares aos quais a nossa hipocrisia não tem mais nada a ensinar.

Nos olhos de um cavalo, se vê tudo, mas não se pode ler nada.

É verdade que este, assim reduzido como está, a ninguém parece que possa ser perigoso. Mas, de qualquer modo, por que facilitar?

Vá mesmo; se perturbar alguém, ele pensará em afastá-lo, em caçá-lo; ou assim pensarão os guardas.

Meninos, não joguem pedras. Vêem que não tem mais nada nas costas? Assim livre e solto, se inicia uma fuga, quem o pára?

Fiquemos ao invés a ver tranquilamente aonde vai.

Eis, primeiro na casa de um fabricante de massa, que a mantém estendida para secar ao ar livre sobre certas telas colocadas em cavaletes vacilantes.

Ò, Deus, se se aproxima, derruba-as.

Mas o macarroneiro acorre a tempo de impedi-lo e o expulsa. Sacr... de quem é esse cavalo?

Os meninos não se contêm mais, correm-lhe atrás gritando e rindo.

- Um cavalo que fugiu?
- Não: abandonado.
- Como abandonado?
- Assim. Deixado pelo dono. Livre.
- Ah, sim? Então é um cavalo que passeia por conta própria pelas ruas da cidade?

Sim, de um homem gostaria-se de saber se não é louco. Mas de um cavalo, que querem saber? Um cavalo sabe somente que tem fome. Agora, mais adiante, estica o

focinho em direção a um belo cesto de verduras exposto entre tantos diante da loja de um verdureiro.

É expulso maldosamente também dali.

É avesso às pancadas, mas aceitaria pacificamente, se depois com isso o deixassem comer. Mas não querem mesmo que ele coma. Quanto mais resiste para demonstrar que não se importa com as pancadas, mais lhe torcem o pescoço para manter seu focinho distante daquele belo cesto de verdura. E sua obstinação faz rir. Mas é tão difícil entender que aquela salada está ali para ser exposta para ser vendida a quem a queira comer? É uma coisa tão simples. E todas aquelas risadas escandalosas são porque o cavalo não demonstra entender.

Animal! Não tem nem mesmo um fio de palha para comer e queria a salada.

Ninguém pode imaginar que um animal, do seu canto, pode ver as coisas de um modo totalmente diferente, realmente mais simples. Mas não há o que fazer.

E o cavalo vai embora, seguido por todos aqueles meninos, os quais, após a bela demonstração dada, de saber receber pancadas assim pacificamente, quem segura? Fazem em torno dele uma algazarra infernal. Tanto que a um certo ponto o cavalo pára atordoado, como se procurasse um modo de acabar com isso. Um velho acorre para advertir os meninos que com os cavalos não se brinca.

— Vêem como parou?

E o velho levanta uma mão em direção ao pescoço do cavalo para o acalmar e encorajar. Mas de repente este dá um salto enviesado, erguendo as orelhas. O velho, que não o espera, em princípio fica mal, mas logo vê naquele ato a prova do que dissera:

— Eis, vêem?

A prova é útil por um momento. Os meninos voltam a seguir o cavalo mantendo-se a distância. Aonde vai?

Adiante. Sem ousar se aproximar das outras lojas, atravessa toda a rua do subúrbio sobre a colina, e onde essa começa a descer, desabitada por um longo trecho, estanca indeciso.

É claro que não sabe mais para onde ir.

Inspira, naquele trecho de estrada, um pouco de vento. E o cavalo ergue a cabeça, como para bebê-lo, e entreabre os olhos, talvez porque sinta o cheiro da grama distante dos campos.

Fica ali, parado por muito tempo, muito tempo, assim com os olhos entreabertos e o topete que, ao sopro daquele vento, move-se leve sobre a fronte dura.

Mas não nos comovamos. Não esqueçamos a sorte que tem aquele cavalo, como qualquer outro: a sorte de ser cavalo.

Se as primeiras crianças por fim se cansaram de o olhar e foram embora, outras e outras em muito maior número lhe fazem um alegre cortejo quando à tarde, vindo quem sabe de onde como novo, estranhamente exaltado por uma ébria impaciência pela fome, eis que, a cabeça alta, apresenta-se no meio da rua principal da cidade e estaca ali arranhando com o casco a laje dura, como se dissesse: ordeno que me tragam logo algo para comer aqui, aqui, aqui.

Assovios, aplausos, risos, gritos de todos os tipos brotam diante daquele gesto imperativo; as pessoas acorrem, deixando as mesinhas do Café, as lojas; todos querem saber sobre aquele cavalo — fugitivo — não fugitivo — abandonado — até que dois guardas abrem caminho entre a multidão; um agarra o cavalo pela crina e o arrasta para longe; enquanto o outro impede as crianças de segui-lo, fazendo com que retornem.

Conduzido para fora da cidade, além das últimas casas e fábricas, depois da ponte, o cavalo, que não se dera conta de nada, só percebe uma coisa: o cheiro da grama, desta vez próxima, ali nas margens da estrada além da ponte que leva para o campo.

Porque entre as muitas desgraças que lhe podem acontecer, submetendo-se aos homens, um cavalo tem ao menos esta sorte: que não pensa nada. Nem mesmo que é livre. Nem onde ou como acabará. Será perseguido por todo lado? Será jogado para se despedaçar em um abismo?

Agora, por este momento, come a grama do prado. A noite está tranqüila. O céu está estrelado. Amanhã será o que tiver que ser.

Não pensa nisso.

8- Um Dia

Arrancado do sono, talvez por engano, e atirado para fora do trem em uma estação de passagem. À noite, sem nada comigo.

Não consigo recuperar-me do assombro. Mas o mais impressionante é que não encontro em mim qualquer sinal da violência sofrida; não só, mas também que não tenho sequer uma imagem, nem mesmo a sombra de uma lembrança.

Estou no chão, sozinho, na escuridão de uma estação deserta; e não sei a quem recorrer para saber o que me acontecera, onde estou.

Somente entrevi uma lanterninha furta-fogo¹⁷⁹, que acorreu para fechar a porta do trem do qual fui expulso. O trem logo partiu. E aquela lanterninha logo desapareceu no interior da estação, com a reverberação vacilante de sua luz inútil. No aturdimento, nem mesmo me passou pela cabeça correr-lhe atrás para pedir explicações e reclamar.

Mas reclamar do quê?

Com terror infinito dou-me conta de não ter mais idéia de ter iniciado uma viagem de trem. Não recordo definitivamente de onde partira, com que destino; e se realmente, ao partir, levasse algo comigo. Parece-me que nada.

-

¹⁷⁹ No original, *lanternino cieco*.

No vazio dessa terrível incerteza, subitamente assalta-me o horror daquela espectral lanterninha furta-fogo que logo se retirou, sem dar qualquer importância à minha expulsão do trem. É então a coisa mais normal que se desça assim nesta estação?

No escuro, não consigo discernir-lhe o nome. A cidade, porém, me é certamente desconhecida. Sob os primeiros lampejos esquálidos da manhã, parece deserta. Na vasta praça pálida diante da estação há um farol ainda aceso. Apresso-me para lá; paro e, não ousando levantar os olhos, aterrorizado como estou pelo eco que fizeram os meus passos no silêncio, olho minhas mãos, observo-as de um lado e do outro, fecho-as, reabro-as, toco-me com elas, tateio-me, também para sentir como sou feito, porque não posso mais ter certeza nem mesmo disso: que eu realmente exista e que tudo isso seja real.

Pouco depois, avançando até o centro da cidade, vejo coisas que a cada passo me fariam estacar de estupor, se um estupor mais forte não me vencesse ao ver que todos os outros, mesmo parecidos comigo, movem-se por ali sem prestar atenção, como se para eles fossem as coisas mais naturais e mais normais. Sinto-me como que arrastado, mas também aqui sem perceber que sofro uma violência. Só que eu, dentro de mim, ignorante de tudo, detenho-me em quase toda parte. Mas considero que, se não sei nem mesmo como, nem de onde, nem por que tenha vindo aqui, devo estar errado certamente e certos todos os outros que, não apenas parece que o saibam, mas que saibam também tudo aquilo que fazem, seguros de não errar, sem a mínima incerteza, assim naturalmente persuadidos a fazer como fazem, que atrairia para mim certamente a surpresa, a repreensão, talvez também a indignação se, ou pela aparência ou por qualquer ato ou expressão deles, me pusesse a rir ou me mostrasse assustado. No desejo agudíssimo de descobrir alguma coisa sem me fazer notar, devo continuamente apagar dos meus olhos aquela certa perturbação que furtivamente tantas vezes têm os cães nos seus. O erro é meu, o erro é meu, se não compreendo nada, se não consigo ainda me ajustar. É preciso que me esforce para parecer que estou também persuadido e que aprenda a fazer como os outros, para o que me falta qualquer critério e qualquer noção prática, mesmo daquelas coisas que parecem mais comuns e mais fáceis.

Não sei onde descansar, que caminho tomar, o que fazer.

É possível no entanto que eu já tenha crescido tanto, permanecendo sempre como um menino e sem ter nunca feito nada? Terei talvez trabalhado em sonho, não sei como. Mas certamente trabalhei; trabalhei sempre, e muito, muito. Parece que todos sabem disso, de resto, porque muitos se voltam para me olhar e mais que um também me cumprimenta, sem que eu o conheça. Fico, em princípio, em dúvida se realmente o cumprimento tenha sido dirigido a mim; olho para os lados; olho para trás. Terão me cumprimentado por engano? Mas não, cumprimentam mesmo a mim. Contrariado, embaraçado, com uma certa vaidade que gostaria mas não consegue se iludir, e sigo adiante como suspenso, sem poder me libertar de um estranho incômodo por uma coisa — reconheço — realmente mesquinha: não estou certo da roupa que visto; parece-me estranho que seja minha; e agora me surge a suspeita de que cumprimentam essa roupa e não a mim. E, no entanto, além disso, não tenho mais nada comigo!

Volto a procurar nas minhas roupas. Uma surpresa. Escondido no bolso no peito da jaqueta toco como que uma carteira de couro. Tiro-a fora, quase certo de que não pertença a mim mas a esta roupa que não é minha. É realmente uma velha carteira de couro, amarela, descorada, desgastada, como que caída na água de um riacho ou de um poço e recuperada. Abro-a, ou, melhor arranco-lhe a parte colada, e olho dentro. Entre poucos papéis dobrados, ilegíveis por causa das marcas que a água lhes fez diluindo a tinta, encontro uma pequena imagem sagrada, amarelada, daquelas com as quais nas igrejas se presenteiam as crianças e, junto a esta quase do mesmo formato e também essa desbotada, uma fotografia. Separo-a, e a observo. Oh!, é a fotografia de uma jovem belíssima, em roupa de banho, quase nua, com tanto vento nos cabelos e os braços levantados vivamente num ato de saudação. Admirando-a, mesmo que com uma certa pena, não sei, quase distante, sinto que me vem

essa impressão, se não mesmo a certeza, que a saudação desses braços, assim vivamente erguidos ao vento, seja dirigida a mim. Mas não importa quanto me esforce, não chego a reconhecê-la. È possível que uma mulher tão bela tenha podido desaparecer da minha memória, levada embora por todo aquele vento que lhe desfaz os cabelos? Certamente, nesta carteira de couro caída um dia na água, esta imagem, ao lado da imagem sagrada, tem o lugar que se dá a uma noiva.

Volto a procurar na carteira e, com mais desconcerto do que prazer, na suspeita de que não me pertença, encontro em um esconderijo secreto uma nota de alto valor, quem sabe há quanto tempo colocada ali e esquecida, dobrada em quatro, toda gasta e aqui e ali esburacada nas dobras já gastas.

Desprovido de tudo como estou, isso poderia ajudar? Não sei com qual força de convencimento, a imagem retratada naquela pequena fotografia me assegura que a nota é minha. Mas se pode confiar em uma cabecinha assim desfeita pelo vento? Já passa do meio-dia; desabo de fraqueza; preciso comer alguma coisa, e entro num restaurante.

Com surpresa, também aqui me vejo acolhido como um hóspede de respeito, muito apreciado. Indicam-me uma mesa posta e desencosta-se uma cadeira para me convidar a tomar lugar. Mas eu sou contido por um escrúpulo. Faço sinal ao dono e, chamando-o à parte, mostro-lhe a nota desgastada. Pasmo, ele a olha; piedosamente pelo estado ao qual está reduzida, a examina; depois me diz que sem dúvida é de grande valor mas há muito tempo fora de circulação. Mas não tema: apresentada ao banco por alguém como eu, será certamente aceita e substituída por outras moedas correntes de menor valor.

Assim dizendo o dono do restaurante sai comigo para a rua e me indica o prédio do banco ali próximo.

Vou até lá, e todos também naquele banco mostram-se muito contentes de me fazer esse favor. Aquela minha nota – dizem-me – é uma das pouquíssimas ainda não devolvidas ao banco, o qual há algum tempo não faz circular se não notas de baixíssimo valor. Dão-me

tantas e tantas que fico embaraçado e quase oprimido. Tenho comigo somente aquela náufraga carteira de couro. Mas me aconselham a não me preocupar. Há solução para tudo. Posso deixar aquele meu dinheiro depositado no banco, em conta corrente. Finjo ter compreendido; coloco no bolso algumas daquelas notas e um livrinho que me dão em substituição a todas as outras que deixo, e retorno ao restaurante. Não encontro alimento de meu gosto; temo não poder digeri-los. Mas já deve ter se espalhado o boato de que eu, se não exatamente rico, certamente não sou mais pobre; e, de fato, saindo do restaurante, encontro um automóvel que me espera e um motorista que ergue com uma mão o chapéu e abre com a outra a porta para me fazer entrar. Eu não sei para onde me leva. Mas como tenho um automóvel, se vê que, sem saber, tenho também uma casa. Mas sim, uma belíssima casa, antiga, onde certamente antes de mim moraram muitos e depois de mim muitos morarão. São mesmo meus todos esses móveis? Sinto-me um estranho aqui, como um intruso. Como a cidade esta manhã ao alvorecer, agora também a minha casa parece-me deserta; tenho novamente medo do eco que meus passos farão, movendo-me em meio a tanto silêncio. No inverno, anoitece muito cedo; tenho frio e sinto-me cansado. Tomo coragem; movo-me; abro uma das portas ao acaso; fico atônito ao encontrar o cômodo iluminado, o quarto e, na cama, ela, aquela jovem do retrato, viva, ainda com os dois braços nus vivamente levantados, mas desta vez para me convidar a correr em sua direção e para me acolher entre eles.

É um sonho?

Certamente, como em um sonho, ela, depois da noite, de manhã ao alvorecer, não está mais naquela cama. Nenhum vestígio dela. E a cama, que foi tão quente à noite, está agora, ao tocá-la, gelada, como um túmulo. E há por toda a casa aquele odor que incuba nos lugares empoeirados, onde a vida acabou há tempos, e aquele sentimento de monótono cansaço que para se sustentar precisa de hábitos bem regulados e úteis. Sempre lhes tive horror. Quero fugir. Não é possível que esta seja minha casa. Isto é um pesadelo.

Certamente sonhei um dos sonhos mais absurdos. Quase para provar isso, vou me olhar em um espelho pendurado na parede em frente, e de repente tenho a impressão de afundar, aterrorizado, em uma desorientação infinita. De qual remota distância os meus olhos, aqueles que me parecem ter tido quando menino, olham agora, paralisados pelo terror, sem poder me convencer, este rosto de velho? Eu, já velho? Assim de repente? E como é possível?

Ouço baterem à porta. Levo um susto. Anunciam-me que os meus filhos chegaram.

Os meus filhos?

Parece-me assustador que de mim tenha podido nascer filhos. Mas quando? Tive-os ontem. Ontem era ainda jovem. É certo que agora, na velhice, os conheça.

Entram, conduzindo crianças pelas mãos, nascidas deles. Logo acorrem para me segurar; amorosamente repreendem-me por ter levantado da cama; gentilmente fazem-me sentar para que o arquejo passe. Eu, arquejo? Mas sim, eles bem sabem que não posso mais ficar em pé e que estou muito, muito mal.

Sentado, olho-os, escuto-os e me parece que estão zombando de mim em sonho.

Já acabada a minha vida?

E enquanto estou a lhes observar, assim todos curvados em torno de mim, maliciosamente, quase não deveria me dar conta, vejo apontar em suas cabeças, exatamente sob os meus olhos, e crescer, crescer não poucos, não poucos cabelos brancos.

— Vejam se não é uma brincadeira? Vocês também, os cabelos brancos.

E olhem, olhem aqueles que agora entraram por aquela porta, crianças: sim, bastou que se aproximassem da minha poltrona: cresceram; e uma, aquela, já é uma jovenzinha que quer se por a mostra para ser admirada. Se o pai não a detém, senta-se em meus joelhos e cingeme o pescoço com um braço, apoiando a cabecinha sobre o meu peito.

Vem-me o impulso de saltar em pé. Mas devo reconhecer que realmente não posso mais fazer isso. E com os mesmo olhos que tinham pouco antes aquelas crianças, agora já

tão crescidas, fico a olhar até quando posso, com tanta compaixão, agora atrás destes novos, os meus velhos filhinhos.

9 - Vitória das Formigas

Uma coisa por si só talvez ridícula, mas, pelos efeitos, terrível: uma casa completamente invadida pelas formigas. E este pensamento insano: que o vento tivesse se aliado com elas. O vento com as formigas. Aliado, com aquela falta de consideração que lhe é própria, de não poder, no ímpeto, parar nem mesmo um minuto para refletir sobre aquilo que faz. De repente, em rajadas, levantou-se justamente no momento que ele tomava a decisão de pôr fogo no formigueiro diante da porta. E, de repente, a casa inteira em chamas. Como se para a livrar das formigas ele não tivesse encontrado outra solução além do fogo: incendiá-la.

Mas antes de chegar a esse momento decisivo será bom recordar de muitas coisas precedentes que podem explicar de algum modo, seja como as formigas puderam invadir a casa a esse ponto, seja como pôde nascer nele o pensamento extravagante dessa aliança entre as formigas e o vento.

Reduzido à fome, de abastado como o pai o havia deixado ao morrer, abandonado pela mulher e pelos filhos que haviam entrado num acordo para viver melhor por conta própria, liberados por fim da sua tirania que se podia qualificar de muitos modos, mas sobretudo incongruente; ele que, ao contrário, se acreditava vítima deles por demasiada remissão e nunca correspondido por nenhum deles em seus gostos pacíficos e em seus julgamentos; vivia só, num palmo de terra que lhe tinha restado de todos os bens que antes possuía, casas e poder; um palmo de terra bonificada, ao sul daquela região, às margens do vale, com uma cabana de apenas três cômodos, onde antes morava o camponês que alugava as terras. Agora ele a habitava, o senhor reduzido a menos do que o mais miserável camponês, vestido ainda com roupas de senhor que nele pareciam terrivelmente mais

rasgadas e sujas que em um mendigo que a tivesse adquirido por esmola. Todavia mesmo aquela sua miséria senhoril parecia às vezes quase alegre, como certos remendos coloridos que os pobres carregam em suas roupas e quase os fazem de bandeira. No longo rosto pálido, nos olhos inchados mas vivos, tinha algo de jovial que combinava com os cachos esvoaçantes na cabeça, alguns cinza, outros vermelhos, e certos lampejos hilários nos olhos, repentinamente apagados ao pensamento que, surpreendidos por acaso por alguém, fariam pensar que fosse louco. Compreendia que era muito fácil que os outros tivessem tal conceito sobre ele. Mas estava mesmo satisfeito de fazer tudo sozinho como lhe agradava; e saboreava com gosto infinito aquele pouco e quase nada que a pobreza podia lhe oferecer. Não tinha nem mesmo o suficiente para acender o fogo todos os dias a fim de preparar uma sopa de favas e lentilhas. Ele gostaria de poder, porque ninguém sabia prepará-la melhor que ele, dosando com tanta arte o sal e a pimenta e misturando certas verduras apropriadas que, durante o cozimento, somente a sentir-lhe o aroma, a sopa inebriava, e depois, ao comê-la, um mel. Mas sabia também passar com menos. Bastava-lhe, à tarde, sair a dois passos da porta, colher na horta um tomate, uma cebola para acompanhar o sólido pão que com meticuloso cuidado fatiava com uma faquinha, e com dois dedos, pedacinho por pedacinho, levava-o a boca como um prato refinado.

Havia descoberto essa nova riqueza, na experiência de que pode bastar tão pouco para viver são e sem pensamentos, com todo o mundo para si já que não tem mais casa nem família nem preocupações nem trabalho; sujo, maltrapilho, que seja, mas em paz; sentado à noite, sob a luz das estrelas, na soleira de uma cabana; e se um cão se aproxima, também ele perdido, fazê-lo aconchegar-se e acariciar sua cabeça: um homem e um cão sozinhos na terra, sob as estrelas.

Mas sem pensamentos, não era verdade. Atirado pouco depois sobre um palheiro no chão, como um animal, ao invés de dormir punha-se a roer as unhas e, sem se importar, a tirar com os dentes, até sangrar, as cutículas dos dedos que depois lhe ardiam inchados por

vários dias. Ruminava tudo aquilo que deveria ter feito e que não havia feito para salvar seus bens e contorcia-se de raiva ou choramingava de remorso, como se sua ruína tivesse acontecido ontem, como se ontem tivesse fingido não perceber que aconteceria daqui a pouco e, no entanto, não era mais remediável. Não podia acreditar! Um após o outro havia deixado levar embora as terras e uma após a outra as casas para poder dispor de um pouco de dinheiro, às escondidas da mulher, a fim de pagar qualquer pequena e passageira distração (na verdade, nem pequena nem passageira, era inútil que agora procurasse atenuações, devia abertamente confessar a si mesmo que tinha vivido às escondidas por anos como um verdadeiro porco, sim, devia dizer como um verdadeiro porco: mulheres, vinho, jogo) e tinha-lhe bastado que a esposa não tivesse percebido nada para continuar a viver como se nem mesmo ele soubesse da ruína iminente. E desafogava, enquanto isso, a raiva e as obsessões secretas sobre o filho inocente que estudava latim. Sim, senhores. Inacreditável: também ele começou a estudar latim para vigiar e ajudar o filho como se não tivesse nada mais para fazer e isso fosse realmente atenção e cuidado, que pudesse compensar o desastre que então preparava para toda a família. Esse seu desastre, pela sua irritação secreta, era o mesmo ao qual o filho ia de encontro se não conseguisse entender o valor do ablativo absoluto ou da forma adversativa e se enfurecia ao explicar-lhe e a casa toda tremia aos seus gritos e suas fúrias para atordoamento daquele pobre rapaz, que pouco a pouco teria entendido por si mesmo. Com que olhos o tinha fitado uma vez depois de um tapa! No auge do remorso, repensando aquele olhar do seu menino, arranhava agora a cara com os dedos armados e maldizia-se: porco, porco, estúpido, implicar assim com um inocente!

Deixava o palheiro, desistia de dormir, voltava a sentar-se na soleira da cabana e ali o silêncio imemorável do campo imerso na noite, pouco a pouco, o acalmava. O silêncio, sem que fosse perturbado, parecia acrescido do remoto canto dos grilos que vinha do fundo do grande vale. Já estava no campo a melancolia da estação declinante e ele amava os primeiros dias úmidos encobertos, quando começam a cair aquelas garoas finas que lhe

davam, quem sabe porquê, uma vaga nostalgia da infância distante, aquelas primeiras sensações tristes e também doces que fazem se afeiçoar à terra, ao seu cheiro. A emoção inchava-lhe o peito, a angústia fechava-lhe a garganta e punha-se a chorar. Era destino que ele terminasse no campo, mas não o esperava realmente.

Não tendo nem força nem os meios de cultivar sozinho aquele pouco de terra, que produzia somente o suficiente para pagar o imposto fundiário do qual estava sobrecarregada, o havia cedido ao camponês que alugava a fazenda ao lado com a condição de que ele pagasse aquele imposto e que lhe desse apenas de comer, pouco, quase uma esmola, daquilo que a própria terra produzia: pão e verdura, e algo para preparar uma sopa às vezes, se quisesse.

Estabelecido esse acordo, passou a considerar tudo aquilo que se via em torno, amêndoas, azeitonas, grãos, hortaliças, como coisas que não lhe pertencessem mais. Sua era apenas a cabana, mas se se punha a olhá-la como sua única propriedade, não podia deixar de sorrir com a mais amarga zombaria. As formigas já a tinham invadido. Até agora tinha se divertido em vê-las percorrer em procissões infinitas as paredes dos cômodos. Eram tantas e tantas que às vezes as paredes pareciam tremer. Mas ele gostava mais de vê-las andar livremente em todas as direções sobre os ridículos móveis senhoris daquela que um dia tinha sido sua casa na cidade, destroços do naufrágio da sua família, amontoados ali desordenamente e todos cobertos por um dedo de poeira. No ócio, para se distrair, pôs-se a estudá-las, aquelas formigas, por horas e horas.

Eram formigas pequeníssimas e da mais fina espessura, fracas e rosadas, as quais um sopro poderia levar embora mais de cem, mas logo cem outras as substituíam por toda parte. E o trabalho que tinham, a organização na pressa, esses esquadrões aqui, aqueles outros ali, vão e voltam sem descanso, esbarravam umas nas outras, desviavam por um momento, mas depois retornavam à estrada e com certeza entendiam-se e comunicavam-se entre si.

Não lhe tinha parecido ainda, porém, talvez por aquele tamanho e fraqueza, que pudessem ser temíveis, que quisessem se apropriar da casa e dele mesmo e não o deixar mais viver. Mas ele as encontrara por todos os lados, em todas as gavetas, as tinha visto sair de onde menos se esperava, encontrou-as uma vez até na boca, comendo um pedaço de pão deixado por um momento sobre a mesa ou em outro lugar qualquer. A idéia de que devesse seriamente se defender, que devesse seriamente combatê-las não lhe tinha ocorrido ainda. Ocorreu-lhe de repente uma manhã, talvez pelo humor em que estava, depois de uma noite mais sombria do que as outras.

Tinha tirado o casaco para levar alguns feixes para a cabana, uns vinte, que depois da colheita o camponês não tinha ainda levado para a fazenda do outro lado, deixando-os aqui ao relento. O céu, durante a noite tinha se fechado, e a chuva já parecia iminente. Habituado a nunca fazer nada, por aquela preguiça insólita e por aquela previdência idiota, a qual de resto nem mesmo tinha direito porque aqueles feixes de grãos pertenciam como todo o resto ao camponês, tinha se cansado tanto que quando foi para encontrar lugar dentro da cabana já toda amontoada para o último feixe, não pôde mais, deixou-o diante da porta e sentou-se para descansar um pouco.

De cabeça baixa, com os braços apoiados nas pernas afastadas, deixou pender as mãos entre elas. E a um certo ponto eis que viu as formigas saírem das mangas da camisa sobre aquelas mãos pendentes, as formigas que então sob a camisa passeavam-lhe pelo corpo como se estivessem em casa. Ah, talvez por isso ele não podia mais dormir à noite e todos os pensamentos e remorsos o assaltavam. Enfureceu-se e decidiu de uma vez por todas exterminá-las. O formigueiro estava a dois passos da porta. Incendiá-lo.

Como não pensou no vento? Oh, querida! Não pensou porque não tinha vento, não tinha. O ar estava imóvel, à espera da chuva que pendia sobre o campo naquele silêncio suspenso que precede a queda das primeiras grandes gotas. Nem uma folha caía. A rajada levantou-se de improviso à traição apenas ele acendeu o feixe de palha recolhido do chão, segurando-o como uma tocha; ao abaixá-lo para pôr fogo no formigueiro, a rajada,

invertendo-o, carregou as faíscas até aquele feixe que tinha ficado diante da porta e de repente o feixe, em chamas, dispersou o fogo para os outros feixes guardados dentro da casa, onde o incêndio logo se espalhou crepitando e enchendo tudo de fumaça. Como um louco, uivando com os braços levantados, ele se atirou dentro da fornalha, talvez esperando apagá-la.

Quando foi tirado para fora pelas pessoas que vinham em socorro, foi um susto vêlo todo terrivelmente queimado, mas não morto ainda, pelo contrário furiosamente exaltado, gesticulando com os braços, as chamas pelo corpo, nas roupas e nos cachos esvoaçantes sobre a cabeça. Morreu poucas horas depois no hospital para onde foi levado. No delírio maldizia o vento, o vento e as formigas.

— Aliança... aliança...

Mas já o sabiam louco. E aquele seu fim, sim, foi lamentado, mas não sem um certo sorriso nos lábios.

10 - Um Desafio

Talvez Jacob Shwarb não pensasse nada de mal. Apenas, talvez, em explodir o mundo todo com dinamite. Mas seria ruim, certamente, explodir só um. Todo o mundo com dinamite não queria dizer nada. Para todos os efeitos, acreditava ser conveniente manter a cara escondida sob um enorme topete despenteado de cabelos avermelhados.

Imenso topete. Mãos afundadas nos bolsos das calças. Operário desempregado.

Rebelou-se quando, admitido no *Israel Zion Hospital* no Brooklin em virtude de uma grave doença no fígado, foi tosado. Sem os cabelos, teve a sensação de que a cabeça lhe tinha quase desaparecido. Procurou-a com as mãos. Não lhe pareceu mais a sua e enfureceu-se.

Queria saber se, com essa violência que lhe tinham infligido, queriam-no considerar mais como prisioneiro do que como doente.

Motivo de higiene?

Pouco se importava ele com a higiene.

Oh, veja só!

Menos mal que, na falta dos cabelos, lhe restavam ainda as grossas sobrancelhas para guardar nos olhos turvos o rancor contra todos e contra a vida.

Por todo o tempo que permaneceu no hospital, Jacob Shwarb não pôde dizer de que cor propriamente estivesse, se mais amarelo ou mais verde, em razão daquela doença do fígado que lhe custou tormentos sem fim e um humor que se pode bem imaginar.

Cólicas terríveis.

No verão, dois meses em uma enfermaria onde dia e noite todos os doentes se lamentavam e quem não se lamentava, maior sinal de que estava morto; anseios, suspiros, cobertas que faziam a vez de bolas, ora em um leito ora em outro, ou em um gesto de exasperação eram jogadas para cima e logo então enfermeiros e vigias noturnos acorriam precipitadamente.

Jacob Shwarb conhecia-lhes todos, um a um, aqueles vigias noturnos, e por cada um tinha uma antipatia particular. Particularíssima aquela por um certo Jo Kurtz que, às vezes, pela raiva que lhe suscitava, o fazia até mesmo rir. Entenda-se, daquele riso que fazem os cães quando querem morder.

De fato, esse Jo Kurtz tinha um modo todo seu, especial, de ser desagradável. Não falava nunca, se não quando forçado; não fazia nada, sorria somente com um frio sorriso que, não contente de esticar-lhe a boca de lábios brancos e finos, apontava também nos olhos pálidos e cinzentos; e mantinha sempre a cabeça curvada sobre um ombro, uma cabeça de marfim sem nenhum pêlo e sempre como que penduradas ao peito sobre o longo avental branco as grandes mãos desbotadas.

Talvez não compreendesse quanta e qual incompatibilidade houvesse entre esse seu perpétuo sorriso e os lamentos contínuos dos pobres doentes, porque realmente não se podia admitir que, compreendendo-o, pudesse continuar a sorrir assim. A não ser que, sem

que os doentes soubessem, todos aqueles seus lamentos assumissem aos seus ouvidos um quê de cômico e agradável, emitidos como eram em vários tons, com diferente intensidade, alguns por hábito, outros como um modo de dar-se um alívio ou conforto, e todos, em suma, de modo a compor para ele uma curiosa e divertida sinfonia.

Forçado a velar a noite toda, cada um se ajuda contra o sono como pode.

Mas depois podia ser que Jo Kurtz sorrisse também por seus pensamentos. Podia estar apaixonado, mesmo em idade avançada. E talvez se abstraísse de todos aqueles lamentos em um beato silêncio que era somente de sua alma bem nascida.

Então, uma noite em que a enfermaria estava estranhamente calma e somente ele, Jacob Shwarb, sofria a ponto de não encontrar sossego naquele leito, que há dois meses sabia de todos os seus tormentos, estava de guarda este vigia Jo Kurtz.

Apagadas todas as luzes, menos a do vigia, protegida por um tecido verde sobre a mesinha na parede de fundo, uma forte luz da lua entra por todas as janelas da enfermaria e especificamente por aquela maior, aberta, no meio da parede ao fundo.

Comprimindo o quanto pode os espasmos, Jacob Shwarb observa do seu leito Jo Kurtz sentado diante da mesinha com a cara de marfim iluminada pela lâmpada e, como tem ódio da humanidade, pergunta-se como se pode sorrir daquele modo, como se pode ficar assim indiferente estando de guarda em uma enfermaria de hospital onde um doente se debate como ele; numa excitação crescente de ponto a ponto até quase a fazê-lo ficar louco, louco, louco. E de repente, quem sabe como, salta-lhe à mente uma idéia: aquela de ver se Jo Kurtz permanecerá assim se agora ele deixar o leito e for se jogar daquela janela aberta ao fundo da enfermaria.

Não entende ainda claramente de onde surgiu propriamente nele, assim de repente, essa idéia: se mais da irritação incontrolável do seu sofrimento, que lhe parece ferozmente injusta naquela noite de calma em toda a enfermaria, ou mais do desdém de Jo Kurtz.

Até o momento de deixar o leito não sabe bem ainda se a sua verdadeira intenção é

aquela de jogar-se da janela ou mais de pôr a prova aquela indiferença de Jo Kurtz, de desafiar aquela placidez sorridente pela desesperada necessidade de oferecer-se um alívio com ele, com ele que certamente tem a obrigação de correr para detê-lo, vendo-lhe deixar o leito sem antes ter obtido permissão.

O fato é que Jacob Shwarb joga para cima as cobertas e coloca-se em pé, em atitude de desafio, sob os olhos de Jo Kurtz. Mas Jo Kurtz não só não se move da mesinha como nem mesmo se mostra perturbado.

Em agosto faz muito calor. Pode pensar que o doente quer ir tomar um pouco de ar na janela.

Todos sabem que ele, Jo Kurtz, é generoso e indulgente com os doentes que transgridem certas prescrições inúteis dos médicos.

Talvez, a observar atentamente, se poderia descobrir naquele seu sorriso que ele fecharia um olho, mesmo se adivinhasse que a intenção do doente é realmente aquela de ir se atirar pela janela.

Tem talvez o direito de impedi-lo, ele, Jo Kurtz, se, coitado, aquele doente sofre a ponto de não suportar mais? Ele tem, quando muito, somente o dever, porque aquele doente está sob a sua vigilância. Mas podendo continuar a supor que o paciente tenha deixado o leito apenas para um refrigério momentâneo, sua consciência está limpa, pode ter razão em não ter se mexido, e o doente então faça o que quiser, se quer tirar a própria vida, tire-a pois, é problema seu.

No entanto Jacob Shwarb espera ser detido, antes de chegar à janela no fundo da enfermaria; está prestes a chegar e volta-se fremente de raiva para olhar Jo Kurtz, que está ainda ali, sentado impassível em sua mesinha, e de repente sente-se desarmado, não sabe mais ir adiante nem voltar atrás.

Jo Kurtz continua a sorrir-lhe, não por desprezo, mas para fazer-lhe compreender que entende muito bem que um doente pode ter tanta necessidade de deixar momentaneamente o leito, basta que lhe peça permissão, mesmo com um pequeno sinal.

Agora pode, sem mais, interpretar que, com aquela sua parada para olhá-lo, o paciente lhe tenha pedido. Abaixa mais vezes a cabeça para dizer que está bem e lhe faz sinal com a mão para que vá mesmo, vá mesmo.

É para Jacob Shwarb o cúmulo do desdém, a resposta mais insolente ao seu desafio. Rugindo, levanta os punhos, arreganha os dentes, corre em direção à janela e precipita-se lá embaixo.

Não morre. Quebra as pernas, quebra um braço e duas costelas, fere gravemente também a cabeça. Mas, recolhido e cuidado, cura-se não somente de todos seus ferimentos, mas por um dos milagres que costumam operar certas crises nervosas violentas, cura-se também da doença do fígado. Deveria agradecer a Deus se, mesmo ao custo de todos aqueles ferimentos se livrou, fugindo assim precipitadamente pela janela, da morte que lhe estava talvez reservada se tivesse ficado a esperá-la entre os tormentos no hospital. Não senhor. Apenas curado, consulta um advogado e intima o Israel Zion Hospital a pagar-lhe vinte mil dólares de danos pelos ferimentos sofridos na queda. Não tem outro meio de vingar-se de Jo Kurtz. O advogado assegura-lhe que o hospital pagará e que Jo Kurtz será certamente demitido. De fato, se lhe aconteceu de se jogar pela janela, a culpa é da negligência e da precária vigilância do hospital.

O juiz lhe pergunta: – Mas alguém por acaso o pegou e o forçou a se jogar pela janela? O seu ato foi voluntário. – Jacob Shwarb olha para o advogado e depois responde ao juiz:

- Não, senhor. Eu tinha certeza de que me impediriam.
- O vigia?
- Sim, senhor. Era sua obrigação. Ao invés disso, não se moveu. Esperei que se manifestasse. Dei-lhe todo o tempo. Tanto é verdade que, antes de me jogar, volteime para olhá-lo.
- E ele o que fez?

 Ele? Nada. Como faz sempre, sorriu para mim e, com a mão, fez: "vá mesmo, vá mesmo".

Realmente Jo Kurtz, mesmo ali diante do juiz, sorriu. O juiz indigna-se e perguntalhe se é verdade aquilo que diz Jacob Shwarb.

 Sim, Vossa Excelência, - responde-lhe Jo Kurtz -, mas porque achei que ele queria tomar um pouco de ar.

O juiz bate o punho sobre a mesa.

– Ah, o senhor achava isso?

E condena o Israel Zion Hospital a pagar a Jacob Shwarb vinte mil dólares de indenização.

11 - O Prego

O menino tinha confessado que havia achado aquele prego ao atravessar uma rua do bairro negro do Harlem. Era um grande prego enferrujado, caído talvez de um carro que passara um pouco antes pela rua.

Caído de propósito.

– Como de propósito?

É inútil arregalar os olhos ou dar um salto na cadeira. Se não queria se dar conta disso, e do modo como o menino o dizia, calmo, convencido, mas estampado nos olhos vítreos o terror da coisa incompreensível e inexplicável que lhe tinha acontecido, inútil continuar a interrogá-lo.

Aquele prego estava ali, no meio da estrada deserta, e destacava-se de tal maneira que atraía irresistivelmente para si não só o olhar, mas também a mão de quem estivesse passando, forçado a curvar-se para pegá-lo, mesmo sem saber o que fazer com ele, mesmo que fosse para jogá-lo de volta na rua pouco depois.

O menino, de fato, diz que nunca pensou que lhe serviria para alguma coisa, que não pensou nem mesmo no próprio ato de se servir dele. Tinha-o na mão porque não havia

podido deixar de pegá-lo, mas já não pensava nele. O prego estava então "quieto" na sua mão (disse desse modo, e todos sentiram um calafrio ao ouvi-lo), o prego estava então "quieto" na sua mão porque, como desejava, havia sido pego.

E assim, sempre nas suas palavras, igualmente de propósito duas meninas de rua, enquanto ele estava para fazer a curva daquela onde havia pegado o prego, duas meninas, uma com cerca de quatorze anos e outra de apenas oito, haviam se engalfinhado. Incendiadas em uma nuvem de fogo estivo no pôr-do-sol formavam um emaranhado de braços, pernas, farrapos, cabelos; e então, no impulso, ele havia se atirado sobre elas, havia levantado o punho e fincado o prego na cabeça da menor delas. Depois, logo após, mas na realidade após um tempo infinito, ao vê-la morta como se estivesse assim desde sempre, tombar aos seus pés toda ensangüentada, havia ficado paralisado entre o terror das pessoas que acorriam.

Por que havia golpeado a pequena e não a grande, não sabia dizer. Não conhecia nem uma nem a outra. Não havia tido tempo nem mesmo de ver seus rostos. Tinha visto apenas que a grande agarrava a pequena pelos cabelos sobre as têmporas, e que esses cabelos eram vermelhos acobreados, e que uma das suas mãos, como que armada sobre o rosto da grande, lhe espremia horrivelmente um olho, descobrindo-lhe todo o branco, quase fazendo-o saltar para fora.

Havia sido talvez pela cor daqueles cabelos, por aquele olho assim saltado. Porque depois se soube que a culpa era da grande que queria oprimi-la, aproveitando-se da fragilidade dela, debilitada, como se podia ver em seu rostinho pálido e magro, que ali no chão, em meio ao sangue, parecia de cera, uma pena, aquele narizinho, aquela boquinha, todas aquelas sardas. Não há dúvida de que, no final, teria levado a pior naquela briga.

E ele, com aquele prego, a havia matado.

Agora, após o interrogatório, escuta, curvado sobre a cadeira, e com um deslumbramento sombrio nos olhos, as mãos delgadas sobre os joelhos, marcadas com

arranhões que talvez ele mesmo tenha feito sem saber. Escuta as razões que os outros cogitam para explicar seu ato.

A sua maravilha é que essas razões possam ser tantas, enquanto ele não consegue encontrar nem mesmo uma. Tantas, e todas parecem verdadeiras e prováveis, sejam aquelas cogitadas a seu favor ou aquelas contra ele.

Mas sim, parecem verdadeiras e prováveis também para ele, se, porém, se se permite considerá-las como construções de engenhosas suposições e invenções não propriamente concernentes a ele e ao seu ato; de outro modo não; algumas o fariam até mesmo rir se não se sentisse tomado pelo desânimo e por uma outra coisa que mantêm sobre a mesa do juiz: o prego, cuja ferrugem tingiu-se um vermelho mais escuro; e ainda por uma outra, a mais terrível de todas, que ele mantém oculta no lugar mais profundo do coração, quase deva se envergonhar. Mas não é vergonha. É susto. E treme ao simples pensamento de que possa ser descoberta. Uma piedade desesperada, um amor desconsolado que lhe nasceu e pouco a pouco cresceu por ela, que só agora ele soube que se chamava Betty; assim somente, Betty; porque assim apenas pelo nome era conhecida; e, de fato, ninguém se apresentou por ela.

Com esse sentimento secreto, que o embriaga, não lhe importa se aqueles que falam ofendam a verdade e digam coisas contra ele. Pelo contrário, está satisfeito porque cada coisa injusta que dizem lhe demonstra sempre mais que verdadeira é apenas aquela outra na qual ninguém quer acreditar, de que aquele prego caído de propósito e de Betty e daquela outra menina que, justamente quando ele virava a esquina tinham se engalfinhado igualmente de propósito, de propósito para que ele atraído por aquele briga, agitando as mãos, sem pensar mais, e armado com aquele prego, cometesse a feroz injustiça de matar um inocente. E não é verdade, Betty, sobre seus cabelos, que os teus cabelinhos vermelhos não eram bonitos. Eram bonitos, eram bonitos e combinavam com você. E o que importa que o teu rostinho delgado tivesse todas aquelas sardas? Se abrisse os olhos que nem mesmo vi. Ah, acontecesse um milagre que você, lá no chão, em meio a todo aquele

sangue, para assustar todos, de repente revelasse a esperteza de dois olhos vivos. Mas esse milagre não aconteceu. Os olhinhos, vi-os apenas fechados para sempre. Talvez, doentinha, não pudesse mantê-los vivazes. Não importa, não importa: abra-os, abra-os, Betty e sorria. Talvez lhe falte algum dentinho, talvez ainda não tenham nascido todos, não importa, sorria. Mas esses lábios brancos, esses lábios brancos; é preciso lavar logo todo esse sangue.

Surto epiléptico? Quem diz surto epiléptico?

Dizem-no por ele e explicam os sintomas da doença. Mas ele está certo de nunca ter sentido nada parecido. Pode acontecer de ser afetado por aquela doença sem saber, que permaneceu escondida até o momento do delito repentinamente irrompido nele?

Se continuarem a dizer essas coisas, farão seu coração se despedaçar e o enlouquecerão.

Mas agora dizem instinto maldoso.

Prefere que digam isso, porque não é verdade. Ele, instinto maldoso? Nunca pôde assistir sem se rebelar às cruéis brincadeiras de seus colegas contra algum animalzinho ou inseto. Nunca revelou, ele, instintos maldosos. E se acreditam que seja uma prova aquele prego pego no chão, fazem rir. Não o conhecem. Não falam dele. Nenhum instinto malvado havia despertado nele no ato de pegar o prego; ele o havia pegado sem nem mesmo pensar naquilo que fazia. E estava tão alheio a tudo que, no trecho da rua antes da curva, pensava somente no carro, em um carro do qual aquele prego podia caído, um carro que talvez se dirigisse ao campo longínquo. Porque ele voltava justamente do campo naqueles dias, onde tinha estado de férias com a família no verão, e tinha visto passar muitos daqueles carros ao longo dos caminhos entre a relva alta.

Mas, de resto, digam o que quiserem, inventem, façam as mais absurdas suposições, não lhe importa mais nada. Já está distante nos campos de Old Lime onde passou o verão, revê a casa e todos os arredores deliciosos no ar sereno; o barquinho à vela do pai ancorado

junto à margem do rio, o Connecticut, mais azul que o mar com tanto verde ao redor. Foi com o pai naquele barquinho até o oceano, mais além a mãe não permitia que fossem; o barquinho com toda a vela era tão pequeno; mas a casa era grande, com muitas colunas falsas na fachada e circundada por muitas árvores grandes e belas, que o avô tinha certeza que eram eucaliptos e o pai dizia serem plátanos e faias; eucaliptos, eucaliptos; plátanos e faias, mas o fato era que faziam tanta sombra que dentro da casa quase não se enxergava e era melhor passar os dias ao ar livre. De resto, é para isso que vamos ao campo. Mas cuidado, gritava-lhe a mãe, para não se distanciar demais, e eles, sentados à porta ficavam a explicar aos amigos que vinham encontrá-los, que aquela casa era a mais antiga de Old Lime e uma das mais antigas de toda a América, enquanto ele ou corria feliz como um louco ao longo das margens do rio ou se perdia no campo em meio à relva tão alta e espessa e que sentia assim todos os sucos da terra que quase sufocava e embriagava. Mas agora não pode mais ficar sozinho. Agora está ali em meio a toda aquela relva com Betty. Quer brincar com ela, mas Betty primeiro não quer, depois lhe dá a mãozinha, uma mãozinha ainda fria, fria, de gelo, que causa um arrepio ao tocá-la. Não precisa mais pensar; inclinase para olhá-la. Ela agora o segue de cabeça baixa e com o dedinho da outra mão no canto da boca. Vão e vão. Mas é inútil se não vão brincar. Não quer mais brincar? Não pode? E então? Quer jogar-se de novo no chão? Não! Não! Betty agora está curada e deve ficar animada de novo, e rir, rir, sim. Mas Betty pára e com a mãozinha lhe faz sinal de esperar um pouco. O quê? Deve afastar-se um momento, um momentinho apenas. Uma necessidade. Ele fica um pouco mortificado. Não lhe agrada que as menininhas deixem saber certas coisas. Mas eis que em vez dela, do lugar onde foi se esconder sai uma outra menina; não, não é aquela da briga. É uma prima sua, gorda e feia, quase da sua idade vinda do Harlem com a mãe para passar o dia no campo; ele não a suporta. Para onde foi Betty? Lá está ela, longe, longe correndo, tomou esse pretexto para fugir, tem medo dele. Não, não Betty, ele não lhe fará mais mal, ele dará sua vida para fazê-la reviver e deixará que você tome seu lugar em casa. Agora está aqui, mamãe pensará em lhe dar um banho e levará embora todos esses farrapos. Vestirá você com um vestidinho novo de uma cor que lhe caia bem, de acordo com esses seus cabelinhos vermelhos, um vestidinho lilás. Oh, como parece graciosa assim, pena que ele não deve mais vê-la, se deu por você a sua vida e você permanecerá sempre pequenina assim, aqui no campo, sem nunca crescer para ninguém; no campo, como no paraíso, Betty.

Não o incriminaram.

Declarado livre, o menino não se manifestou. Apenas emitiu um suspiro. É claro que ele morrerá por pena de Betty. Mas talvez não morrerá. Passarão os anos. E talvez quando adulto pensará às vezes em Betty. E a verá, sempre pequenina, esperando-o nos campos de Old Lime, com o vestidinho lilás sempre novo, que combina bem com seus cabelinhos vermelhos.

12- A Tartaruga

Parecerá estranho, mas até mesmo na América há quem acredite que as tartarugas tragam sorte. De onde tenha nascido tal crença, não se sabe. Certo é que elas, as tartarugas, não parecem sequer suspeitar.

O senhor Mishkow tem um amigo que está convencidíssimo disso. Joga na bolsa e todas as manhãs, antes de ir jogar, coloca sua tartaruga diante de um degrau: se a tartaruga ameaça querer subir, tem certeza que os títulos em que ele quer jogar, subirão; se recolhe a cabeça e as pernas, permanecerão estáveis; se vira e ameaça ir embora, joga sem hesitar na queda. E nunca errou.

Dito isso, entra em uma loja onde se vendem tartarugas; compra uma e coloca nas mãos do senhor Myshkow:

– Aproveite bem.

O senhor Myshkow é muito sensível: levando para casa a tartaruga (ih! ah!) treme em toda a elástica pessoazinha inchada e enrubescida por calafrios, que talvez sejam de prazer, mas também um pouco de repulsa. Não se importa se os outros na rua se virem para olhá-lo com aquela tartaruga na mão; ele treme ao pensamento de que aquela que parece uma pedra inerte e fria, não é uma pedra, é habitada por dentro por um misterioso animalzinho que de um momento ao outro pode colocar para fora, sobre sua mão, quatro patinhas tortas e ásperas e uma cabecinha de velha freira enrugada. Esperemos que não o faça. Talvez o senhor Myshkow a jogasse no chão, arrepiando-se da cabeça aos pés.

Em casa, não se pode dizer que os seus dois filhos, Helen e John, alegrem-se muito com a tartaruga assim que ele a coloca como uma pedra sobre o tapete da sala.

É inacreditável o quão velhos parecem os olhos dos dois filhos do senhor Myshkow em relação àqueles tão infantis do pai.

Os dois jovens fazem recair o peso insuportável de seus quatro olhos de chumbo sobre aquela tartaruga colocada como uma pedra sobre o tapete. Depois olham o pai tão convencidos de que ele não poderá lhes dar uma explicação plausível para a coisa inaudita que ousou fazer – colocar uma tartaruga no tapete da sala – que o pobre senhor Myshkow se sente murchar de repente; abre as mãos; abre os lábios em um sorriso vazio e diz que, afinal, aquilo não é mais que uma tartaruga inócua com a qual, querendo, se pode até mesmo brincar.

Quer dar uma prova daquele homem corajoso, um pouco moleque, que sempre foi: coloca-se de joelhos sobre o tapete e cuidadosamente, com delicadeza, experimenta empurrar a tartaruga a fim de persuadi-la desse modo a colocar para fora as patinhas e a cabeça e fazê-la se mover. Mas sim, deus meu, nem que seja para se dar conta da bela e alegre casa toda vidros e espelhos para a qual ele a trouxe. Não espera que seu filho encontre de repente e sem tanta cerimônia um meio mais eficaz para fazer com que a tartaruga saia daquele estado de pedra no qual se obstina a permanecer. Com a ponta do pé

John a vira sobre o casco, e então logo se vê o animalzinho lutar com as patinhas e empurrar com a cabeça penosamente para tentar voltar à sua posição natural.

Helen, diante daquela cena, sem alterar os seus olhos de velha, gargalha como uma polia de poço enferrujada pela queda precipitada de um balde desgovernado.

Não há, como se vê, da parte das crianças qualquer respeito pela sorte que as tartarugas costumam trazer. Há, pelo contrário, a mais evidente demonstração de que ambos a suportariam, contanto que essa se preste a ser considerada por eles como um brinquedo muito estúpido a ser tratado assim, com as pontas dos pés. O que desagrada muitíssimo ao senhor Mishkow. Olha a tartaruga, que ele logo recolocou no lugar e que voltara ao seu estado de pedra; olha os olhos dos seus filhos, e percebe de repente uma misteriosa relação que o perturba profundamente entre a velhice daqueles olhos e a secular inércia de pedra daquele animal sobre o tapete. É tomado de desânimo pela sua incurável juventude, em um mundo que aponta com relações tão distantes e inopinadas a própria decrepitude: desanima-o que ele, sem saber, tenha talvez permanecido a esperar alguma coisa que não chegará nunca mais, dado que sobre a terra as crianças nascem centenárias como as tartarugas.

Volta a abrir os lábios em seu sorriso vazio, mais pálido que nunca, e não tem coragem de confessar por qual razão o seu amigo tenha lhe presenteado com aquela tartaruga.

Possui uma rara ignorância de vida o senhor Mishkow. A vida para ele não é nunca nada de preciso, nem possui qualquer peso de coisas conhecidas. Pode-lhe muito bem acontecer alguma manhã, vendo-se nu com uma perna erguida para entrar na banheira, de ficar estranhamente impressionado com seu próprio corpo, como se, nos quarenta e dois anos que tem, não o tivesse jamais visto e o descobrisse agora pela primeira vez. Um corpo, meu Deus, não apresentável, assim nu, sem uma grande vergonha nem mesmo aos seus próprios olhos. Prefere ignorá-lo. Mas dá uma grande importância, todavia, ao fato de

nunca ter pensado que com este corpo, assim como é em muitas partes que geralmente ninguém vê, escondidas sob as vestes e os calçados, por quarenta e dois anos ele tenha vagado pela vida. Não lhe parece crível que ele tenha vivido toda a sua vida neste seu corpo. Não, não. Quem sabe onde, quem sabe onde, sem perceber. Talvez tenha sempre flutuado, de coisa em coisa, entre as tantas que lhe ocorreram desde a infância, quando certamente o seu corpo não era este, e quem sabe como era. É realmente uma pena e uma decepção não conseguir explicar a si mesmo porque o próprio corpo deva ser necessariamente aquele que é, e não um outro diferente. Melhor não pensar nisso. E no banho, volta a sorrir com seu sorriso vazio, ignorando estar já há algum tempo na banheira. Ah, aquelas cortinas luminosas de musselina pregadas nos vidros da janela, e acima dos trilhos de metal aquele balanço leve e gracioso no ar primaveril das copas das árvores altas do parque. Agora ele está enxugando aquele seu corpo realmente feio; mas deve, não menos, concordar que a vida é bela, e toda para se desfrutar mesmo naquele seu corpanzil que, no entanto, quem sabe como pôde entrar na mais secreta intimidade de uma mulher de tal modo insondável como é a senhora Myshkow, sua esposa.

Desde que se casou, há nove anos, ele está como que envolto e suspenso no mistério daquela sua união inverossímil com a senhora Myshkow.

Nunca ousou tomar iniciativa, sem ficar incerto após cada passo, se podia dar um outro; e assim ao final sempre provou como um formigamento de apreensão em todo o corpo e de desânimo na alma por encontrar-se já tão distante por todos aqueles passos suspensos que lhe deixaram dar. Devia sim ou não inferir que então os podia dar?

Assim, um belo dia, quase sem perceber, viu-se marido da senhora Myshkow.

Ela ainda é, após nove anos, tão destacada e isolada de tudo pela própria beleza de estátua de porcelana e tão fechada e esmaltada num modo de ser tão impenetravelmente seu, que parece mesmo impossível que tenha encontrado uma maneira de se unir a um homem assim de carne e sanguíneo como ele. Compreende-se, porém, muito bem como da

sua união puderam nascer aqueles dois filhos estiolados. Talvez se o senhor Myshkow tivesse podido carregar-lhes no ventre, ele, ao invés da esposa, não tivessem nascido assim; mas foi ela quem teve de lhes carregar no ventre, por nove meses cada um, e então, concebidos provavelmente prontos desde o início e forçados a permanecer fechados por tanto tempo em um ventre de cerâmica, como confeitos em uma caixa, eis que envelheceram assim tremendamente antes ainda que nascessem.

Por todos os nove anos de casamento ele naturalmente viveu em contínua apreensão de que a senhora Myshkow encontrasse em qualquer palavra impensada ou gesto inopinado o pretexto de pedir o divórcio. O primeiro dia de casamento foi para ele o mais terrível porque, como se pode facilmente imaginar, havia chegado não bem certo de que a senhora Myshkow soubesse o que ele devia fazer para poder se dizer efetivamente seu marido. Felizmente, sabia. Mas depois não tinha deixado entender de modo algum que se recordasse da intimidade que tinha havido entre eles. Exatamente como se não lhe tivesse jamais dado nada de seu, para que ele a pudesse tomar e ela depois recordar. E então uma primeira filhinha, Helen, tinha nascido; e depois nasceu um segundo filhinho, John. Nunca nada. Sem dar nenhum sinal, tinha ido todas as duas vezes ao hospital e, após um mês e meio, voltava para casa, da primeira vez com uma menina e da segunda, com um menino, um mais velho que a outra. Coisa de fazer cair o queixo. Proibição absoluta, ambas as vezes, de ir visitá-la na clínica. De modo que ele, não tendo podido perceber, nem na primeira nem na segunda vez, que ela estivesse grávida e não sabendo depois nada nem das dores do parto nem do nascimento, havia encontrado em casa aqueles dois filhos como dois cachorrinhos comprados numa viagem, sem nenhuma certeza de que fossem nascidos dela e que fossem seus.

Mas não tem a mínima dúvida o senhor Myshkow, tanto que acredita ter naqueles dois filhos uma prova antiquíssima, e por duas vezes comprovadas de que a senhora

Myshkow encontra na convivência com ele uma compensação adequada às dores que colocar dois filhos no mundo deve custar.

Não consegue, porém, recuperar-se do estupor quando sua mulher, voltando para casa naquele dia de uma visita à mãe hospedada no hotel e prestes a retornar para a Inglaterra, e encontrando-o ainda de joelhos sobre o tapete da sala diante daquela tartaruga, entre a zombaria vulgarmente fria daqueles dois filhos, não lhe disse nada, ou melhor disse tudo voltando sem mais as costas e retornando imediatamente à companhia de sua mãe no hotel, do qual cerca de uma hora depois lhe manda um bilhete, no qual está peremptoriamente escrito que, ou aquela tartaruga sai de casa, ou sai ela: partirá em três dias com a mãe para a Inglaterra.

Apenas pode pensar novamente, o senhor Myshkow compreende logo que aquela tartaruga não pode ser nada além um pretexto. Pouco sério, diga-se de passagem. Tão fácil de superar! E, justamente por isso, talvez mais inviável do que se a esposa lhe tivesse imposto como condição mudar de corpo, ou pelo menos remover o nariz do rosto para o substituir por outro de seu agrado.

Mas não quer que lhe falte. Responde à mulher que volte para casa: ele jogará fora em qualquer lugar a tartaruga. Não o agrada de modo algum tê-la em casa. Pegou-a porque lhe disseram que traz sorte; mas abastado como é, e com uma mulher como ela, e com dois filhos como os seus, que necessidade tem ele? Que outra sorte teria a desejar?

Sai novamente com a tartaruga na mão para deixá-la em algum lugar que possa ser mais conveniente que sua casa ao pobre e desajeitado animalzinho. Anoiteceu e ele o percebe somente agora e se admira. Mesmo habituado como está à visão fantasmagórica daquela sua enorme cidade, tem sempre novos olhos para se deixar assombrar e mesmo entristecer um pouco, se pensa que a todas aquelas prodigiosas construções é negado o direito de se impor como monumentos duráveis e estão ali como colossais e provisórias aparências de uma imensa fera, com aqueles clarões imóveis de luminárias coloridas ao

longo dos quais dá uma tristeza infinita andar, e tantas outras coisas igualmente precárias e mutáveis.

Caminhando esquece-se que tem na mão a tartaruga; mas depois desperta e reflete que teria feito melhor em deixá-la no parque vizinho a sua casa; ao invés disso dirigiu-se à loja onde foi comprada, parece-lhe no final da rua 49.

Continua a andar, mesmo tendo certeza de que àquela hora encontrará a loja fechada. Mas se diria que tanto a sua tristeza quanto o seu cansaço tenham mesmo a necessidade de ir bater a cara contra uma porta fechada.

Chegando, fica um pouco a olhar a porta da loja efetivamente fechada, e depois olha a tartaruga na sua mão. Que fazer com ela? Deixá-la ali? Ouve passar um táxi e o toma. Descerá a um certo ponto, deixando a tartaruga lá dentro.

Pena que o animalzinho, assim ainda refugiado no seu casco, não pareça ter muita imaginação. Seria agradável imaginar uma tartaruga viajando durante a noite pelas ruas de Nova Iorque.

Não, não. O senhor Myshkow se arrepende, como de uma crueldade. Desce do táxi. Está então próximo da Park Avenue, com a interminável fila de canteiros no meio, de cerquinhas em forma de cestos. Pensa em deixar a tartaruga em um daqueles canteiros, mas apenas a coloca ali, eis que o aborda um policial que está lá como guarda de trânsito no cruzamento com a Rua 50, sob uma daquelas gigantescas torres do Waldorf Astoria. Aquele policial quer saber o que colocara naquele canteiro. Uma bomba? Não exatamente uma bomba, não. E o senhor Myshkow sorri para fazer-lhe ver que não seria capaz. Simplesmente uma tartaruga. Aquele então lhe obriga a retirá-la imediatamente. Proibido introduzir animais nos canteiros. Mas aquela? Aquela é mais uma pedra que um animal, o senhor Myshkow quer fazê-lo observar; não acredita que possa perturbar; e depois, ele, por graves motivos familiares, precisa absolutamente se desfazer dela. O policial acredita que

ele o esteja enrolando e se enfurece. Imediatamente então o senhor Myshkow retira do canteiro a tartaruga que não se mexera.

Disseram-me que traz sorte – acrescentou sorridente – Não quer ficar com ela?
 Ofereço-a ao senhor.

Aquele se agita furiosamente e com autoridade lhe faz sinal para ir embora.

E eis agora de novo o senhor Myshkow com aquela tartaruga na mão, em apuros. Ó, Deus poderia deixá-la em qualquer lugar, até mesmo no meio da rua, apenas longe das vistas daquele policial que a olhou tão maldosamente, evidentemente porque não acreditou nos graves motivos familiares. De repente, estaca ao lampejo de uma idéia. Sim, é sem dúvida um pretexto, para a mulher, aquela tartaruga, e passado este, ela logo encontrará um outro; mas dificilmente poderá encontrar um mais ridículo e que mais do que este possa tirar-lhe a razão diante do juiz e de todos. Seria tolo, então, não se aproveitar disso. Assim, decide voltar para casa com a tartaruga.

Encontra a esposa na sala. Sem lhe dizer nada, inclina-se e coloca a tartaruga diante dela sobre o tapete, ali, como uma pedra.

A esposa levanta-se, corre para o quarto, retornando com o chapeuzinho na cabeça.

Direi ao juiz que à companhia de sua mulher você prefere a de sua tartaruga.

E vai embora.

Como se o animalzinho no tapete a tivesse compreendido, mostra de repente as quatro patinhas, a cauda e a cabeça e balançando, quase dançando, move-se pela sala.

O senhor Myshkow não pode fazer menos que se alegrar, mas timidamente; bate palmas devagar, e lhe parece, olhando-a, dever reconhecer sem estar realmente convencido:

A sorte! A sorte!

13 - Efeitos de um Sonho Interrompido

Moro em uma velha casa que parece um bricabraque. Uma casa que está empoeirada quem sabe há quanto tempo.

A penumbra perpétua que a oprime possui a rigidez das igrejas e estagna o fedor de velho e decadente dos móveis decrépitos que a entulham por todos os lados e das tantas tapeçarias que a enfeitam, valiosas, esfarrapadas e desbotadas, estendidas e penduradas por todos os lados, sob a forma de cobertas, de tendas e cortinas. Eu acrescento àquele mau cheiro, tanto quanto posso, a pestilência de meus cachimbos incrustados de tártaro, fumando o dia inteiro. Somente quando chego de fora, dou-me conta de que em minha casa não se respira. Mas para alguém que vive como eu... Basta, deixemos isso de lado.

O quarto possui uma espécie de alcova sobre um estrado de dois degraus baixos, acima o teto com a arquitrave sustentada por duas pesadas colunas centrais. Há cortinas também aqui, para esconder a cama, que deslizam sobre trilhos de metal por trás das colunas. A outra metade do quarto serve como escritório. Entre as colunas há um velho sofá, para dizer a verdade muito confortável, com muitas almofadas amontoadas e, à frente, uma mesa maciça que serve de escrivaninha. À esquerda, uma grande lareira que nunca acendo, e na parede em frente, entre duas janelinhas, uma antiga prateleira com cadáveres de livros encadernados em pergaminho amarelado. Sobre o aparador de mármore enegrecido da lareira está pendurado um quadro seiscentista meio esfumaçado, que representa a *Madalena em Penitência*, não sei se cópia ou original, mas mesmo se cópia, não privada de certo mérito. A figura em tamanho natural está deitada de bruços em uma gruta, um braço apoiado ao cotovelo sustenta a cabeça, os olhos baixos estão atentos à leitura de um livro à luz de uma lamparina no chão junto a uma caveira. Certamente, o rosto, o volume magnífico dos fulvos cabelos soltos, um ombro e o seio descobertos sob o brilho quente daquela lamparina, são belíssimos.

A casa é minha e não é minha. Pertence, com toda a mobília, a um amigo meu que há três anos, partindo para a América, deixou-a para mim como garantia de uma grande dívida que tem comigo. Este amigo, entenda-se, não deu mais sinal de vida e nem mesmo depois das muitas perguntas e buscas que fiz consegui notícias dele. O certo é que não

posso ainda dispor, para reaver meu dinheiro, nem da casa nem do que está dentro dela.

Ora, um antiquário conhecido meu ama aquela *Madalena em Penitência* e outro dia conduziu à minha casa um senhor forasteiro para vê-la.

O senhor de cerca quarenta anos, alto, magro, calvo, estava vestido em rigoroso luto, como se usa ainda no interior. De luto também a camisa. Tinha também impressa no rosto sofrido o infortúnio de quem recentemente sofrera um golpe. Ao ver o quadro, alterou-se de repente e cobriu os olhos com as mãos, enquanto o antiquário lhe perguntava com estranha satisfação:

– Não é verdade? Não é verdade?

Ele, diversas vezes, com o rosto ainda entre as mãos, fez-lhe sinal de que sim. Sobre o crânio calvo, as veias saltadas pareciam querer explodir. Tirou do bolso um lenço listrado de preto e o levou aos olhos para frear as lágrimas que brotavam. Vi seu abdômen tremer por muito tempo, enquanto as lágrimas escorriam sobre o nariz.

Tudo - meridionalmente - muito exagerado.

Mas talvez também sincero.

O antiquário quis explicar-me que conhecia a esposa daquele senhor desde menina, que eram da mesma cidade: - Posso lhe assegurar que ela era exatamente igual à imagem dessa Madalena. Lembrei-me disto ontem, quando meu amigo veio me dizer que ela tinha morrido, assim tão jovem, há apenas um mês. O senhor sabe que vim há pouco tempo ver este quadro.

- Claro, mas eu...
- Sim, disse-me, então, que não podia vendê-lo.
- E nem agora.

Senti meu braço ser agarrado por aquele senhor, que quase se pôs a chorar no meu peito, implorando que lhe cedesse o quadro a qualquer preço: era ela, sua mulher, ela tal e qual, ela mesmo – inteira - como ele apenas, ele, ele seu marido, poderia tê-la visto na

intimidade (e, assim dizendo, aludia claramente à nudez do seio), por isso não podia mais deixá-la ali sob meus olhos, eu deveria compreendê-lo, agora que sabia disso.

Eu o olhava aturdido e consternado, como se olha um louco, não me parecendo possível que dissesse uma tal coisa a sério, isto é, que pudesse seriamente imaginar que aquilo que para mim não era senão um quadro sobre o qual nunca tivera qualquer pensamento, pudesse agora se tornar também para mim o retrato de sua esposa assim com o peito todo descoberto, como somente ele poderia tê-la visto na intimidade e, portanto, num estado de não poder ser deixada sob os olhos de um estranho.

A estranheza dessa suposição causou-me um ataque de riso involuntário.

— Mas não, veja, caro senhor: eu não conheci sua esposa. Não posso, portanto, associar a este quadro o pensamento do qual o senhor suspeita. Eu vejo ali um quadro com uma imagem que... sim, mostra...

Não o tivesse jamais dito! Pulou diante de mim, quase saltando em meu pescoço, gritando:

— Proíbo-lhe de olhá-la assim em minha presença!

Felizmente o antiquário se intrometeu, pedindo-me desculpas, e que me apiedasse daquele pobre insensato, que fora sempre louco de ciúmes pela mulher, amada até o fim de um amor quase doentio. Depois se voltou para ele e pediu que se acalmasse: que era burrice falar assim comigo, obrigar-me a ceder-lhe o quadro em consideração de coisas tão íntimas. Ousava também proibir-me de olhá-lo? Tinha enlouquecido? E o levou embora, pedindo-me novamente desculpas pela cena a qual ele não esperava fazer-me assistir.

Eu fiquei de tal modo impressionado que à noite sonhei com aquilo.

O sonho, para ser mais preciso, ocorreu nas primeiras horas da manhã, e justo no momento que um ruído repentino diante da porta do quarto, de uma briga de gatos que entram em casa não sei por onde, talvez atraídos pelos muitos ratos que a invadiram, acordou-me de sobressalto.

O efeito do sonho assim subitamente interrompido foi que seus fantasmas, quero

dizer aquele senhor de luto e a imagem da Madalena transformada em sua mulher, talvez não tenham tido tempo de reentrar em mim e ficaram para fora, do outro lado do quarto atrás das colunas, onde eu, no sonho, os via. De modo que quando, ao ouvir aquele barulho, saltei da cama e com um puxão afastei as cortinas, pude entrever confusamente um emaranhado de carnes e panos vermelhos e azuis lançar-se em direção ao aparador da lareira para se recompor no quadro em um instante; e no sofá, entre todas aquelas almofadas em desalinho, ele, aquele senhor, no ato de deitado, levantar-se para sentar, não mais vestido de preto mas de pijama de seda azul-celeste com listrinhas brancas e azuis, que, à luz pouco a pouco crescente das duas janelinhas, dissolvia-se nas formas e nas cores das almofadas e desaparecia.

Não quero explicar aquilo que não se explica. Ninguém jamais conseguiu penetrar os mistérios dos sonhos. O fato é que, levantando os olhos, perturbadíssimo, ao olhar o quadro sobre o aparador da lareira, eu vi, claramente vi, por um instante, os olhos da Madalena tornarem-se vivos, levantarem as pálpebras e dirigirem-me um olhar vivo, risonho de terna e diabólica malícia. Talvez os olhos sonhados da esposa morta daquele senhor, que por um momento se animaram nos daquela imagem pintada.

Não pude mais permanecer em casa. Não sei como fiz para me vestir. De tanto em tanto, com um calafrio que podem bem imaginar virava-me para olhar rapidamente aqueles olhos. Encontrava-os sempre baixos e atentos à leitura, como são no quadro, mas agora não estava mais seguro de que quando não os estivesse olhando não se reavivassem às minhas costas para me fitar, ainda com aquele sorriso de terna e diabólica malícia.

Precipitei-me à loja do antiquário que fica nos arredores de minha casa. Disse-lhe que, se não podia vender o quadro àquele seu amigo, podia alugar-lhe a casa com toda a mobília inclusive o quadro, a um preço muito conveniente.

— Hoje mesmo, se o seu amigo quiser.

Havia naquela minha proposta à queima-roupa tal ansiedade e afã que o antiquário quis saber o motivo. O motivo envergonhei-me de lhe dizer. Quis que me acompanhasse

imediatamente ao hotel onde aquele seu amigo estava hospedado.

Podem imaginar como fiquei quando, em um quarto daquele hotel, o vi caminhando em minha direção, recém-saído da cama, com aquele mesmo pijama celeste com listras brancas e azuis com o qual o vira em sonho e o surpreendera, sombra, no meu quarto no ato de levantar-se para se sentar no sofá entre as almofadas em desalinho.

— O senhor volta de minha casa — gritei-lhe, empalidecido — o senhor esteve esta noite em minha casa!

Eu o vi desabar sobre uma cadeira, aterrorizado, balbuciando: oh, Deus, sim, tinha estado realmente em minha casa, em sonho, e sua mulher...

— De fato, de fato, sua mulher saiu do quadro. Eu a surpreendi quando reentrava nele. E o senhor, sob a luz, desapareceu no divã. Deve admitir que eu não podia saber, quando o surpreendi no divã, que o senhor tivesse um pijama como esse que está vestindo. Então, era mesmo o senhor em sonho, em minha casa, e sua mulher saiu mesmo do quadro, como o senhor sonhou. Explique o fato como quiser. O encontro, talvez, do meu sonho com o seu. Eu não sei, mas não posso mais ficar naquela casa, com o senhor que entra lá em sonho e com sua mulher que abre e fecha os olhos no quadro. O motivo que eu tenho para temer, o senhor não pode ter porque se trata de si mesmo e de sua mulher. Vá então recuperar a sua imagem que ficou em minha casa! O que faz agora? Não quer mais?

— Mas são alucinações, meus senhores, alucinações! Não parava de exclamar, enquanto isso, o antiquário.

Como são ingênuos esses homens descrentes que diante de um fato que não se explica encontram logo uma palavra que não diz nada e com a qual facilmente se consolam.

— Alucinações.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

| <u>Baixar</u> | livros | de | Adm | <u>inis</u> | tra | ção |
|---------------|--------|----|-----|-------------|-----|-----|
| | | | | | | |

Baixar livros de Agronomia

Baixar livros de Arquitetura

Baixar livros de Artes

Baixar livros de Astronomia

Baixar livros de Biologia Geral

Baixar livros de Ciência da Computação

Baixar livros de Ciência da Informação

Baixar livros de Ciência Política

Baixar livros de Ciências da Saúde

Baixar livros de Comunicação

Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE

Baixar livros de Defesa civil

Baixar livros de Direito

Baixar livros de Direitos humanos

Baixar livros de Economia

Baixar livros de Economia Doméstica

Baixar livros de Educação

Baixar livros de Educação - Trânsito

Baixar livros de Educação Física

Baixar livros de Engenharia Aeroespacial

Baixar livros de Farmácia

Baixar livros de Filosofia

Baixar livros de Física

Baixar livros de Geociências

Baixar livros de Geografia

Baixar livros de História

Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura

Baixar livros de Literatura de Cordel

Baixar livros de Literatura Infantil

Baixar livros de Matemática

Baixar livros de Medicina

Baixar livros de Medicina Veterinária

Baixar livros de Meio Ambiente

Baixar livros de Meteorologia

Baixar Monografias e TCC

Baixar livros Multidisciplinar

Baixar livros de Música

Baixar livros de Psicologia

Baixar livros de Química

Baixar livros de Saúde Coletiva

Baixar livros de Serviço Social

Baixar livros de Sociologia

Baixar livros de Teologia

Baixar livros de Trabalho

Baixar livros de Turismo