

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Jean Fabian Daud Gaspar

As máscaras em Luigi Pirandello:
aproximações pontuais com Nietzsche.

MESTRADO EM FILOSOFIA

SÃO PAULO
2012

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Jean Fabian Daud Gaspar

As máscaras em Luigi Pirandello:
aproximações pontuais com Nietzsche.

MESTRADO EM FILOSOFIA

*Dissertação apresentada à Banca
Examinadora como exigência parcial para
obtenção do título de Mestre em Filosofia
pela Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo, sob a orientação da Prof^a. Dr^a.
Yolanda Gloria Gamboa Muñoz*

SÃO PAULO
2012

Dissertação de Mestrado
As máscaras em Luigi Pirandello: aproximações pontuais com Nietzsche
Jean Fabian Daud Gaspar

Errata

Sumário – capítulo 1, segunda linha, falta a consoante **S** no subtítulo: “Nietzsche: Leitor do**O** pré-românticos alemães”.

Pág. 10 – primeiro Parágrafo, linha 5, suprimir a palavra **O** e inserir **Em relação ao** no início da frase “O conflito entre subjetividade e realidade objetiva...”

Pág. 10 – primeiro Parágrafo, linha 12, onde se lê “São dentro dessas temáticas que procuramos permear as possíveis...”, deve ler-se “**É dentro dessas temáticas que procuramos permear as possíveis relações, aproximações e diferenças entre Pirandello e Nietzsche**”.

Pág. 122 – segundo Parágrafo, linha 1, na frase “todo o interesse do humorismo reside justamente nas máscaras”, inserir a nota de rodapé: **Murad, Pedro Carvalho. Humor, Horror e cidade: Comédia pirandelliana e contemporaneidade. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, pág. 63.**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Banca Examinadora

Para Patty, minha amada imortal.

E a Carol, nossa filha,
que como no mais lindo sonho,
torna melhor nosso viver.

Agradecimentos

Agradeço a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para o presente trabalho. Porém, faço um agradecimento especial a algumas pessoas que foram fundamentais para sua elaboração:

A minha orientadora Prof^a. Dr^a. Yolanda Glória Gamboa Muñoz, por indicar-me os caminhos lendo atentamente meus textos, pela sua generosidade, conversas, apoio e confiança transmitida.

Ao Prof. Dr. Henry Burnnet, por aceitar participar da minha qualificação e por sua leitura crítica, indicação de textos complementares, ajudando-me a pensar e repensar o meu percurso.

Ao Prof. Dr. Márcio Alves Fonseca, que durante a qualificação ajudou-me a organizar a minha problemática.

A Patty, minha companheira atenta a todos os detalhes, presente no sofrer e no sorrir, na pressão e no alívio, ouvindo e falando, estando ao meu lado de dia e noite... na alegria e na tristeza, cuja dissertação há também gotas de seu suor.

A Carol que “aparecia” durante os silêncios do ler e escrever, para dar um beijinho (e que força dava esse beijinho) ou quando eu estava em meio aos livros, ela resolvia organizar a “livraria”...

Aos meus pais, pois sem eles qualquer “fazer” na minha vida seria impossível.
Ao meu irmão e a *in memoriam*: à minha amada irmã.

A tia Ivete e ao amigo, de todas as horas, Leleco, por me presentear com o primeiro livro de Pirandello.

A Vanessa Marchi e a Patrícia Herthel que me ajudaram atentamente na organização de materiais dos estudos e na digitação de meus rascunhos.

A Maria Cristina Oropallo e Isadora Petry, pelas leituras, correções e sugestões.

GASPAR, Jean F. D. As máscaras em Pirandello: aproximações pontuais com Nietzsche. 2012. Dissertação (Mestrado em Filosofia). PUC. São Paulo.

RESUMO

Nesta dissertação, analisaremos a obra de Luigi Pirandello e seu envolvimento com a problemática das máscaras, tendo no horizonte possíveis aproximações e diferenças com os escritos do filósofo Friedrich Nietzsche. Sendo este o objetivo do presente trabalho, procuraremos traçar um paralelo, inicialmente, entre a tragédia antiga e a moderna, refletindo com Pirandello sobre a desarmonia do sujeito, e, com Nietzsche, em determinadas críticas pontuais à sua pretensa unidade. Nesse percurso, irão emergir, diferencialmente, as temáticas do sofrimento do indivíduo, do “eu” múltiplo e do desajuste do sujeito que, servirão de apoio, juntamente com a “consciência” da multiplicidade, para a constatação de uma coerência que acena para as máscaras.

Palavras-chave: máscaras, multiplicidade, sofrimento, Pirandello, Nietzsche.

GASPAR, Jean F. D. As máscaras em Pirandello: aproximações pontuais com Nietzsche. 2012. Dissertação (Mestrado em Filosofia). PUC. São Paulo.

ABSTRACT

In this dissertation, we will analyze the work of Luigi Pirandello and his involvement with the masks problematic having as horizon possible similarities and differences with the writings of philosopher Friedrich Nietzsche. Being this objective of the present work, we will try to draw a parallel, initially between the ancient tragedy and modern, reflecting the disharmony with Pirandello on the subject and, with Nietzsche in certain specific criticisms of the alleged unity of the subject. Along the way, will emerge, differentially, the themes of the suffering of the individual, the "I" multiple and misfit of the subject that will support, along with the "conscience" of multiplicity, for a finding of coherence waving to the masks.

Key-words: Masks, multiplicity, suffering, Pirandello e Nietzsche.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1.....	16
A tragédia de Sófocles e a tragédia moderna.....	16
Nietzsche: Leitor do pré-românticos alemães.....	26
CAPÍTULO 2.....	37
Pirandello e o Verismo.....	37
CAPÍTULO 3.....	42
Pirandello e a tragédia de suas personagens.....	42
CAPÍTULO 4.....	55
O humorista de Pirandello e o Bufão de Nietzsche.....	55
CAPÍTULO 5.....	74
A dissolução do sujeito.....	74
CAPÍTULO 6.....	93
Da multiplicidade do “eu” às máscaras.....	93
Máscaras em Pirandello.....	99
Aproximação das máscaras em Nietzsche.....	107
Retomada das máscaras em Pirandello.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	139

Os autores literários são valiosos aliados e seu testemunho deve ser levado em alta conta, porque têm como conhecer muitas das coisas entre o céu e a terra que não são sonhadas em nossa filosofia. No conhecimento do coração humano, estão muito adiante de nós, pessoas comuns, porque se valem de fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.
(Sigmund Freud. *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*).

Introdução

A temática tratada nesta dissertação parte da inquietação da leitura da obra de Luigi Pirandello. Primeiro a peça *Seis Personagens à procura de um autor*, depois o romance *Um, Nenhum e Cem Mil*. Dessa leituras passa-se a questionar e refletir acerca dos temas propostos pelo autor: As personagens afirmam que elas são mais “verdadeiras” que os atores? O conflito entre subjetividade e a realidade objetiva, quantos somos para nós mesmos e para os outros? A multiplicidade do “eu” e a máscara. Ao ter acesso à filosofia e aos livros de Friedrich Nietzsche, mais especificamente o aforismo 19 de *Para Além de Bem e Mal*, no qual ele nos apresenta uma vontade múltipla, afirmando não ser ela a ação, mas um complexo de ações. O que é a vontade então, não somos nós que executamos a vontade? Além do contato com a frase, “tudo que é profundo ama a máscara”, no aforismo 40 do livro citado acima. Que profundo é este que ama a máscara? Qual a importância desta máscara? São dentro dessas temáticas que procuramos permear as possíveis...

É oriunda dessas reflexões que surgiu a proposta do presente trabalho de análise na trajetória literária de Pirandello e a tentativa de destacar possíveis aproximações e diferenças na filosofia de Nietzsche. Para isso não pretendemos reduzir o trabalho literário de Pirandello à filosofia de Nietzsche, nem tampouco a filosofia de Nietzsche a uma ilustração pela arte do dramaturgo. Nossa tentativa será esboçar cruzamentos pontuais.

Uma das razões para a indicação das possíveis relações entre os dois encontra-se nas vastas pesquisas realizadas tanto na Alemanha como na Itália¹, nas quais muitos estudiosos apontam para essa conexão entre a arte de Pirandello e a filosofia, presente principalmente no prefácio de *Seis Personagens*, em que o autor italiano afirma ser “um escritor de natureza estritamente filosófica”². Neste caso, é possível aproximá-lo não apenas da filosofia de Nietzsche, mas de qualquer filosofia, o que não será objeto de análise nessa dissertação.

Na relação da escrita pirandelliana com Nietzsche, podemos assinalar alguns pontos entre ambos, como acasos circunstanciais, como por exemplo o fato de Pirandello ter estudado filologia em Bonn (1889), mesma universidade em que Nietzsche iniciou seus estudos (1865-1868); na citação do nome de Nietzsche feita por Pirandello em algumas peças ou romances, como em *Gli Occhiali* de 1897 e, no romance *Giustino Roncella Nato Boggiolo*, escrita entre 1909 e 1911, na qual uma

¹ Por exemplo, na organização do livro *A Companion to Pirandello Studies*, em sua primeira parte, os dois primeiros capítulos são dedicados a Pirandello e a Filosofia, tema do qual não trataremos como problema na presente dissertação, mas gostaríamos de apontar um fato relevante que consiste na “eterna” discussão entre o filósofo Benedetto Croce e Luigi Pirandello. Na época, quando os críticos (entre eles Adriano Thilguer, grande incentivador de uma filosofia pirandelliana), se depararam com a obra de Pirandello, tentaram aproximar sua arte de uma filosofia, porém Croce, em um ensaio de 1935, lançou um veredicto severo, pondo um “fim” à filosofia pirandelliana. No entanto, os críticos não se abateram com as oposições apresentadas pelo idealista Croce e a partir dos anos 50, com a perda de prestígio do modelo crociano, um clima mais adequado favoreceu uma melhor compreensão da “filosofia” pirandelliana. Em nosso entender, deve-se levar em consideração o estudo realizado por Claudio Vicentini, seguidor de Luigi Pareyson, que propõe a quem quiser interpretar Pirandello a admissão de três elementos interligados: (1) sua arte, acompanhada por sua capacidade de autocritica e nutrida por considerações de ordem filosófica; (2) sua poética, que reflete sua experiência artística individual, transformando sua teoria em atividade de escrita diária; e, (3) sua filosofia, que lida com problemas cognitivos, estéticos, éticos, enraizando-se em todos os aspectos da vida, inclusive em sua escrita. Com o objetivo de aprofundar essa discussão, os artigos de Daniela Bini e Gustavo Costa em *A Companion to Pirandello Studies*, edited by John Louis DiGaetani. Greenwood Press, 1991, são muito importantes. Com referência a Nietzsche temos: *Rapporti tra Pirandello e La filosofia tedesca* de Michel Rössner, obra que apresentam os paralelos e diferenças entre Nietzsche e Pirandello; *Pirandello, Nietzsche and the good mask* de Daniella Bini; *Nietzsche e Pirandello Il nichilismo mistifica gli atti Nei fatti* de Bruno Romano; entre outros.

² Pirandello, Luigi. *O Falecido Mattia Pascal * Seis personagens à procura de um autor*. Prefácio do autor; traduções de Mario da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo. Editora Abril Cultura, 1978. Pág. 327

personagem diz ao escritor que para participar dos círculos sociais deve-se ler um pouco de Nietzsche e um pouco de Bérghson e um pouco de Freud; ou até mesmo em uma entrevista em 1936, ano de sua morte, que Pirandello fala de Nietzsche: “Nietzsche disse que os gregos erguem estátuas brancas contra o negro abismo para escondê-lo. Eu aperto sua mão para aliviá-lo”³.

A partir dessas citações ou referências podemos afirmar que Pirandello concordava com Nietzsche e, até mesmo, tinha um conhecimento acerca dos seus escritos. Porém, não são dessas passagens que iremos abordar o que há de mais produtivo entre o pensamento nietzscheano e a arte de Pirandello. Para confirmar tal constatação, ao nos determos no tratado *O Humorismo*, no qual Pirandello desenvolve a teoria de sua arte, em nenhum momento notamos qualquer citação de Nietzsche pelo nosso autor, apesar de mencionar superficialmente os nomes de Schiller, Hegel, Schlegel e Rousseau. Em outras palavras, se houve realmente uma “influência” efetiva de Nietzsche sobre Pirandello seria encontrada posteriormente em seu maior tratado.

No entanto, ao descartarmos essas aproximações, não significa que devemos “excluir a possibilidade de um paralelo intelectual” e, para realizá-lo, devemos procurá-lo “nos conteúdos”⁴.

Com relação aos conteúdos, observamos que ambos os pensadores se ocupavam, mesmo que diferencialmente, das aparências da vida social e cada um a seu modo procurou desmascarar as imposições do jogo da vida na sociedade humana, apontando para uma “debilidade” humana diante do mundo hostil.

³ Rössner, Michel. *Rapporti tra Pirandello e La filosofia tedesca*. In: Atti Del Congresso Internazionale, Ottawa, outubro 1986. Pág. 230. Disponível em: <www.epub.ub.uni-muenchen.de/6597/1/6597.pdf>, data da pesquisa: 10/11/2011. No original: “Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso per nasconderlo. Io le scrollo invece, per sollevarlo”. (tradução nossa)

⁴ Idem.

Com um ceticismo radical, ambos os intelectuais desmascararam as regras sociais, os papéis impostos pelos outros, a ponto de definirem o homem como um ator que desempenha um papel, interpretado como resultado do mundo externo, no qual o sujeito “é definido com ator que desempenha um papel”⁵ ou a se ajustar a uma máscara⁶. Em todo o caso, constata-se que o sofrimento desse sujeito não consegue harmonizar interior e exterior, e assim a temática do sofrimento encontrada nos escritos de Nietzsche, aparece refletida na obra de Pirandello, na forma de um sujeito condenado a representar um papel na vida não escolhida por ele. Seria então esta a tragédia que encontramos em ambos?

Nietzsche recorre à tragédia Grega, onde constata o aspecto trágico da vida; por outro lado, Pirandello com sua arte apresenta as tragédias das personagens.

Ao verificarmos a presença de uma concepção trágica em ambos os autores, nos deparamos paralelamente com o que poderíamos denominar “dissolução do sujeito”.

Se para Nietzsche não existe verdade objetiva nem o “eu”, conforme nos é apresentado no aforismo 19 de BM: “nosso corpo é apenas uma estrutura social de muitas almas”, para Pirandello, a verdade objetiva também está em xeque, e o “eu” passa a ser apresentado como uma máscara imposta pelo outro. O resultado em ambos os casos é o sofrimento.

Sendo assim, diante desses sentimentos trágicos, segundo Pirandello, como devemos nos ajustar à vida? ou, de acordo com Nietzsche, como afirmar a vida apesar da tragédia?

Para Pirandello, cada um se ajusta à máscara como pode, enquanto para Nietzsche, somos definidos como atores.

⁵ Ibidem, Pág. 232. No original: “è definito come ‘attore’ che recita un ruolo”. (Tradução nossa).

⁶ Pirandello, Luigi. Pirandello: *Do teatro no teatro*. Organização e tradução Jacob Guinsburg. Editora perspectiva., 1999. Pág. 171.

Teríamos, então, a necessidade de máscaras como artifícios de sobrevivência?

Não temos a pretensão de responder tal pergunta, ou ainda apresentar uma saída para essa questão, mas apenas apontar como estes pensadores, em seus percursos “talvez cruzados”, nos apresentaram uma melhor compreensão do viver.

Neste caso, temos de um lado Pirandello que se utiliza do humorismo e de sua poética para desmascarar os jogos da sociedade e assim nos apresentar as fragilidades humanas, para depois compadecer-se dela; e, por outro, Nietzsche que “talvez” queira parecer um bufão, para com o riso e a leveza desfazer-se de tudo o que é sério e pesado, para que, por meio do riso e do humor possa ultrapassar algo pesado, que atue em nossos pensamentos como um espírito de seriedade capaz de nos impor convicções últimas e definitivas.

Nas personagens pirandellianas nos deparamos com os mais diversos tipos contrários aos “modos” convencionais da sociedade, ou que por muitas vezes agem de forma insólita, o que em uma leitura rápida, poderia dar a impressão de uma loucura, um desajuste (com o que está convencionado), certa insanidade perante o mundo. Parece-nos que Pirandello se utiliza deste artifício (da loucura) para dizer o indizível e, neste sentido, conclui-se que suas personagens, como exemplo Moscarda⁷, a Sra. Frola

⁷ Vitangelo Moscarda: personagem do romance *Um, Nenhum e Cem mil*; casado com Dida, sem filhos, 28 anos, herdeiro de um banco – para os cidadãos de Richieri a sua máscara social é a de usurário. Moscarda vive tranquilamente até o momento em que sua esposa lhe diz que seu nariz cai para a direita. A partir desse comentário, Moscarda passa a refletir acerca da máscara que os outros fazem dele, e a máscara que ele tem de si mesmo. Ao perceber que para os outros ele é um e para ele mesmo ele é um outro, ele sai pela cidade pronto para destruir todos os Moscardas que existem fora dele, um a um. No seu processo de desmascaramento Moscarda chega à ‘consciência’ de que somos tantos quanto podem ser os olhares dos outros sobre nós. Com suas descobertas, ele deixa de viver de maneira alienada, porém é tachado de louco, e, como tal Moscarda apresentará no romance o problema dos múltiplos olhares que implicam em uma falta de harmonia entre a realidade objetiva (forma exterior) e a subjetividade do sujeito (forma interior). Moscarda se vê isolado no mundo, e qualquer máscara que lhe seja dada, não irá refletir-se nele, pois nem para si mesmo, ele representa algo. Isto é o que acontece com quem rompe com as convenções sociais. O final do romance não apresenta conclusão, pois Moscarda já não tem como assegurar a própria máscara; os que outrora foram-lhe próximos, já não compreendem seus atos; as instituições preferem isolá-lo a conviver com suas ações nada

e o Sr. Ponza⁸ são os únicos que apresentam sanidade mental em suas cidades; isso nos faz pensar em um ponto de cruzamento com Nietzsche, pois este é o mesmo artifício usado por ele no aforismo 125 de *A Gaia Ciência*⁹ para declarar a morte de Deus - o homem louco, só poderia ser apresentado como louco, pois sendo ele o único sadio entre os homens, o indizível em sua “boca de louco” se faz dizível.

convencionais; seu fim será o hospício, longe de tudo e de todos, restando-lhe apenas admirar a natureza.

⁸ Sra. Frola e Sr. Ponza: Personagens da peça *Assim é... (se lhe parece)*; Sr. Ponza é genro da Sra. Frola, havendo entre eles um ‘acordo’ que os fazem parecer ‘loucos’ perante os habitantes de uma pequena cidade italiana. Ocorre que, pelo olhar dos demais cidadãos, o Sr. Ponza alimenta uma relação nada convencional entre a Sra. Frola, sua sogra, e a Sra. Ponza, sua esposa, mantendo-as em duas casas separadas despertando, assim, a curiosidade em toda a população da cidade em relação ao seu comportamento. No entanto, o texto aponta para duas versões diferentes: para o Sr. Ponza, a filha da Sra. Frola, Lina, morreu em um acidente, mas a Sra. Frola ao ver o Sr. Ponza com a sua segunda esposa, acredita piamente ser esta sua filha Lina. O Sr. Ponza combina então com Julia, sua segunda esposa, que ela se passe por Lina, com o objetivo de manter sua sogra tranquila; por outro lado, para a Sra. Frola, o Sr. Ponza enlouquece ao acreditar que Lina está morta, não reconhecendo-a em seu retorno, após alguns anos de ausência, de um longo tratamento em uma clínica onde permanecera internada. Assim, tanto a Sra. Frola como Lina fingem um segundo casamento para que o Sr. Ponza, um homem bom segundo a Sra. Frola, possa viver tranquilamente. A pergunta que permeia a peça é: onde está a verdade? Para responder a essa pergunta, Pirandello faz-se valer do tema da loucura. Porém, quando acreditamos ter encontrado o desfecho da história, descobrimos que, por meio de uma imposição do prefeito da cidade, o Sr. Ponza é obrigado a colocar a Sra. Ponza (que pode ser Lina ou Julia) diante dos demais cidadãos para esclarecer a “verdade”. Entretanto, para o espanto de todos, a Sra. Ponza revela ser a filha da Sra. Frola... e também a segunda esposa do Sr. Ponza, afinal diz ela “para mim, sou aquela que se crê que eu seja”.

⁹ O homem Louco: Parábola nietzschiana referente a um homem louco que, com uma lanterna acesa em plena luz do dia, vaga desesperadamente pelo mercado, gritando que está a procurar por Deus e que todos os homens são responsáveis pelo seu desaparecimento e morte. Todos os presentes, à medida que o louco afirma estar dando prematuramente a notícia da “morte de Deus”, zombam de sua atitude, questionando o destino da humanidade após a constatação de tal acontecimento.

1. A Tragédia de Sófocles e a Tragédia moderna.

Para compreendermos o conceito do trágico que Nietzsche expõe em suas preleções acerca da tragédia de Sófocles, apresentaremos os pontos principais que deram origem à tragédia grega, e posteriormente abordaremos o tema colocado em debate na época de Nietzsche: a comparação entre tragédia grega e tragédia moderna, considerando que, “esse é o traço que caracteriza (no momento das preleções), a reflexão de Nietzsche sobre a tragédia grega: apresentar a especificidade dela diante da tragédia moderna”¹⁰ e apontando o sentido do trágico para Nietzsche na Grécia Antiga.

A poesia épica, cuja origem remonta à tradição oral e escrita, tem por objetivo narrar acontecimentos heroicos ou batalhas de heróis, sendo transmitida de forma cíclica e levada ao conhecimento de todos. De acordo com Nietzsche, foi Arquíloco (650 a.C) que adaptou a poesia épica a novas formas, levando em conta que a subjetividade começa a se expressar liricamente; a canção popular se consoma e o caráter da poesia passa a compreender também a vida social. Foi a partir da adaptação de Arquíloco que surgiu a “poesia popular de massas”¹¹ na qual se observa um processo de fixação da música natural na forma artística (ditirambo).

Contudo, foi Téspis com sua tetralogia que iniciou uma nova arte trágica. Ele é considerado o primeiro a fazer um diálogo com o coro, sendo dado a ele o título de “inventor” do teatro. Para Téspis, as peças teatrais, assim como a epopéia, iniciavam-se a partir de um acontecimento, em que era estabelecida uma unidade, na qual eram inseridos novos episódios. Mas, essa unidade não constituía uma “relação necessária

¹⁰ Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Introdução à Tragédia de Sófocles*; apresentação à edição brasileira, tradução do Alemão e notas Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. pág. 16.

¹¹ Idem. Pág. 53.

entre pressuposição e a consequência ou culpa e punição; tampouco a necessidade lógica de cada parte”¹². Na Tetralogia de Téspis a unidade era a mesma da poesia lírica de Píndaro, em que o poeta falava diretamente ao espectador/ouvinte, representando sentimentos, estados de espírito e percepções. Em outras palavras, Téspis ao representar a música natural, tornava-a fixa na forma artística expressando a infelicidade, tal como nos ditirambos, nos quais as personagens se expressavam segundo a poesia lírica.

De acordo com Nietzsche, Ésquilo aperfeiçoou a tetralogia de Téspis: o drama tornou-se mais livre e a unidade mais ousada, passando a ser construída a partir de acontecimentos, ou ideias, “porque em cada tragédia particular deveria ser apresentado o que era abrangido pela totalidade da tetralogia”¹³. Portanto, na tragédia de Ésquilo, tanto os diferentes estados da alma como tudo o que é representado, consistem em resistências às refrações desses acontecimentos.

Sófocles introduz uma nova forma de tragédia e vai além de seu mestre. Enquanto na dramaturgia de Ésquilo, o instinto artístico era o que o impulsionava, em Sófocles há o pensamento em concordância com o instinto.

Para Sófocles, o erro da tragédia de Ésquilo, está no aperfeiçoamento da tetralogia, onde ainda se pensa na forma, na unidade da tragédia.

O que encontramos em suas tragédias não são mais as formas, mas partes pensadas que entrelaçam o todo, “cada parte ilustra o pensamento fundamental – entre essas ilustrações não há uma necessidade lógica”¹⁴. Enquanto Ésquilo introduziu o segundo ator, diminuindo o papel do coro que representa uma oscilação do significado da tragédia; Sófocles inseriu o terceiro ator; o coro passou a ter um papel de curador, cujo objetivo não é agir, mas sim trazer tranquilidade ao drama.

¹² Ibidem. Pág. 66.

¹³ Idem.

¹⁴ Idem. Pág. 84.

Assim, foi por meio desta seqüência (Arquíloco, Téspis, Ésquilo, Sófocles) da poesia épica – como narrativa de um acontecimento, e da poesia lírica – que o poeta representava os sentimentos, estados de espírito e percepções, que os dramaturgos chegaram à forma da tragédia grega. Será neste sentido que Nietzsche apresentará como novidade, apontar como origem da tragédia, os cultos ao deus Dionísio, pois os ditirambos, cantos populares, e a arte trágica, representativa da tragédia, tinham por objetivo expressar a dor no mundo.

É nesse aspecto que Nietzsche, nas suas preleções, traz à luz a tragédia grega, apresentando Sófocles como o único escritor trágico¹⁵ que apresenta a visão trágica do mundo.

Se por um lado, nas tragédias de Ésquilo, o mundo dos deuses e dos homens está em íntima relação subjetiva, e nos é apresentada uma “unidade entre tudo o que é divino, justo e moral e os que são *felizes*”¹⁶, expressão usada como forma de balança para a medida do sujeito; por outro lado, na tragédia de Sófocles, há o abandono do tema em que a desgraça se dá por meio das gerações, recuperando-se o ponto de vista do povo (os cultos a Dionísio eram executados pelo povo) e atingindo assim “o ponto de vista propriamente trágico”¹⁷.

Nos dramas de Sófocles não existe mais unidade entre o humano e o divino, pois a distância entre ambos é infinita. O que há, segundo Nietzsche, é “submissão e resignação incondicionais”¹⁸ ao destino; o sujeito não é mais mensurado como nas tragédias de Ésquilo, sendo sua verdadeira virtude a moderação; os heróis trágicos não

¹⁵ Nas preleções à tragédia de Sófocles Nietzsche aponta para Sófocles como o autor trágico por excelência, mas posteriormente afirma “Sófocles e Eurípedes – O socratismo”. E, n’*O Nascimento da tragédia*, não é mais Sófocles o “verdadeiro trágico” e sim Ésquilo e a tragédia fundamental é Prometeu. Sobre esse tema conferir *Introdução à tragédia de Sófocles*, introdução Ernani Chaves. Págs. 28-31.

¹⁶ Nietzsche, Friedrich, op. cit. pág. 86.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem. pág. 71.

possuem tal virtude, pois ao viverem o seu destino revela um abismo infinito. Os heróis trágicos se exaltam em seus atos. Sófocles, ao representar as vicissitudes não moderadas da vida, é visto por Nietzsche como o único que tem a visão trágica do mundo e do homem que, a exemplo do herói trágico, mesmo diante de seu destino, passa a divinizar suas experiências de vida:

“O destino imerecido parece-lhe trágico: os enigmas da vida humana, o verdadeiramente aterrador era sua musa trágica. A catarse aparece como sentimento necessário de consonância no mundo da dissonância. O sofrimento, a origem da tragédia, transfigura-se nele: passa a ser compreendido como algo sagrado”¹⁹.

O sofrimento humano, que Nietzsche constata na tragédia de Sófocles, é expresso pelo mistério do destino que, em nenhum momento, gera um sentimento de culpa, mas sim de uma culpa inconsciente, capaz de afirmar a dor do sujeito como um acontecimento imerecido, como algo que não se refere a uma ordem cósmica ou transcendente.

Ao se deparar com a perda da unidade entre o homem e o destino, o homem e os deuses, o homem e a ordem cósmica, o sujeito se defronta com um abismo infinito, um mistério que não tem solução, tornando-o, diante dessa falta de sentido, desajustado no mundo.

O espectador da tragédia antiga, diante da tragédia do herói, harmonizava-se novamente através da catarse²⁰, e o espectador grego, ao sentir esse momento,

¹⁹ Ibidem. Pág. 87

²⁰ Com relação à catarse, tema polêmico e de vasta discussão, iremos apenas sublinhar as leituras de Nietzsche que serão fundamentais para esse conceito ao longo de sua obra. As influências são de Wartenburg e de Bernays. Do primeiro, Nietzsche absorve uma “teoria antimoralizante da catarse”, em que é enfatizada a ideia da “catarse como um êxtase libertador,

compreendia todo sofrimento como inevitável a ser vivido pelo herói, tornando essa cena trágica sagrada, e, assim, divinizando o herói trágico.

Diante deste sofrimento, o herói trágico passa a ser um problema e não mais um modelo como nas epopéias. Configurando-se assim o sujeito trágico, que Nietzsche constata na tragédia de Sófocles, pois ao perder a relação entre o homem e os deuses este sujeito perde a unidade e se depara com um abismo infinito em que seus atos não são mais regidos por uma ordem cósmica e o destino o conduz à tragédia. Esse problema do sujeito trágico também é tratado por Vernant e Naquet ao apontarem a historicidade e transitoriedade da tragédia grega, constatando por meio da apresentação da tragédia, uma relação com a cultura grega da época relacionada ao aspecto trágico, ou melhor, com o “advento do homem trágico”²¹.

Além de encontrarmos nas obras dos dramaturgos atenienses uma visão trágica do mundo, há também a reflexão acerca de um novo modo do homem se compreender, situando-se em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, consigo mesmo e com seus próprios atos, diferentemente do olhar moderno, principalmente no que se refere ao pensamento judaico – cristão, no qual a tragédia é vista pela égide da moral.

Tendo em vista o advento da tragédia grega e essa nova maneira do homem se compreender, Vernant e Naquet nos apontam para o fato de que a tragédia grega parece

que transforma as sensações de dor e horror em prazer”. Do segundo, que tal como Nietzsche teve como influência as ideias de Friedrich Ritschl; apresenta como tradução ao termo ‘catarse’, ‘descarga libertadora’ (*erleichternde Entladung*), sendo esta uma tradução “mais fiel à letra e ao espírito do texto aristotélico, ao atar seu sentido às origens médicas do termo. Desse modo, o efeito catártico apresenta-se como um efeito terapêutico, um remédio, um *Heilmittel*, tal como o próprio Aristóteles já o havia sugerido na famosa passagem do livro III da Política”. Dessas influências e seguindo as ideias de Bernays, Nietzsche se afasta da interpretação hegeliana da catarse, que apontava uma “relação entre a causalidade e a eticidade”, e da tradição renascentista, que propunha “um melhoramento moral do indivíduo”. Neste sentido podemos citar o texto de Ernani Chaves: *Ética e Estética em Nietzsche: crítica da moral da compaixão como crítica aos efeitos catárticos da arte*.

²¹ Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Dirigida por J. Guinsburg. SP: Perspectiva, 2005. Pág. 214.

comparável a uma ciência, no sentido de que ela descreve “o quadro humano e estético próprio do tipo de dramaturgia que instaurou a consciência trágica”²², expressando a aspecto trágico em sua forma plena. Neste sentido, ao chamarmos as obras contemporâneas de tragédias, estamos constatando seu diálogo direto com a tradição do teatro grego, com o novo modo do homem se compreender, de conviver consigo mesmo e com os outros, desnudando, assim, o quadro humano de cada época.

É neste sentido que Nietzsche aborda a tragédia grega, não apenas como uma representação teatral, mas como uma parte integral de uma experiência vital, ou melhor, como uma reinterpretação da tragédia considerando-a na sua forma plena em relação à cultura grega, o que permite também a compreensão do aparecimento do sujeito trágico, segundo as propostas de Vernant e Naquet.

Explicitemos as questões apresentadas por Vernant e Naquet: Quais são os traços afirmados pelos dramaturgos gregos que caracterizam o homem trágico? Qual o “plano onde cada um poderá doravante ter a experiência do trágico, compreendê-lo, vivê-lo em seu foro íntimo?”²³.

Os helenistas fixam-se em dois pontos: o primeiro é a lenda heróica como matéria da tragédia, e o segundo é o papel decisivo da tragédia na tomada de consciência do fictício.

No primeiro, tal como Nietzsche apontou, os dramaturgos gregos no desenvolver da tragédia, abandonaram a lenda heróica, ou seja, o que era cantado como ideal nas epopéias por meio dos diálogos e das ações é abandonado e o herói passa a ser questionado diante do público. Esse debate, essa interrogação, atinge o espectador do século V, o cidadão da Atenas democrática. Para Vernant e Naquet, “na perspectiva trágica, o homem e a ação humana se perfilam, não como essências à maneira dos

²² Ibidem. Pág. 215

²³ Idem.

filósofos do século seguinte, mas com problemas que não tem respostas, enigmas cujo sentido está sempre por decifrar”²⁴. As vicissitudes vividas pelo herói trágico não são exemplos para serem seguidos ou comemorados, mas sim questionamentos acerca de seus sofrimentos sem respostas.

O segundo ponto relevante encontrado na tragédia é a consciência do fictício, na qual o poeta grego descobre-se “como puro imitador, como criador de um mundo de reflexos, de aparências enganosas, de simulacros e de fábulas constituindo ao lado do mundo real, o da ficção”²⁵, diferentemente do narrador épico – que narra o presente. É essa possibilidade do dramaturgo que o leva a apresentar aos espectadores as figuras lendárias, por meio de falas e gestos, mostrando pela boca das suas personagens as intrigas, os acontecimentos humanos em que:

“o drama antigo explora os mecanismos pelos quais um indivíduo, por melhor que seja, é conduzido à perdição, não pelo domínio da coação, nem pelo efeito de sua perversidade ou de seus vícios, mas em razão de uma falta, de um erro, que qualquer um pode cometer. Desse modo, ele desnuda o jogo de forças contraditórias a que o homem está submetido, pois toda a sociedade, toda a cultura, da mesma forma que a grega, implica tensões e conflitos. Dessa forma, a tragédia propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária. Ela traz consigo, na sua mira, uma espécie de saber, uma teoria relativa a essa lógica ilógica que preside à ordem de nossas atividades de homem”²⁶.

Desta forma, a tragédia ao se afastar da lenda heróica e colocar o espectador frente às discussões e aos problemas do herói, assim como quando o poeta, por meio da ficção, constrói um mundo de reflexos em que o sujeito comete uma falha que qualquer

²⁴ Ibidem.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem. Pág. 219.

um pode cometer, desnudando toda a tensão e conflito a que o homem é submetido pela sociedade, tem o condão de nos revelar um novo homem, que deve ter de si e dos outros uma nova compreensão, não mais ligada à harmonia com os deuses, mas sim de um homem em desajuste que sempre procura decifrar um enigma sem resposta.

Nas preleções sobre a tragédia de Sófocles, Nietzsche parte da comparação entre tragédia grega e tragédia moderna, pois como foi dito anteriormente, se as obras modernas são chamadas de tragédias é porque possuem raízes na tradição da tragédia grega.

Como modelo de tragédia, Nietzsche elege nas preleções, a tragédia de Sófocles - Édipo Rei. A escolha por esta tragédia não é aleatória, o motivo da escolha é por ela ser considerada por Aristóteles a tragédia modelo. É a partir desta tragédia que Nietzsche pensou a sua primeira formulação daquilo que ele chamou de aspecto trágico da vida.

Segundo Nietzsche, para a estética moderna, ela é uma tragédia ruim, porque a antinomia entre destino absoluto e culpa permanece sem solução. Conforme a estética moderna, a ideia clássica de destino sofre de uma contradição irreconciliável: “a antiguidade clássica concebe um destino preexistente, invejosamente à espreita, que não se desdobra a partir da ação humana”²⁷. O que significa dizer que o destino não se dá pela ação humana e sim a partir de um destino preexistente. A expressão desta teoria é o termo justiça poética.

Culpa e sofrimento na mesma proporção, ou melhor, toda infelicidade é punição, o sentimento do público enquanto assiste a tragédia aparenta-se ao de um tribunal. Se infelicidade é punição, então a culpa deve ser levada em conta. A culpa deve surgir da

²⁷ Nietzsche, Friedrich, op. cit. Pág. 37.

vontade livre e não como consequência de determinações anteriores, de predisposições espirituais e corporais, de disposições herdadas.

Com relação aos modernos, Nietzsche nos aponta para alguns equívocos na interpretação de *Édipo Rei*: “auto-excesso [*hybris*], falta de medida, animosidade em relação aos deuses, faraísmo e auto-suficiência”²⁸, dessas interpretações desenvolveu-se teorias modernas nos qual Sófocles nos apresentou a ousadia do homem e a sua punição, na qual tal interpretação só pode ser dada à partir do ponto de vista moral. Tenta-se tirar daí um conceito de trágico que não se encaixa com o conceito do trágico que Nietzsche constata na antiguidade grega. A tragédia entre os gregos encontrasse justamente no caráter de punição não merecido de Édipo, perante esse enigma do destino que assola a humanidade; as ações de Édipo em nada podem modificar a sua sorte, o infortúnio do herói é um desejo dos deuses, não é considerada uma punição e o homem mortal ao enfrentar as desgraças da vida é “consagrado um santo”²⁹.

Na comparação entre as tragédias antigas e modernas, Nietzsche destaca o fato da tragédia grega ser transcendente, do destino da humanidade estar nas mãos dos deuses ou do destino, da ação do herói trágico não ser capaz de modificar seu destino. É o caso de *Édipo Rei*, em que nenhuma das ações realizadas seria capaz de mudar seus infortúnios, pois para Sófocles essa experiência trágica deve ser vivida; ela é vital.

Na tragédia moderna, a ação do sujeito dá origem ao aspecto trágico. A tragédia não está mais ligada a uma ordem superior, na qual o herói age como marionete nas mãos dos deuses; o trágico emana do sujeito e é ele quem rege os acontecimentos por meio da vontade e dos costumes, diferentemente da tragédia antiga, na qual a expressão da dor era dada pela desarmonia entre o mundo desejado e o real; na tragédia moderna há uma agradável satisfação com o mundo, apesar de nos depararmos com uma

²⁸ Ibidem. Pág. 39.

²⁹ Idem. Pág. 44.

desarmonia, um desacordo entre a vontade de satisfazer-se no mundo e o viver em consonância com suas normas e regras.

Nessa perspectiva trágica de Nietzsche estes são problemas que não tem resposta, são enigmas próprios da vida, no qual a vida mesma não tem um propósito ou uma resposta; tampouco uma resposta cristã, pois nós modernos jogamos a culpa em Édipo, pois os modernos interpretam que Édipo por ter conhecimento de seu destino e não age a ponto de impedir seus atos: o de assassinar o seu pai e ter se casado com sua mãe. Culpar Édipo, é olhar moralmente uma civilização que não detinha tal perspectiva. Em Sófocles não há culpa “apenas uma falta de conhecimento acerca do valor da vida humana”³⁰. Sendo que para os gregos, segundo Nietzsche, a experiência trágica é vital, ela precisa ser vivida e não deve ser evitada.

Ainda em relação à comparação entre tragédia grega e tragédia moderna é significativo mencionarmos o capítulo XII do romance *O Falecido Mattia Pascal*³¹, em que Pirandello estabelece a diferença entre a tragédia antiga e a tragédia moderna. “A personagem antiga se move em um mundo finito e controlável, feito à sua medida e presidido por uma autoridade religiosa que zela por ele e dá sentido à sua existência”³², enquanto “a personagem moderna é consciente do caráter fictício de seus limites e o céu se abre em um infinito obscuro carente deste Deus ou deuses que, feitos à sua imagem e semelhança, lhe colocam no cume da hierarquia dos animais e das coisas”³³. É assim que Pirandello apresenta Orestes, no momento em que ele vai vingar a morte do pai abrindo um rasgo no céu de papel do teatrinho; Orestes volta-se para o rasgo e mesmo diante da necessidade de vingança, seus braços cedem e ele deixa de ser uma

³⁰ Ibidem. Pág. 87

³¹ Pirandello, Luigi. *O Falecido Mattia Pascal * Seis personagens à procura de um autor*. Prefácio do autor; traduções de Mario da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo. Editora Abril Cultura, 1978.

³² Pirandello, Luigi, *El difunto Matias Pascal*. Tradução de Miquel Edo. Madri: Cátedra Letras Universales, 1998. Pág. 44.

³³ Idem.

personagem trágica antiga para tornar-se uma personagem trágica moderna. Neste momento Orestes torna-se Hamlet, diz Pirandello. “A diferença entre a tragédia antiga e a moderna consiste toda nisso, acredite: um buraco no céu de papel”³⁴.

Se para Nietzsche, na tragédia de Sófocles o aspecto trágico da vida caracteriza-se na punição imerecida de Édipo, diante do destino que assola a humanidade, a tragédia moderna consiste na ausência de regência de um deus ou do destino, sendo construída a partir das ações do sujeito. Por outro lado, fica claro que, para Pirandello, a tragédia antiga também é regida pelos deuses e, não havendo o aspecto moral, o herói trágico deve agir. Em outras palavras, na tragédia grega o impulso de vingança não é dado pelo aspecto moral, e sim a partir do drama moderno, pois para Pirandello a tragédia moderna se dá a partir da ação do sujeito. E, caso Orestes olhasse para o buraco feito no céu, constata que ninguém comanda suas ações e ficaria na Duvida vingar ou não morte do pai.

Antes de darmos este salto da tragédia pirandelliana, iremos retomar a leitura de Shakespeare, feita pelos autores pré-românticos alemães dos quais Nietzsche foi leitor, para posteriormente trazermos à luz qual o sujeito que Pirandello nos apresenta na tragédia moderna.

Nietzsche: Leitor dos pré-românticos alemães.

É do conhecimento de todos que o classicismo francês retomou a leitura da *Poética*³⁵ de Aristóteles como regra para a construção das tragédias modernas. Seus

³⁴ Ibidem. Pág. 183.

maiores expoentes foram Pierre Corneille (1606-1684) e Jean-Baptiste Racine (1636-1699). Com o classicismo consagrado, os franceses censuravam os critérios de Shakespeare, pois ao escrever uma peça o dramaturgo inglês não se limitava à forma aristotélica de fazer uma tragédia. Enquanto, para os franceses, uma tragédia bem escrita deveria seguir as normas da Poética de Aristóteles, para os classicistas, o importante era a forma. Contra essa ideia e com a proposta de exaltar a criatividade na elaboração de uma tragédia destaca-se o movimento *Sturm und Drang*. Esses autores, também chamados de pré-românticos alemães, além de contestarem as idéias francesas, retomaram a leitura de Shakespeare, considerando o inglês como inovador. Além de romper com a forma clássica aristotélica, enalteceram em suas peças a originalidade do poeta, sendo este um dos aspectos relevantes para o movimento *Sturm und Drang*, tendo em vista que a partir dessa ideia, o movimento desenvolveu uma oposição às convenções impostas pela sociedade, e também defendendo a emancipação das letras nacionais.

O movimento *Sturm und Drang* aconteceu entre o período de 1760 e 1780, tendo seu nome *Sturm und Drang* retirado da peça de F. M. Klinger encenada em 1776. O movimento se destacou pela contraposição ao modelo classicista francês de fazer arte, principalmente em relação à dramaturgia. Como já dito, os escritores franceses que se destacaram no período classicista foram Corneille, Racine e depois Molière – seu nome de batismo Jean Baptiste Poquelin (1622-1673), que defenderam como principal característica a forma aristotélica de construir uma tragédia. Lessing, anterior aos pré-românticos, apesar de suas diferenças com o movimento, antecipou a constatação de que os franceses interpretaram mal as regras de Aristóteles dando grande destaque às tragédias de Shakespeare, que os alemães deveriam seguir como modelo.

³⁵ Aristóteles. *Poética*. Tradução, prefácio, Introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. 8. Edição. Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, data da impressão, 2008.

O movimento dos pré-românticos, embora predominasse o impulso irracionalista, teve suas raízes na Ilustração (com a participação de Lessing), mantendo algumas características do século das Luzes, como a revolta intelectual contra o regime absolutista e a intensificação das tendências empiristas. Podemos apontar também nesse período uma luta contra a Ilustração, pois o movimento *Sturm und Drang* superou-a “em favor da eliminação dos abusos absolutistas”³⁶ ou defendendo uma ordem mais justa, como no caso dos pré-românticos que exaltaram a emancipação anárquica do indivíduo. Em outras palavras, enquanto a luta dos iluministas era pela liberdade e igualdade, o *Sturm und Drang* valorizava “a singularidade e originalidade dos indivíduos contra todas as convenções sociais”³⁷.

Vale ressaltar outras conquistas do movimento *Sturm und Drang* em relação à Ilustração como por exemplo, o abandono da razão como essência de todos os homens e valor mais elevado; a consideração da sensibilidade e das forças emocionais como principais valores, dando destaque, à singularidade e à originalidade, como valores extremamente subjetivos.

No que tange ao aspecto político, o *Sturm und Drang* aponta para uma luta contra os princípios absolutistas e para a defesa de uma reforma política e social, no sentido de superar o classicismo francês que servia ao absolutismo. Porém, segundo Rosenfeld, o que se pode ressaltar nesse período é “um pessimismo profundo no tocante à sociedade e à civilização. O conflito entre o indivíduo e a sociedade é julgado inevitável, fatal”³⁸. Será a partir dessa constatação que poderemos pensar em um sujeito que vive em uma sociedade com suas regras e normas, tornando qualquer relação entre a individualidade e a coletividade, totalmente inconcebível, a menos que uma das partes

³⁶ Rosenfeld, Anatol, *Autores Pré-Românticos Alemães.*, introduções e notas Anatol Rosenfeld. SP: Editora Pedagógica e Universitária LTDA. 2ª edição, 1991. Pág. 9.

³⁷ Sussekund, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*; RJ: Jorge Zahar Editor, 2008. Pág. 46.

³⁸ Rosenfeld, Anatol, op.cit. Pág. 9.

abra mão da outra, ou seja, se prevalecer a coletividade será perdida a originalidade do sujeito, posição exatamente contrária à luta do movimento *Sturm us Drang*, por outro lado, se o poder for dado totalmente ao indivíduo, o resultado poderá levá-lo à anarquia ou ao totalitarismo, no caso de uma força individual sobressair-se sobre as outras.

Entretanto, o problema dos jovens do movimento *Sturm us Drang* está no fato de que essa incompatibilidade entre o indivíduo e a sociedade torna-se dor do mundo (em alemão *Weltschmerz*), sendo que esse conflito trágico só pode ser solucionado por intermédio da morte.

Com relação à dor no mundo presente na dramaturgia do *Sturm und Drang*, podemos apontar o aspecto trágico do sujeito que, segundo Rosenfeld, consiste no “conflito entre o herói elementar, ligado à natureza e a sociedade civilizada em geral”³⁹, na qual a luta concentra-se na oposição ao absolutismo e ao classicismo francês, seu representante nas letras. O conflito do sujeito aparece na luta pela liberdade política, amorosa, metafísica ou religiosa, contra as limitações impostas pelas normas convencionais, pela igreja, pelas diferenças de classe e de modo de estar no mundo.

Diante deste conflito, no qual as normas e imposições sociais do coletivo limitam “os impulsos vigorosos e naturais do gênio, que o movimento irá se confrontar, a proposta dos jovens dramaturgos é o ser extraordinário ter direitos extraordinários”⁴⁰. Será neste sentido que Shakespeare será resgatado e colocado como modelo pelos pré-românticos, pois sua obra não limita a tragédia aos cânones formais e às regras da *Poética* de Aristóteles.

³⁹ Idem. Pág. 11.

⁴⁰ Com relação aos homens extraordinários Dostoiévski faz uma alusão a eles no romance *Crime e Castigo*. No livro Raskólnikov faz uma referencia ao homem extraordinário – o criador, experimentador, seres evidentemente, que são a exata contradição da massa mediana, dos homens de rebanho. Espíritos brilhantes e paradigmas da vontade, os exemplo citados por Raskólnikov são os de Kepler, Newton, Cesar e Napoleão. in: Revista ente clássicos: *Fiódor Dostoiévski*. Edição n. 7. Ediouro publicações, ano 2008. Pág. 31

O *Sturm und Drang* resgata assim os impulsos vigorosos e naturais do gênio, tendo Shakespeare como modelo. Neste sentido iremos caracterizar o conceito de gênio original, sem querer esgotar este tema tão amplo, mas ressaltando os pontos significativos em que tal conceito caracteriza o movimento *Sturm und Drang*.

Os jovens que participam desse movimento são estimulados pela leitura de Edward Young (*Conjectures on original composition*, 1759) e Robert Wood (*Essay on the original genius and writings of Homer*, 1769), escritores que apresentam o gênio como o arquétipo do grande homem dotado de força criadora, a tal ponto de não construir uma obra com a perfeição exigida pelos cânones tradicionais. Assim, podemos ressaltar a importância do movimento que ao se rebelar contra a construção tradicional de uma obra de arte, permite a liberdade do poeta e a luta do sujeito, que tal qual o poeta, é inibido por convenções em sua vida cotidiana⁴¹.

Além do resgate da leitura de Shakespeare e a novidade que ele nos apresenta em suas obras, podemos apontar como uma das principais idéias que permeiam o movimento em relação ao gênio, a luta contra as regras tradicionais e contra as autoridades. O gênio é o porta voz das esferas mais altas, “mensageiro divino, herói colossal, mediador entre o infinito do mundo e a finitude do homem; o gênio não é mais considerado imitador, e sim um criador, tal como Deus e a natureza”⁴² desfazendo-se dos cânones eruditos, resgatando as fontes do povo e da nação, produzindo obras originais decorrentes de sua inspiração subjetiva e impulso expressivo; sua originalidade passa a ser critério de valor.

Dessa forma, Shakespeare é eleito o gênio modelo, pois será a partir dele que os pré-românticos irão propor uma nova forma de fazer arte, contrapondo-se a qualquer influência da tradição. Essa nova forma de fazer arte, com forte cunho shakesperiano,

⁴¹ Rosenfeld, Anatol, op. cit. Pág. 13

⁴² Idem.

tem como referências duas peças do *Sturm und Drang*; *Götz Von Berlichingem* (1773) de Goethe e *Os Salteadores* (1782) de Schiller, que apresentam uma clara oposição ao estilo clássico de fazer tragédia⁴³.

Como exemplo, pode-se encontrar na peça *Götz Von Berlichingem* uma personagem que representa o herói típico do movimento, aquele que luta contra as convenções sociais. Na peça, as cidades e as cortes representam o racionalismo iluminista sem espírito, enquanto o líder da revolta dos camponeses personifica os princípios do *Sturm und Drang*.

Segundo Süsskind, será com o romance *Os Sofrimentos do jovem Werther* (1774), que Goethe, na esteira de Shakespeare, será caracterizado como gênio, “capaz de trazer das profundezas de seus sentimentos novas idéias, sem imitar a tradição”⁴⁴. Temos, então, uma nova visão do mundo, elaborada a partir da subjetividade do artista.

O romance de Goethe é emblemático no movimento *Sturm und Drang*, pois ele dá voz às aspirações políticas burguesas de contestar a rigidez do Estado, exaltando a necessidade individual de manifestar livremente as emoções numa cultura opressiva a partir da vivência mais íntima do jovem Werther. Em seu romance, Goethe mostra que a burguesia ao combater as convenções sociais, “encontra a expressão plena da valorização do indivíduo”⁴⁵, expressa na entrada da natureza no emocional de Werther, que funciona como uma espécie de espelho transfigurador, no qual “o gênio imaginativo se alimenta da força criadora da natureza, em seu conflito com o estado de coisas vigentes”⁴⁶.

Esses conflitos, aparecem inseridos na discussão com a tradição, rompendo com a forma aristotélica e com o classicismo francês, tanto na tragédia de Shakespeare como

⁴³ Süsskind, Pedro, op. cit. Pág. 49

⁴⁴ Idem. Pág. 50.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Idem. Pág. 51.

no movimento alemão, pois tal como nas tragédias gregas que tratam do conflito sujeito e sociedade, os autores modernos citados mantêm a discussão sobre esses conflitos, embora dentro de um contexto histórico diferencial. Será esse mesmo conflito entre sujeito e sociedade que Luigi Pirandello abordará em suas peças, apresentando uma personagem que sofre por não se ajustar às imposições sociais, apontando a tragédia de cada personagem, ao descrever cada situação humana.

Os autores pré-românticos seguem fielmente a proposta de Lessing: apresentando Shakespeare como modelo de gênio moderno, constantemente equiparado a Sófocles. Será “a partir da leitura das peças de Shakespeare que os escritores pré-românticos combatem as regras consideradas convencionais e privilegiam os impulsos e elementos naturais, não racionais, da criação artística”⁴⁷. Shakespeare, além de preparar as idéias do movimento para uma liberdade em relação às convenções sociais, aponta para uma nova experiência poética, exaltando a originalidade do artista.

A devoção do movimento *Sturm und Drang* a Shakespeare é tanta, que a leitura das obras do dramaturgo inglês adquire o tom de uma devoção religiosa.

Na esteira combativa das convenções sociais do *Sturm und Drang*, Goethe em seu ensaio, *Para o dia de Shakespeare*, pergunta: “o que o nosso século se atreve a sentenciar a respeito da natureza? Como podemos conhecê-la, nós que, desde a tenra idade, sentimos tudo sufocado e afetado em nós, e vemos da mesma maneira os outros?, respondendo: nas personagens de Shakespeare é a própria natureza que se manifesta”⁴⁸, resgatando-se o impulso, o instinto contra a imposição de uma poética que busca a perfeição, a perfeita harmonia, que Shakesperare expõe, mostrando que “o que chamamos de mal é apenas outra face do bem e é tão necessário para a existência deste

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Rosenfeld, Anatol, op. cit. Pág 69.

como para o conjunto”⁴⁹ e que a natureza, com seus instintos e impulsos, tal como idealizava o *Sturm und Drang*, não apresenta uma perfeita harmonia e as forças contrárias se completam.

Goethe também foi influenciado por Herder e Lenz, autor das *Notas sobre o teatro*, de quem Goethe foi colaborador, apesar do relacionamento conturbado entre os dois. Lenz, chamava *A Poética* de Aristóteles de “manual de equitação poética”⁵⁰, refutando assim a autoridade de Aristóteles e propondo a ideia da originalidade dos gênios como a noção fundamental para a teoria a respeito de Shakespeare e a criação poética do *Sturm und Drang*. Segundo Sússekind, os gênios são definidos nas *Notas*, como:

“cérebros que penetram imediatamente e vêem de alto a baixo tudo o que se apresenta a eles, sem perder a erudição ou a tradição. Para eles o conhecimento tem o mesmo valor, a mesma amplitude e a mesma clareza que se tivesse tido adquirido através da intuição ou através dos sentidos reunidos”⁵¹.

Herder, a outra influência de Goethe, é o principal nome por trás das teorias do movimento *Sturm und Drang*. É ele que destaca o conceito de gênio não a partir de uma reconciliação entre Shakespeare e o cânone aristotélico, mas sim relacionando o drama moderno e o drama antigo tendo como ponto de partida a filosofia da história e argumentando que é na diferença, em relação ao contexto histórico da criação artística, que Shakespeare atinge o mesmo sentimento trágico de Sófocles.

Dessa forma, podemos dizer que o surgimento da tragédia antiga tem como origem as condições históricas e sociais, como a tragédia moderna, para ser escrita e

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Sússekind, Pedro, op. cit. Pág. 56

⁵¹ Idem. Pág. 56-57.

construída, deve fugir de uma releitura da Poética de Aristóteles, nos moldes do classicismo, focando-se no respeito ao momento histórico, ao caráter do povo e às condições sociais, valendo-se, para isso, das constantes modificações e mudanças históricas a que as coisas do mundo estão sujeitas.

Herder questiona: por que fazer um teatro preso à forma grega? Não deveríamos considerar as mudanças de hábitos, as novas repúblicas?⁵² Sua resposta firma-se na consideração de Shakespeare como o poeta trágico por excelência, embora não utilize, em suas tragédias,

“do ditirambo e do coro, mas das farsas medievais e do teatro de marionetes. Com isso, em Shakespeare, tudo é distante dos gregos: a história, a tradição, os costumes, a religião, o espírito do tempo, do povo, da comoção, da língua”⁵³.

Shakespeare ao se deparar com a multiplicidade histórica conseguiu reunir e apresentar em suas tragédias a diversidade de situações, de modos de vida, pensamentos e povos. É com essa característica original e criativa que ele se afasta dos classicistas franceses. Pois, com sua genialidade, conseguiu o mesmo feito de Sófocles, apresentar “o destino humano e o acontecer histórico”⁵⁴.

Nietzsche, como leitor dos autores do movimento *Sturm und Drang*, teve influência de Herder, que fora o esteio teórico desse movimento. Herder, além de relacionar a tragédia antiga e a tragédia moderna através da história, “acentuou a singularidade vegetativa de cada povo, rejeitando a imposição de leis e cânones

⁵² Sússekind, Pedro, op. cit Pág. 65.

⁵³ Idem. Pág. 66.

⁵⁴ Idem. Pág. 69.

universais”⁵⁵, enfatizando a ideia de que tudo está em constante mudança e mostrando a Nietzsche que a tragédia moderna surge das mudanças sociais, históricas, costumes e modos de vida, acentuando, assim, a relevância do dramaturgo trágico para a descrição desses elementos em suas peças e não na forma apresentada por Aristóteles em *A Poética*.

É na *Introdução à tragédia de Sófocles* que Nietzsche nos apresenta essa influência, além de apontar para os caminhos de sua própria reflexão valendo-se do exemplo, tal como em Herder e no movimento *Sturm und Drang*, de Shakespeare.

Nietzsche destaca a mudança do tipo de espectador da tragédia antiga para a moderna. Para o espectador antigo, a tragédia era um culto onde o público tinha um recolhimento, concentração, aprofundamento diante das encenações; para o espectador moderno, mais especificamente o da época de Shakespeare, a tragédia se configura como uma nobre paixão, em que o público é distraído, focando-se na acumulação de coisas interessantes, pois o *pathos* para os modernos não é mais a medida de seu interesse, sendo a importância deslocada apenas para a ação, para o detalhe de cada cena.

Na estrutura da tragédia antiga, a meta era provocar a comoção e a ação considerada apenas um meio para esse fim; o sujeito agia em direção a um acontecimento tido como inevitável, e, por meio das ações, representava-se a experiência vivida que o herói trágico tinha que viver. O aspecto trágico concentrava-se no fato de que todas as suas vicissitudes não podiam ser explicadas, constituindo-se como enigmas da própria da vida. Neste sentido, a tragédia antiga pode ser considerada como transcendente ao sujeito – as conseqüências dos processos psíquicos estimulam o poeta, de onde ele tira suas conclusões. Por outro lado, na tragédia inglesa,

⁵⁵ Rosenfeld, Anatol, op. cit., Pág. 17.

diferentemente da tragédia grega, a meta é a ação, e todos os acontecimentos são imanentes ao sujeito – os processos psíquicos que precedem a ação estimulam o poeta, de onde ele recolhe premissas.

Assim, Nietzsche destaca a genialidade de Shakespeare ao apontar para a riqueza da forma em suas tragédias, trabalhando, em seus dramas, cena por cena, abandonando o valor da unidade dada pelos gregos, valorizando o detalhe de cada cena, destacando o valor da ação e, dessa forma, enfatizando nas ações dos personagens, suas idiossincrasias e vontades, que muitas vezes são incompatíveis com o mundo exterior.

2. Pirandello e o Verismo.

“Sustento que uma obra de arte não pode ser intencional e limito-me a interpretar a vida como ela me aparece e o mais diretamente Possível. E não se vive com os olhos abertos, vive-se cegamente”.
(Luigi Pirandello, Entrevista a Sergio Buarque de Holanda).

Nietzsche, na esteira dos pré-românticos, acena para a genialidade de Shakespeare ao apresentar a tragédia moderna não redutível aos cânones aristotélicos. Na tragédia moderna, diferentemente da tragédia antiga, o aspecto trágico se dá a partir da ação do sujeito, pois é ele que conduz seus atos por meio de sua vontade, muitas vezes em conflito com os costumes e convenções sociais, e não mais direcionada por uma ordem superior, tal como compreendida no mundo antigo.

Pirandello também rompe com os cânones de sua época, apresentando o aspecto trágico de sua obra por meio de suas personagens desajustadas.

Pirandello encontra-se em um contexto literário no qual está em voga o Verismo, estilo literário e artístico inspirado no naturalismo francês e no positivismo, que teve na Itália como expoentes Luigi Capuana (1839 – 1915) e Giovanni Verga (1840 – 1922), fundadores do manifesto verista, e Federico De Roberto (1861 – 1922).

Este movimento desenvolveu-se após a unificação italiana, e pode ser traduzido como teoria de fidelidade aos fatos reais (*Al vero*), da situação, do fato, do ambiente, da personagem e uma correspondência entre o sentir e o falar do sujeito que está representado, o que significa uma representação mais próxima possível da realidade dita objetiva.

Segundo Pécora, “o artista deveria obrigatoriamente ocultar os traços dessa escrita ou fala para que a obra se mostrasse ‘como se’ fosse vida, ela mesma, a se revelar, com mínima intervenção das inclinações de seu criador”⁵⁶.

Pirandello vive e respira nesse cenário quando volta de Bonn, na Alemanha, principalmente ao se tornar próximo de Capuana⁵⁷, no ano de 1892, o que acarreta, em sua obra, uma “crise do naturalismo”, na medida em que passa a desconfiar da realidade objetiva.

Podemos perceber essa trajetória na constatação de Pécora que, de acordo com Giovanni Macchia, encontra na obra de Pirandello alguma coisa que “reclama Zola”, inspirador do naturalismo francês apresentando alguns exemplos que distanciam Pirandello do Verismo, a saber:

“a existência nela (obra de Pirandello) de certa ideia de ‘homem’, que ultrapassa a ideia de ação; também a concepção de palco como ‘lugar de prova’ ou de investigação de um ‘caso humano’; o gosto do uso do ‘dialeto’ – que, no seu caso, levou a largo emprego, em peças inteiras, do seu siciliano natal; certo ‘signo positivista da cultura’ que o faz encontrar nela predisposições fisiológicas e patológicas; a ideia de que o teatro era ‘antiliteratura’ e que deveria ser entregue à ‘pureza do diálogo, necessária destinação do conceito de impessoalidade’. Finalmente, Macchia nota ainda o cuidado com os objetos em cena, a significar “um mundo já em decomposição”⁵⁸.

⁵⁶ Pirandello, Luigi. *Assim é (se lhe parece)*; tradução: Sergio N. Melo, posfácio: Alcir Pécora. SP: Tordesilhas, 2011. Pág. 176.

⁵⁷ Ressaltamos aqui que Capuana foi um dos grandes incentivadores de Pirandello a escrever romances. Após Pirandello escrever *O Falecido Mattias Pascal*, Capuana afirma que não tem mais nada para escrever e de fato ele não escreve mais (por coincidência ou não!).

⁵⁸ Pirandello, Luigi, 2011, op. cit. Pág. 176.

Pirandello retrata, por meio de suas personagens humorísticas, no palco, em seus romances e em suas novelas⁵⁹, o mundo decomposto, o homem em decomposição e desajustado, denunciando, assim, a crise do naturalismo, “que por vezes chamou de decadentismo”⁶⁰.

No caso do homem não encontraríamos mais uma harmonia entre o mundo exterior e o mundo interior, o que nos permite afirmar que Pirandello rompe com o teatro tradicional, inclusive em sua forma neoclássica, como por exemplo, em sua peça *Seis Personagens à procura de um autor*⁶¹, na qual o teatro se apresenta nu, sem divisão de atos e a luta entre as personagens desde o encenar até um mostrar as razões das cenas.

Segundo Bosi, por exemplo, Pirandello subverteu especialmente a teoria do verismo, tirando “a literatura italiana do provincianismo que sufocava o fim dos Oitocentos, lançando-a no clima de cultura internacional do século XX”⁶² e assinalando “a crise de representação convencional da realidade dita objetiva, crise que trouxe no seu bojo a problematização dos tipos no registro ficcional”⁶³.

Dessa forma, Pirandello aponta em sua obra para o sujeito em decomposição, apresentando também o desajuste entre a sua subjetividade e a vida objetiva. Em outras palavras, e ainda segundo Bosi, seus romances, “levam ao paroxismo a consciência de um desajuste entre a vida subjetiva e a forma social”⁶⁴, cujos personagens rompem com a cotidianidade, que se mostra muitas vezes imposta pelos outros, mostrando-os solitários, introspectivos, rebeldes, desajustados (*desaiutati*), de conduta “bizarra até o

⁵⁹ As novelas para Pirandello diferem do sentido atual que damos às novelas. Para o autor italiano, as suas novelas se aproximam do que chamamos de conto.

⁶⁰ Ibidem. Pág. 177.

⁶¹ Pirandello, Luigi, 1978, op. cit.

⁶² Pirandello, Luigi. *Um, Nenhum e Cem Mil*. Tradução de Maurício Santana Dias, Apresentação Alfredo Bosi. São Paulo: Cosac Naify, 2001. Pág. 7.

⁶³ Idem.

⁶⁴ Idem, pág. 8.

limite da loucura”⁶⁵. As personagens de Pirandello “debatem-se contra a tirania da máscara que o olhar da convenção lhes impõe”⁶⁶ e diante desta luta para livrar-se das convenções e imposições do outro, as personagens de Pirandello,

“aprendem cedo a ‘ver-se vivendo’, o que os aparta e distingue da mediania das personagens que vivem ‘como toda a gente’, correndo atrás dos seus desejos e interesses, sem que a cunha da auto – análise abra fendas no corpo do seu cotidiano”⁶⁷.

Se por um lado, o verismo propõe a apresentação da “realidade dita objetiva”, por outro, veremos que Pirandello rompe com o verismo por meio de sua arte ao desmontar e desmascarar essa “realidade dita objetiva”. Este aspecto fica claro quando ele declara a veracidade dos fatos como uma adaptação do homem na luta pela vida e para o humorista,

“Quanto mais difícil é a luta pela vida e mais é sentida nesta luta a debilidade própria, tanto maior se faz a necessidade do engano recíproco. A simulação da força, da honestidade, da simpatia, da prudência, em suma, de qualquer virtude máxima de luta. O humorista surpreende de súbito essas diversas simulações para a luta pela vida; diverte-se desmascarando-as; não se indigna: - é assim!

E enquanto o sociólogo descreve a vida social tal como ela resulta das observações externas, o humorista, armado de arguta intuição, demonstra, revela como as aparências são profundamente diversas do ser íntimo da consciência dos associados”⁶⁸.

Pirandello tem interesse pela “realidade objetiva”, mas percebemos em sua obra, diferentemente do Verismo, como ela testemunha a crise do naturalismo, a ponto de

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Pirandello, Luigi, 1999. op. cit. Pág. 166-167.

descobrir o que há por trás dos jogos de cena (ou de máscaras) presentes na vida cotidiana, segundo Bosi, Pirandello assim como os grandes romancistas do século XX, “puseram-se a olhar por dentro aquele sujeito que o naturalismo preferir descrever como um objeto, de fora”⁶⁹; e, com sua arte, desmonta essas máscaras, utilizando o palco como lugar de investigação da realidade humana.

⁶⁹ Pirandello, Luigi, 2001, op. cit. pág. 9.

3. Pirandello e a tragédia de suas personagens.

“Cada produto da fantasia, cada criação da arte de vê, para existir, levar em si o seu próprio drama, isto é, o drama da qual e pelo qual é personagem. O drama é a razão de ser da personagem. É sua função vital, necessária para que ela possa existir”⁷⁰.
(Luigi Pirandello)

Ao se afastar das descrições da arte naturalista e ao invés de retratar cópias ou casos humanos, Pirandello os desconstrói, realizando no palco, por meio dos aspectos cênicos, o que denominamos investigação da realidade humana. Segundo Ricci, Pirandello chega a modificar o objeto do teatro e indica ao autor dramático uma nova coordenada de interesse estético e teatral. Neste sentido e sem deixar de lado a totalidade da obra do dramaturgo, iremos nos ater apenas aos aspectos, características, reflexões e problemáticas apresentados por suas personagens. Podemos constatar como suas personagens se caracterizam em uma nova dimensão, ao se afastar da estética naturalista. Pirandello dá às personagens uma dimensão autônoma e absoluta perante uma “vida calculada e extraída dos opostos”⁷¹, o que significa dizer que as personagens de Pirandello, em sua existência absoluta, estão condenadas a viver uma vida unívoca, fixa, diferentemente da pessoa humana que, segundo Pirandello, tem como características fundamentais a multiplicidade e a diversidade; a personagem torna-se autônoma, por que se constitui como germe da criação artística, e, ao ser extraída da vida, configura-se a partir de uma conjunto de interpretações, tornando-se independente de seu criador e viva por verossimilhança.

⁷⁰ Pirandello, Luigi, 1978, op. cit. Pág. 333.

⁷¹ Ricci, Ângelo, (1968). *O personagem pirandelliano*. Revista Letras, Paraná-UFPR, Vol. 16, 1968. Pág. 40. Disponível em: < ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/index>.

As personagens de Pirandello apresentam-se desnudas, desajustadas, pois não se adaptam às convenções sociais. São personagens diferentes da forma de representação proposta pela tradição, e essa é a novidade que Pirandello discute em seu drama. Enquanto nas tragédias antigas as personagens representam os grandes feitos dos heróis, nas tragédias modernas a personagem é uma cópia de um homem. Para Pirandello, as personagens tornam-se casos e pensamentos e não mais meras cópias de homens, ao se apresentarem nuas, deixando transparecer o seu estado de espírito, debatendo-se frente às estruturas que agem sobre os homens, porque na medida em que se constituem como personagens, e configuradas a partir da história humana, “operam acima e contra a intervenção dos próprios homens”⁷², mostrando-se incoerentes, muitas vezes, ao não se mostrarem predispostas a aceitar as normas sociais.

Segundo Ângelo Ricci, “o resultado e o espetáculo sombrio que o autor observa, dum mundo terrível povoado de agitados personagens sob o impacto do instinto e das misérias”⁷³, reflete-se na vida; são personagens vivas, que querem dar sentido às suas misérias, diante de uma vida caótica que anula a vontade e a liberdade.

A sociedade com suas imposições, regras, normas e convenções anula “o querer-ser”, tornando inútil qualquer esforço para se alcançar algo. Essa inibição da vontade do sujeito não evidencia apenas uma melancolia, mas sim uma “estabilidade constante dentro da mutabilidade dos acontecimentos não domináveis”⁷⁴, uma imposição ao sujeito refletida em um sofrimento profundo, que se destaca no confronto entre a impositiva estabilidade (normas sociais) e a mutabilidade dos acontecimentos, gerando uma angústia terrível como resultado; os homens os homens se distanciam uns dos

⁷² Ibidem.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem, pág. 41.

outros, não se comunicando e não reconhecendo o mundo, a natureza, a vida, o outro, nem a si mesmos, vivendo como fantasmas, simplesmente passando pela existência.

Nesse conflito entre as normas sociais e a subjetividade instaura-se um inevitável sofrimento das personagens de Pirandello, e a tragédia consiste no fato de que ninguém tenha uma *explicação* para isso. As personagens de Pirandello nos mostram o absurdo da existência, a falta de sentido, de finalidade, a vida tornada um equívoco, o que nos coloca diante de um ponto de encontro entre Nietzsche e Pirandello. Assim, por exemplo, o filósofo alemão constata na *Introdução à tragédia de Sófocles*, que as vicissitudes de uma personagem como Édipo não tem *explicação* e não podem ser evitadas, pois o trágico para os gregos antigos deve ser vivido como uma experiência vital.

Vale destacar que para Pirandello a mutabilidade, a variedade, a instabilidade, a inconstância dos acontecimentos e dos seres humanos “negam a realidade da personalidade, impelem o exercício da liberdade, confundem as nossas idéias, tornam as nossas vidas como uma fantasmagoria mecânica”⁷⁵.

O aspecto trágico está no engano que as falsas ilusões nos oferecem e o instinto, a fantasia e a razão nos levam a apetecer todo esse mundo:

“É desta realidade negativa (ou não realidade) desse equívoco, desse caos que se forma e surge a personagem de Pirandello, não como alegoria, como mito ou como tipo, mas como ser vivo que possui individualidade constante contra a individualidade relativa das pessoas”⁷⁶.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Idem, pág. 41.

Ao nos depararmos com o engano das aparências, ao vivê-lo como uma verdade, abandona-se a multiplicidade da vida para aceitar uma forma fixa que impossibilita a vida.

Constata-se, assim, um paradoxo do pensamento pirandelliano. Se por um lado deve-se negar qualquer imposição social, por outro, para não se cair na anomia, deve-se retornar às normas sociais negadas ajustando-se a uma forma, tendo em vista que para escapar dessa forma fixa e tornar-se livre, as personagens aparecem diante da tradição como figuras bizarras, loucas e anormais, ao mesmo tempo que, como personagens que fogem ao padrão e diante da incompreensão dos outros, podem romper com as convenções sociais, desfazendo-se das imposições impostas pela tradição.

Segundo Ribeiro, esse é o paradoxo do pensamento de Pirandello; diante das convenções sociais quem não “adere a um determinado papel social está fadado à zombaria”⁷⁷; aquele que nega a máscara exigida pela sociedade, sofrerá a exclusão e tornar-se-á ninguém. Esse é o drama de suas personagens. Ao se depararem com a realidade da própria vida, apresentam-se inconformadas com as regras que lhes aprisionam, rompendo com as regras passam a ser vistas como anormais, e, como figuras atípicas, são excluídas da sociedade – na possibilidade de tornarem-se cem mil caem na anomia (tornando-se nenhum). São personagens que, mesmo sabendo que a vida é múltipla, sabem também que as regras sociais exigem uma forma fixa, entendem compreendendo a necessidade de uma máscara social constituindo, assim, a problemática dos personagens que, ao mesmo tempo que destrói as regras da sociedade, tem que se construir perante a mesma.

⁷⁷ Ribeiro, Martha de Mello. (2004, 13,14 e 15 de outubro). *O jogo da personagem pirandelliana frente à “realidade”*, Essentia Editora, Enletrarte (Encontro nacional de professores de letras e artes). Pág 2. Disponível em:
<<http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/issue/view/69/showToc>>

Consequentemente, encontramos na obra de Pirandello segundo Ricci, um forte pessimismo, não apenas um pessimismo cético capaz de destruir e amontoar ruínas, mas marcado por dois momentos: no primeiro, destruindo impiedosamente tudo, toda tradição, leis ou religiões; e, no segundo, reconstruindo sobre essas ruínas, uma vida e uma sociedade: “a vida e a sociedade das personagens em cuja existência não há lugar para a incomunicabilidade e os equívocos”⁷⁸.

Essa é a busca de Pirandello, ou melhor, é o motivo pelo qual as personagens procuram por um autor na peça *Seis Personagens*, na expectativa de encontrar essa comunicação total que inexiste na vida dos homens. Podemos observar que enquanto a peça *Seis Personagens* traduz a busca infrutífera dessa comunicação, encontramos no romance *Um, Nenhum e Cem Mil*, a personagem Moscarda, isolando-se do convívio social e retirando-se para um hospício, ao constatar a impossibilidade de encontrar esta comunicação total.

Neste pessimismo pirandelliano há um cruzamento com o pessimismo dionisiaco de Nietzsche, no momento em que o pensador alemão, no aforismo 370 d’A *Gaia Ciência*⁷⁹, declara que talvez ele seja lembrado do seu início, quando “lançou sobre esse mundo moderno com alguns grossos erros e superestimações, e em todo caso com esperanças”, o pessimismo filosófico do século XIX enfatizado pelo pensamento de Schopenhauer e pela música de Wagner, considerados por Nietzsche, de início, como formas expressivas do pessimismo, mas posteriormente abandonadas por ele no aforismo citado acima, substituídas pelo pessimismo dionisiaco. Interpretando “toda a arte, toda a filosofia pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e luta: elas pressupõe sempre sofrimento e sofredores”. E classifica dois tipos de

⁷⁸ Ricci, Ângelo, op. cit. Pág. 41-42.

⁷⁹ Nietzsche, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução: Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. As demais citações neste parágrafo se referem a esta obra.

sofredores: “os que sofrem de abundância de vida” e os que “sofrem de empobrecimento de vida”. Os primeiros são aqueles que “querem uma arte dionisíaca e também uma visão e compreensão trágica da vida”; já os segundo são aqueles que “buscam silencia, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura”. Esses últimos são representados pelo romantismo. Por outro lado, “o mais rico em plenitude de vida, o deus e homem dionisíaco, pode permitir-se não só a visão do terrível e discutível, mas mesmo todo o ato terrível e todo o luxo de destruição, decomposição, negação; nele o mau, sem sentido e feio parece como que permitido, em virtude de um excedente de forças geradoras, fertilizadoras, capaz de transformar todo deserto em exuberante pomar”. Esse olhar dos que sofrem por abundância de vida que são capazes de uma visão e conhecimento trágicos da vida é contrário ao pensamento daqueles que desejam a ilusão que alivia o sofrimento do vida. Apenas os que sofrem por abundância são capazes de transformar a vida sem a ilusão.

A peça *Seis personagens* derivou-se de três novelas de Pirandello, sendo que o nome de uma delas sugere a problemática tratada: *A tragédia de um personagem*⁸⁰. Nessa novela é apresentada explicitamente a problemática das personagens. Na estória, a personagem Dr. Fileno foi escrita por outro escritor e não por Pirandello, embora ela “apareça” no escritório do autor siciliano clamando para que lhe conceda uma audiência para depois resgatar sua estória, reescrevendo-a, porque diante de seus tormentos, Pirandello deve ser ativo e sua comisseração passiva deve ser “indigna de um artista”⁸¹, na medida em que o escritor deva ter piedade pela infelicidade das personagens, apresentando as mazelas humanas a partir desse olhar.

⁸⁰ Pirandello, Luigi. *40 novelas de Luigi Pirandello*. Seleção, tradução e prefacio Mauricio Santana Dias; SP: Companhia das Letras, 2008. Pág. 355.

⁸¹ Idem.

“Dr. Fileno afirma que Pirandello sabe que as personagens são seres vivos, “mais vivos do que aqueles que respiram e vestem roupas, talvez menos reais, porém mais verdadeiros... a natureza se serve do instrumento da fantasia humana para prosseguir sua obra de criação. E quem nasce graças a essa atividade criativa, sediada no espírito humano, está por natureza predisposto a uma vida amplamente superior àquela de quem nasce do ventre mortal de uma mulher. Quem nasce personagem, quem tem a ventura de nascer personagem vivo, pode até esnobar a morte. Não morre mais! Morrerá o homem, o escritor, instrumento natural da criação; a criatura não morre mais! E, para viver eternamente, não necessita de dons extraordinários ou de feitos prodigiosos. Diga-me quem era Sancho Pança! Diga-me quem era d. Abbondio! Entretanto eles vivem para sempre porque, germes vivos, tiveram a sorte de encontrar uma matriz fecunda, uma fantasia que os soube criar e nutrir para a eternidade”⁸².

O que Dr. Fileno pretende é que Pirandello dê vida a ele, resgate a sua estória, valorizando a sua filosofia da distância, abandonada pelo outro autor, consistindo nisso a sua tragédia: ter nascido personagem, diante de uma vida material infestada de fortes dificuldades, que impedem, deformam e amesquinham qualquer existência, demonstrando que um homem envolvido nessas condições de vida e que não saiba como se adaptar, pode até escapar ou fugir, mas uma personagem não! Dr. Fileno esbraveja, afirmando que a personagem está fadada à eternidade escrita pelo poeta, vivendo de uma forma fixa um martírio sem fim.

Nisso consiste a tragédia das personagens: elas nascem com leis próprias, intocáveis e fixas, nas quais observamos uma vida absoluta em que se vêem agindo/vivendo, diferentemente do sujeito que apenas sente-se viver.

Diante da obra de Pirandello, é importante manter essa perspectiva das personagens: criaturas que se apresentam desnudas, dotadas de uma existência absoluta

⁸² Ibidem, pág. 357.

e autônoma, distantes de qualquer vivência dos seres humanos, cuja existência, é múltipla. Além disso, as personagens pirandellianas colocam em xeque a vontade, em que “tudo depende de podemos ser o que queremos. Se essa capacidade falhar, a vontade parecerá necessariamente ridícula e inútil”⁸³. Pirandello questiona a vontade, pois, se não formos o que queremos, do que vale o esforço em expressarmos nossas idiossincrasia?

Por isso, as personagens pirandellianas constituem “uma criação artística e não uma reprodução mimética de elementos existentes”⁸⁴, o que faz todo o sentido e coerência, pois para Pirandello a vida é mutável e fazer simplesmente uma cópia no palco da vida humana é totalmente incoerente com sua teoria; suas personagens não poderiam ser construídas a partir desses critérios.

Segundo Marta Ribeiro, observamos que há uma diferença relevante entre a personagem humorística de Pirandello e a personagem do naturalismo estético. Enquanto no naturalismo o modelo de personagem deve refletir “uma verdade absoluta sobre os homens e o mundo”⁸⁵, a personagem humorística tem como modelo também o homem, cujo objetivo é denunciar com “suas incongruências, o mundo e os homens enquanto formas submissas a uma linguagem, a um discurso”⁸⁶. Com suas personagens, Pirandello não quer apenas reproduzir ou retratar um homem, mas transformá-lo e negá-lo, na medida em que proporciona um modo de vê-lo.

Esse pensamento de Pirandello se aproxima a determinados pensamentos de Nietzsche que, como leitor dos pré-românticos alemães, herdou a ideia do movimento *Sturm und Drang*, referente a luta contra a construção puramente mimética de uma obra de arte e rompendo com as regras e normas das tradições. Nesse mesmo sentido,

⁸³ Ibidem, 353.

⁸⁴ Ricci, Ângelo, op. cit. Pág.42.

⁸⁵ Ribeiro, Martha de Mello, op. cit. Pág. 2.

⁸⁶ Idem.

Pirandello, em seu tempo, luta contra a tradição relativa às letras ao verismo, à filosofia e ao idealismo de Croce.

Diante desta constatação de Pirandello sobre a tragédia das personagens, Silvio D'Amico afirma que Pirandello foi “o poeta que expressou a tragédia de um mundo em dissolução”⁸⁷. Por meio de suas personagens ele nos apresenta um sujeito que se despedaça por todos os lados, sendo esse o caso de Moscarda que se desfaz em mil pedaços e não encontra plausibilidade em ninguém. Ao observar o mundo em desmoronamento, Pirandello o surpreende, descrevendo-o, não como o realismo francês ou o verismo italiano, por meio de suas personagens, apresentando-o como um sujeito que junto com o mundo também se aniquila, ao perceber “nascer na alma um tormento terrível perante tal espetáculo de dissolução, e dele participa”⁸⁸. Ainda, segundo Ricci, esta é a grandeza e a novidade que o autor siciliano coloca na discussão estética: “Surge-lhe então a compulsão irresistível de transmutar para a arte o que, absurdo e ilógico dentro do contexto da vida, torna-se amargura e piedade humanas, no autor”⁸⁹. Na obra de Pirandello, por meio de sua arte humorística, o caráter ilógico e absurdo da vida, torna-se amargo e piedoso.

O pessimismo apresentado por Pirandello faz nascer do caráter ilógico⁹⁰ e absurdo da vida, o grito da humanidade que sofre e se retorce na angústia da impossibilidade de uma possível explicação sobre a inconstância da vida. As personagens de Pirandello refletem uma humanidade que sofre diante das características

⁸⁷ Ibidem. Pág. 43.

⁸⁸ Ricci, Ângelo, op. cit. Pág. 43

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Assim como Pirandello, Nietzsche também destaca o caráter ilógico da vida no aforismo 111 d’A *Gaia Ciência* intitulado Origem do Lógico neste aforismo ele pergunta: “De onde surgiu a lógica na mente humana?” e responde que “certamente foi do ilógico”. Em que o fundamento para a lógica, segundo Nietzsche, foi criada a partir da “tendência predominante de tratar o que é semelhante como igual – uma tendência ilógica, pois nada é realmente igual”.

da vida social, capazes de anular as vontades, idiossincrasias e a liberdade do sujeito. Esse é o aspecto trágico, porque essa possibilidade de conciliação não tem explicação.

A obra de Pirandello ao reconhecer esse aspecto trágico, reconhece também as misérias humanas, compartilhando de sua dor sendo por esse motivo que suas personagens sofrem ao sentirem tudo isso, não encontrando uma saída, um consolo ou colocadas a espera de um outro mundo redentor. Pirandello não nos dá uma resolução para essa dor no mundo, mostrando que em suas personagens a dissolução é permanente; suas personagens expressam uma tentativa de entendimento entre as partes e isto pode ser encontrado na peça *Assim é... (se lhe parece)*, quando a Sra. Frola e o Sr. Ponza, na última cena, encontram com Lina (para a Frola) ou Julia (para o Sr. Ponza) e, ao invés de estabelecerem uma disputa sobre a identidade da Sra. Ponza, se abraçam e saem de cena reconfortando um ao outro. O respeito é mutuo, sendo que não encontramos na obra de Pirandello uma salvação, ou mesmo um caráter pedagógico e neste sentido concordamos com Ricci ao afirmar que:

“a obra de Pirandello não visa exercer uma ação educativa como acontecia no teatro grego, nem tende a reformar institutos ou derrubar uma sociedade como o teatro de Sêneca. Nem aspira levar à cena o momento lírico que alimenta a situação trágica, como em Shakespeare. Pirandello olhou a humanidade fora das dimensões tradicionais; despindo, desnudando, retirando da humanidade as estruturas que o sentimento de ser e existir criaram para ela, através dos séculos”⁹¹.

Em outras palavras, Pirandello apresenta as misérias humanas diante das fraquezas das convenções sociais e das estruturas que formam o sujeito; suas

⁹¹ Ricci, Ângelo, op. cit. Pág. 44.

personagens estão despidas de qualquer tradição, sofrendo e se debatendo contra as tiranias impostas que impossibilitam a plena expressão da personagem.

Essa luta entre a vida que flui e a forma fixa mostra-se vital na obra de Pirandello e caracteriza o aspecto trágico de suas personagens.

Segundo Ribeiro, “mesmo autocontemplativa, voltada para si mesma suas personagens estão além de seu tempo, além do seu estar no mundo”⁹²; pois ao desarticular a vida subjetiva da forma social: “a personagem pirandelliana não invoca deuses, nem deseja imitá-los”⁹³; a expressão tragicômica é o resultado de um conflito entre a vida subjetiva, múltipla, e o contexto social, que exige a forma. No teatro de Pirandello há um fracasso entre a cotidianidade e a subjetividade da personagem, pois estas se debatem contra a tirania que o olhar da convenção lhes impõe.

Podemos dizer que com relação à tragédia grega, Nietzsche constata, já em seus primeiros escritos, o sentido do trágico, no qual a vida não tem explicação, é um enigma; onde o sujeito, na procura de uma unidade entre ele os deuses, entre ele e o destino, ou, entre ele e a sociedade, observa essa falta de significado, questionando sua representação no mundo. Diante desta tragédia Nietzsche afirma que o sujeito estaria condenado a ser um ator (ou melhor o sujeito estaria sempre representando ‘algum papel’ no mundo). Neste sentido observamos uma intersecção com o pensamento de Pirandello, pois suas personagens não encontram uma unidade no mundo exterior, na sociedade ou no olhar do outro e tampouco em relação ao destino ou aos deuses. As personagens de Pirandello estão fadadas a representar na vida o que os outros lhes impõem - suas condições, leis ou normas.

Diante dessa falta de ajuste, Pirandello nos aponta para uma dissolução do sujeito. Nietzsche, nos seus primeiros textos, afirma a tragédia do sujeito, pois ele

⁹² Ribeiro, Martha de Mello, op. cit. Pág. 5.

⁹³ Ibidem.

estaria condenado a ser um ator. Já no aforismo 19 de *Além do bem e do mal*⁹⁴, Nietzsche afirma que o “nosso corpo é uma estrutura social de muitas almas”⁹⁵, o que significa dizer que o “eu” é uma unidade de organização dos pensamentos, sentimentos e afetos, assunto este que trataremos no capítulo A dissolução do Sujeito.

É relevante aqui a constatação de Pirandello, por meio de suas personagens, da fragilidade do sujeito que não se ajusta a uma máscara exterior, mas tem que escolher uma forma para poder existir, e isso, diz Pirandello, é um imperativo categórico.

Já Nietzsche fará de si mesmo, no aforismo 2 do capítulo Por que sou um destino de *Ecce Homo*⁹⁶, um “Princípio Seletivo”, o que significa dizer que “é possível perceber duas linhas do escolher”⁹⁷ em seu pensamento, uma em que se acentua a ausência de escolhas⁹⁸, e outra, “do escolher e da seleção, na qual Nietzsche terminará por se auto-localizar”⁹⁹.

Ao se diferenciar do decadente, Nietzsche pensa a si mesmo como um Princípio Seletivo, já que como *summa summarum* escolhe os remédios certos contra os estados ruins.

⁹⁴ Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 2005

⁹⁵ Idem. Pág. 24.

⁹⁶ Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio de Antonio Candido de Mello e Souza. SP: Abril Cultura, 2ª Edição, 1978. Pág. 370-371.

⁹⁷ Muñoz, Yolanda Gloria Gamboa. *Escolher a montanha: os curiosos percursos de Paul Veyne*. SP: Associação Editorial Humanistas: Fapesp, 2005. Pág. 216.

⁹⁸ Conf. o livro *Escolher a montanha*. Em que Nietzsche nos mostraria como desde se Sócrates não houve escolha. “a racionalidade foi o último e único remédio de Sócrates e seus doentes. Ela foi ‘salvadora’. Não se era livre sem ser racional, não havia possíveis escolhas, era a única eleição para não perecer”. Foi assim que a razão tornou-se obrigatória. Para Nietzsche “o remédio de quem parecia ‘medico e salvador’ (Sócrates), não foi suficiente para sair da *décadence*”. Pág. 215.

⁹⁹ Idem.

“ele faz intuitivamente, de tudo aquilo que vê, ouve, vive, uma soma: ele é um princípio seletivo, muito ele deixa de lado. Ele está sempre em sua companhia, quer esteja com livros, homens ou paisagens: honra ao escolher, ao abandonar, ao confiar”¹⁰⁰.

Nietzsche escolhe a partir de si, é um princípio seletivo, “um homem bem logrado faz bem a nossos sentidos”¹⁰¹, encontra sabor naquilo que é compatível. Diferentemente do que nos aponta Pirandello em suas personagens que são obrigadas a escolher uma máscara, mesmo que não a aceitem, ainda que saibam que estão sendo coagidas a escolher a escolha é um imperativo.

¹⁰⁰ Ibidem. Pág. 371.

¹⁰¹ Idem.

4. O humorista de Pirandello e o Bufão de Nietzsche.

*"Eu acho que a vida é uma muito triste bufoneria, porque temos em nós, sem saber nem como nem porquê nem por quem, a necessidade de constantemente enganar-nos com a criação espontânea de uma realidade (um para cada um e nunca será o mesmo para todos) que de vez em quando se descobre vã e ilusório. Qualquer um que entende o jogo não pode mais enganar-se, mas que não pode mais enganar-se não pode ter nenhum gosto ou prazer da vida. Assim é"¹⁰².
(Luigi Pirandello)*

Tanto Pirandello como Nietzsche constataam que não há explicação para os sofrimentos do sujeito. Sofrimento este, que na arte pirandelliana é apresentado por suas personagens que lutam para livrarem-se da base moral que forma as estruturas, leis, normas e convenções que operam sobre a civilização ocidental; as personagens de Pirandello não são mais modelos, como os heróis gregos, ou simples cópias de homens, como na arte naturalista. São personagens problemas, desajustadas, em que subjetividade e forma social entram em conflito, as convenções anulam a subjetividade, a idiossincrasia, a vontade do sujeito que vive e age no mundo; a tragédia de suas personagens está no fato de que não há explicação para esse problema. Esse sofrimento e tragédia do sujeito pirandelliano apresentam uma confluência com as análises de Nietzsche acerca da tragédia de Sófocles, em que Édipo, perante as vicissitudes de sua vida, vive cada momento apesar do aspecto trágico que se revela – o herói trágico não é mais o modelo por excelência como nas narrativas épicas, com Sófocles o herói trágico torna-se problema, pois sua subjetividade não se ajusta mais aos deuses ou ao destino.

¹⁰² No original: "Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza sapere né come né perché né da chi la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria. Chi ha capito il gioco non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più a ingannarsi non può più prendere né gusto né piacere alla vita. Così è". Dalla lettera autobiografica inviata a Filippo Sùrico direttore del periodico romano *Le Lettere* e pubblicata sul nel numero del 15 ottobre 1924.

Neste horizonte, Pirandello e Nietzsche constatarem pontualmente que o sujeito não se ajusta às leis externas, muitas vezes contrárias à sua subjetividade, e ambos, céticos radicais¹⁰³, criticam, cada um diferencialmente, os costumes da sociedade burguesa de seu tempo, Nietzsche considerando-se intempestivo, extemporâneo. Pirandello, diante das imposições sociais, afirma que o homem está fadado a estar sempre mascarado, a ser um ator a atuar na vida, em um mundo externo, no qual o sujeito deve se ajustar.

Uma das formas pelas quais ambos se valem tanto para denunciar tal sociedade como para tornar-se extemporâneo em sua própria época é revelar, por meio do riso, o que está por trás das relações sociais – Pirandello com sua arte humorística e Nietzsche ao se declarar “talvez um bufão”¹⁰⁴.

No seu ensaio *O Humorismo* Pirandello deixa claro que uma das tarefas do humorista é denunciar as regras e imposições sociais sobre o sujeito, fazendo trágica a sua arte, em que o

“aspecto trágico da vida está precisamente nesta lei que o homem é obrigado a obedecer, a lei que o obriga a ser um Cada um pode ser um, nenhum, cem mil, mas a escolha é um imperativo necessário. Para Pirandello o que organiza a nossa harmonia

¹⁰³ Gerard Lebrun em seu artigo, Por que ler Nietzsche hoje? Nos diz: “Ler Nietzsche Hoje, para consagrar-se ao ceticismo? Não. ‘Zaratustra é um cético, mas este ‘ceticismo’ não tem nada de uma ‘paralisia do querer’. Zaratustra não saberia o que fazer desta ‘doce e encantadora papoula que entorpece as nossas inquietações’ (*Jenseits*, aforismo 299), ele que é o incansável *afirmador* de toda vida a todo instante, o alegre cozinheiro de todos os acasos. O seu ‘ceticismo’ vem somente de fato de tratar as ‘convicções’ com simples instrumentos para a ação. Que o espírito de seriedade as transforme em regras de vida, e ‘as convicções (se tornam) prisões’ (*Anti-Cristo*, aforismo 54). É o caso do ‘crente’ que, para sobreviver, é obrigado a confiar-se a uma ‘convicção’. Um pouco como o louco que declarava: ‘fiz vinte anos, uma bela idade; e decidi conservá-la’, o crente também resolveu seguir para sempre esse *partido*, e mais nenhum outro, percorrer para sempre esse *caminho*...”. in: Lebrun, Gerard. *Passeios ao léu*. Ed. Brasiliense, 1983. Pág. 33.

¹⁰⁴ Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 2008. Aforismo 1, Por que sou um destino. Pág. 102.

individual é essa escolha – que é necessária e imposta desde fora, e é exatamente ela que constitui a tragédia pirandelliana. Os dramas pirandellianos “apresentam uma lei de sacrifício: o sacrifício da multidão de vidas que poderíamos viver e que, no entanto, não vivemos”¹⁰⁵.

Já Nietzsche não diz claramente que ser um “bufão” seja o artifício ou tarefa de um filósofo para denunciar as condições e as tragédias da vida. Mas, Nietzsche se máscara “talvez de bufão” e nos faz, com certa malícia, olharmos para o cotidiano como nunca olhamos. Assim determinadas interpretações sustentam que, diante da ‘verdade absoluta’, “que deveria dar sentido a todos os sofrimentos da vida e ser adequadamente reconhecida”¹⁰⁶, Nietzsche constata que a procura do sujeito por uma unidade entre ele e Deus ou o destino ou a sociedade, não existe e todas essas relações estão dissociadas, tornando assim “visivelmente implausível”¹⁰⁷ qualquer afinidade com a “verdade absoluta”, almejada pela tradição metafísica.

É neste horizonte que iremos buscar uma aproximação, distancia ou pontos de cruzamento entre o humor pirandelliano e o bufão nietzschiano. Pirandello, em seu ensaio *O Humorismo*, teoriza acerca do tema do humor para desmascarar as imposições sociais e apresentar as fragilidades humanas, para depois, compadecer-se delas, com ou sem o riso; Nietzsche talvez se descreve a si mesmo como um possível bufão, para com a leveza do riso, desfazer tudo o que é espírito de seriedade, e de peso, por meio do riso, é possível ultrapassar alguma coisa pesada, que no caso, são os pensamentos que nos

¹⁰⁵ Pirandello, Luigi, 2001. op. cit. Pág. 223.

¹⁰⁶ Stgmaier, Werner. (2011). *Nietzsche como destino da filosofia e da humanidade?* Interpretação contextual do af. 1 do Capítulo “Porque sou um destino” de *Ecce Homo*. Tradução: João Paulo Simões Vilas Boas. Grupo de Pesquisa Spinoza & Nietzsche – Spin, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, em 14/09/2009). Pág. 192. Disponível em: Trans/Form/Ação, vol.34, n.1. (Versão resumida e revisada do artigo “Schicksal Nietzsche? Zu Nietzsches Selbsteinschätzung als Schicksal der Philosophie und der Menschheit (Ecce Homo, Warum ich ein Schicksal bin §1)”, in: Nietzsche-Studien 37. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008, p. 62-114. Em 14/09/2009).

¹⁰⁷ Idem. Pág. 201.

impõem as convicções últimas e definitivas. Além disso, ele diz ser um “bufão” contra a possibilidade futura de ser declarado um santo, isso significa dizer que Nietzsche ao declarar que seria antes um bufão que um santo, ele sobrepõe o “bufão” ao santo. Isso por que, se houver a necessidade de lhe atribuir uma máscara que seja a de “bufão” e não a de santo. Pois, o santo torna tudo pesado e sério, enquanto o bufão, com sua malícia pode ou não ser levado a sério, sua malícia não machuca, diante de um bufão as pessoas podem agradar-se com a sua astúcia, diante do “bufão”, tudo passa a ser descrença, o pensamento perde toda a seriedade e torna-se implausível, despropositado, enquanto um santo requer um pensamento sério, pesado e todo o pensamento se torne uma crença. Diante do “bufão”, temos o burlador e com sua malícia, sua graça e leveza, tanto acreditamos nele como desconfiamos de suas palavras; ora ele nos revela um cotidiano, ao qual não temos acesso, ora rimos de suas bufonarias, diante dele permanecemos livres para escolher de que lado ficar: ou de suas zombarias, que revelam as aparências do cotidiano ou manter a seriedade das normas sociais; por outro lado o santo, ou “se acredita nele ou se tem que negar a sua santidade”¹⁰⁸, não há a liberdade para escolher, ou aceitam-se os dogmas ou toma-se outro caminho. “Contrariamente, diante do “bufão”, permanecemos livres; pode-se ora acreditar nele, ora rir dele. Do ponto de vista da seriedade do destino, o que lhe importa aqui é essa liberdade”¹⁰⁹ para escolher. O “bufão” mesmo, com suas provocações, ao deixar em aberto a escolha, é totalmente coerente com o pensamento antagônico de Nietzsche.

Com relação ao ensaio *O Humorismo*, Pirandello aborda os aspectos estéticos de sua arte relativos a uma investigação de um caso humano, desvelando, denunciando, por meio de seu humorismo, às imposições sociais a que o sujeito é submetido; às máscaras fixas pelo sujeito em uma única forma para ter plausibilidade perante a sociedade; o

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Idem.

conflito entre ser e parecer – entre a submissão às normas e o poder de expressar suas vontades. É neste jogo que Pirandello traz à luz um novo modo de pensar a arte e a vida.

Na análise acerca do tratado que foi escrito em 1908, vimos que Pirandello parte da palavra humorismo; diferenciando-o das outras artes que fazem rir, até elaborar o que chamamos de sua poética¹¹⁰, o seu modo de construir uma obra de arte. Em síntese o humorismo é definido por Pirandello como o sentimento do contrário; um modo de arte que não se contenta em apenas relatar ou descrever figuras, paisagens ou seres humanos; arte que trata de pequenos casos particulares, mas que são universais, pois esses pequenos casos se relacionam com a sociedade e expressam os sentimentos, as angústias, os sofrimentos de um indivíduo que vive na sociedade e para ela, sem compreender o sentido da vida e a desarmonia.

Além da primeira edição, *O Humorismo* teve uma segunda em 1920, aumentada e revisada. O tratado é dividido em duas partes, sendo a primeira um estudo acerca da palavra humorismo, com conteúdo erudito e um estudo histórico e filológico, essa primeira parte é composta por seis capítulos, todos numerados e nomeados: 1. A Palavra “Humorismo”; 2. Questões Preliminares, 3. Distinções sumárias, 4. Humorismo e Retórica, 5. A Ironia Cômica na Poesia Cavalheiresca; 6. Humoristas Italianos. A segunda parte é nomeada ‘Essência, Caracteres e Matéria do Humorismo’, também com seis capítulos, não nomeados, apenas numerados. É na segunda parte que Pirandello trata de questões estéticas, relativas à forma da obra humorística e do papel do humorista.

¹¹⁰ Pareyson, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3ª edição. SP: Martins Fontes, 1997. Pág. 15-19.

Segundo Danilla Bini, “n’*O Humorismo* Pirandello retoma a ideia de que a vida não pode ser conhecida e o homem pode apenas ter um sentimento dela”¹¹¹, isso significa dizer que há uma oposição entre a vida – que é múltipla, sem sentido, e o conhecimento – a necessidade de dar um sentido à vida.

Além disso, temos no ensaio, a constatação de que o sujeito está em eterna construção/formação seja para si mesmo, seja para o outro (a sociedade), por isso, esse modo de arte, essas particularidades apresentadas por Pirandello fazem parte da vida e são estritamente humanas.

A arte de Pirandello não se caracteriza apenas pelo humorismo, apesar de percebermos claramente a aproximação entre a sua arte e as ideias expostas em seu ensaio, encontramos também na arte pirandelliana outras características, como no caso da suas peças mitológicas¹¹². Sem sombra de dúvida Pirandello é um autor humorista e é esse aspecto que iremos destacar: quais os métodos do humorismo proposto por Pirandello e qual a tarefa do autor humorista como crítico da sociedade de seu tempo.

Um dos problemas que Pirandello aborda n’*O Humorismo* é o sentimento que o homem pode ter da vida sendo que dela não pode ter nenhum conhecimento. Nesta discussão acerca do que podemos conhecer da vida e qual o sentimento que possuímos dela, Pirandello afirma que todos os fenômenos ou são ilusórios ou escapam à razão, pois “falta absolutamente ao nosso conhecimento do mundo e de nós mesmos aquele valor objetivo que comumente presumimos atribuir-lhe; será sempre uma construção ilusória contínua”¹¹³. Esse ‘valor objetivo’ que atribuímos às coisas e ao mundo tem: 1-relação com a fé no “eu” unívoco, no “eu” cartesiano – que tanto Pirandello como

¹¹¹ Bini, Daniela. Pirandello’s Philosophy and Philosophers. In: J. L. DiGaetani (org.), *A Companion to Pirandello Studies*. USA: Greenwood Press. Pág. 23. “Return to the Idea that life cannot be known and that man only have a feeling for it”. (tradução nossa)

¹¹² As peças mitológicas que Pirandello aponta nas organização de suas obras *Maschere Nude* são: *La Nuova Colônia*; *Lazzaro*; *I Giganti della Montagna*.

¹¹³ Pirandello, Luigi, 1999. op. cit. Pág. 164.

Nietzsche contestam, levando em conta a multiplicidade do sujeito. Especificamente sobre esse tema veremos o que Pirandello nos diz sobre em seu tratado e o que Nietzsche nos diz no aforismo 19 de *Para Além do Bem e do Mal*; – o ‘valor objetivo’ que atribuímos às coisas e ao mundo, são apenas ou também (no caso de Nietzsche) sentimentos.

O problema (o aspecto trágico) levantado pelo dramaturgo italiano está precisamente neste aspecto do homem encarnar o contraste entre a vida, que é sem sentido, e a necessidade de dar sentido a ela. Em qualquer uma dessas alternativas o homem está fadado ao fracasso, pois a vida é um fluxo contínuo que nós procuramos deter, segundo afirma Pirandello. Não se pode ser em abstrato, é necessário que se aconteça, é preciso criar a sua própria aparência para si mesmo. Para Pirandello, o mundo é a atividade do ser, uma aparência, uma ilusão diante da realidade, porém sem a forma não se vive e esta é a eterna contradição pirandellina. Por exemplo, a personagem Moscarda, ao descobrir que a forma que ele tinha de si era diferente da que os outros lhe davam, se desfaz de todas as falsas ilusões de si, porém ao desfazê-las perde a sua plausibilidade – Moscarda tinha a convicção de ser UM, com essa ilusão desfeita passa a ser CEM MIL, mas para ele não equivale dizer que ele era uma a mais, pois ele sabia que todas as suas construções eram apenas ilusões e diante da diversidade do olhar do outro, ele ao invés de CEM MIL, torna-se NENHUM.

Diante da descoberta das contradições da existência humana na obra de Pirandello, consta-se que “precisamos de uma realidade, para fixar o nosso ser em uma máscara, que outras pessoas possam reconhecer e possam se relacionar”¹¹⁴. E, esse movimento de se fixar em uma forma, significa parar o movimento constante da vida, para nos tornarmos fechados, pequenos e infelizes à espera de morrer, enquanto a vida

¹¹⁴ Bini, Daniela. op. cit., pág 24. “We need to have a reality, to fix our being in a form that others can recognize and to which they can relate”. (tradução nossa).

segue seu fluxo contínuo, incessante. Esse é o paradoxo de Pirandello – perante a vida, que é eterno movimento, e a multiplicidade do sujeito, as convenções se impõem e tudo se fixa numa forma imóvel. O “paradoxo da vida não pode ser resolvido através da razão, só pode ser representado através da imaginação”¹¹⁵. É esta que cria a arte; e, para Pirandello, esta arte deve ser humorística, pois, ao mesmo tempo que representa este paradoxo, também é capaz de desmascarar esse contraste entre o fluxo da vida e a forma.

Ao cristalizar o fluxo da vida, acabamos por nos fixar em uma forma que acreditamos corresponder àquela que julgamos ter e assim, sem perceber, permanecemos nesta ilusão que, para Pirandello em *O Humorismo*, criamos de nós mesmos e do mundo com a “boa fé” que sempre caracteriza a maneira como agimos e vivemos e, isso inevitavelmente afeta a nossa própria interpretação da realidade.

Diante desta ilusão que fazemos de nós e do mundo, emerge a tarefa do humorista, cujo ofício é desmascarar todas essas ilusões, revelando essas falsas construções. Por meio da reflexão humorística¹¹⁶, o artista percebe a ficção espontânea que é criar a si mesmo, trazendo à tona essa condição e destruindo essa falsa ilusão, dessa maneira o humorista¹¹⁷ traz à luz o sentimento do contrário.

¹¹⁵ Ibidem. “the paradox, of life cannot be resolved through reason, it can only be represented through imagination”. (tradução nossa).

¹¹⁶ Pirandello diferencia a reflexão de outras obras de arte da reflexão do artista humorista. Nas outras obras vale ressaltar que Pirandello está escrevendo contra o *verismo* italiano. A reflexão se dá em dois momentos; durante a concepção da obra e durante a execução da obra de arte. Ela não é inativa, ela segue as fases progressivas da criação. Aproxima os elementos, coordena e compara-os, tentando descrever os acontecimentos o mais próximo possível da dita realidade objetiva. A reflexão, no momento da concepção da obra de arte, se esconde, ela é quase uma forma de sentimento, isso diz Pirandello, acontece comumente. Já a reflexão humorística, pela natural disposição de ânimo dos escritores que se intitulam humoristas, o modo particular que eles tem de intuir, de considerar a vida e os homens, caracterizam a concepção da obra de arte humorística.

¹¹⁷ Nesses artistas a reflexão não se esconde, não permanece invisível, ou melhor, a reflexão humorística não é uma forma de sentimento, ou um espelho em que o sentimento vai remirar-se. A reflexão humorística se coloca diante do sentimento como um juiz; analisa-o e decompõe a falsa ilusão que fazemos de nós mesmos e do mundo. Dessa decomposição, emana o sentimento do contrário. (Conf. *O Humorismo*, in: Pirandello – Do teatro no teatro, tradução Jacob

A reflexão humorística se dá pelo modo de ver o mundo, de perceber os seus antagonismos e contrastes; ao ter uma visão relativista da vida, o humorista sabe que a vida é um fluxo contínuo no qual as convenções tentam aprisioná-la. É neste momento que a escrita humorística difere da tradição naturalista. O naturalismo pretende descrever suas personagens como uma cópia o mais fiel possível da realidade, mas o humorista não! Interessa-lhe, diferentemente, os sentimentos particulares da vida, seus contrastes. É, “neste refletir e exprimir o contraste entre o que parece e o que deve ser”¹¹⁸ que, segundo Bosi, “reside a capacidade específica do humorista”¹¹⁹. Ao humorista importa refletir o porquê de uma determinada situação humana, de acordo com o famoso exemplo descrito em *O Humorismo* sobre uma velha senhora, que por um instante pode nos parecer cômica, ridícula, mas diante da reflexão humorística, leva-nos a emanar o sentimento do contrário, descobrindo que não há nada de ridículo em tal situação humana:

“Observo uma velha senhora com cabelos pintados, com gel, exageradamente pintada e com roupas juvenis. Vendo tal cena ponho-me a rir, diante de tal impressão cômica. Advirto que aquela velha senhora é o contrário do que uma respeitável senhora deveria ser. O cômico é um advertimento do contrário.

Porém, se a reflexão (que se coloca diante de um sentimento como um juiz) intervém em mim e me sugere algo como: _ aquela velha senhora não sente prazer em vestir-se como um papagaio, talvez ela sofra com isso e o faz somente por que se engana piamente, que vestida assim, escondendo as rugas e as câs, consegue reter o amor do marido, muito mais moço que ela. Não ri mais disso como antes, porque? Por que estando a reflexão a trabalhar dentro de mim, me faz enxergar algo a mais que a primeira advertência, e entrar mais em seu

Guisburg, pág. 146). Pirandello retomará a discussão sobre a reflexão humorística, afirmando que ela interrompe o movimento espontâneo, que organiza as ideias e as imagens harmoniosas, fazendo com que a obra humorística seja concebida por contínuas digressões.

¹¹⁸ Bosi, Alfredo. *Céu, inferno - Ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2003. Pág. 311-312.

¹¹⁹ Idem.

interior: “daquele primeiro advertimento do contrário ela me fez passar a esse sentimento do contrário”¹²⁰.

Quando vemos a cena da velha senhora, o que observamos em um primeiro momento é que há algo de errado com a imagem que nos é dada, sendo-nos apresentado o contrário do que realmente deveria ser a cena: uma senhora respeitável e não uma senhora se apresentando como adolescente. Este fato que traz o riso, nos adverte sobre algo de estranho que está sendo apresentado, desencadeando uma impressão cômica. No entanto, se a reflexão nos faz ir além desse advertimento, como um juiz que faz nascer outro sentimento, o sentimento do contrário, deixamos de ter o cômico, para ter o humorismo, pois o cômico se detém apenas na primeira impressão que lhe foi dada, enquanto o humorismo se dá além dessa primeira impressão, refletindo sobre o contraste presente na cena,

“Nesse refletir e exprimir o contraste entre o que parece e o que deve ser, reside a capacidade específica do humorista. Ele não se contenta com as fugazes impressões que provocam o riso: sua natural disposição de ânimo, seu humor predominante, para dizê-lo à antiga, levam-no a descobrir os motivos contraditórios de cada situação humana. Daí o conceito de Pirandello: o humor é o sentimento do contrário”¹²¹.

Pirandello quer ir além da comicidade e mostrar o quanto são amargas as frustrações da condição humana. A obra humorística gera o riso amargo quando emana o sentimento do contrário.

O humorista quer decompor as convenções sociais e a ilusão que o sujeito faz de si mesmo. A atividade especial da reflexão tudo decompõe: toda a imagem de

¹²⁰ Pirandello, Luigi, 1999. op. cit. Pág. 147.

¹²¹ Idem. Pág. 311-312.

sentimento, toda a simulação ideal, toda a aparência da realidade, toda a ilusão. Pirandello desnuda essas aparências, propondo uma luta entre a ilusão e a reflexão humorística, na qual a ilusão “se insinua também por toda parte e constrói a seu modo a reflexão humorística que decompõe uma a uma aquelas construções”¹²². A ilusão nasce no sujeito, pois ele ao sentir-se viver, toma como realidade fora de si mesmo esse sentimento interno da vida, que é mutável e múltiplo; tem a impressão de ser verdadeiramente como ele se vê; e ao fixar-se em uma forma, o sujeito tem como “verdade” o “eu”, criando uma ilusão de si mesmo, dos outros, e da vida. Ele crê de boa fé que são “verdadeiras” todas essas ilusórias construções: o “eu”, as normas, as convenções, as leis.

Acerca da construção ilusória que fazemos de nós mesmos, há uma passagem esclarecedora no romance *Um, Nenhum e Cem mil*: logo no início do livro, Dida, a esposa de Moscarda, diz a ele que o seu nariz pende para a direita, fato que ele nunca tinha observado, pois acreditava ser exatamente como se via. Moscarda tinha um conhecimento objetivo de si tão seguro que, quando Dida revela que seu nariz é torto, lhe causa um choque tão grande a ponto de passar a questionar as pessoas, por toda a cidade de Richieri, perguntando-lhes como o viam. Moscarda passa então a compreender a falsa ilusão que fazia de si e dos outros, constatando que essa sincera construção que fazemos de nós mesmo é uma ilusão.

Esse enganar a si mesmo e aos outros não é algo pensado, calculado com a intenção de enganar, mas sim uma falta de conhecimento do fluxo da vida e da própria mutabilidade do ser, assim como uma falta de entendimento sobre as imposições sociais que tentam aprisionar e fixar a vida e que, pela boa fé, entendemos como naturais.

¹²² Ibidem. Pág. 165.

Como já dito, a tarefa do humorista é desmascarar todas essas certezas absolutas que temos da vida e de nós mesmos, decompondo todas essas falsas ilusões. Cabe ao humorista, diz Bosi, refletir e exprimir os contrastes entre o que parece e o que deve ser, sentir e ressentir a angústia dos contrastes, revelando cada um desses contrários, “cada dissensão entre o parecer e o ser, cada fissura do comportamento humano, para desnudar a impotência da nossa condição”¹²³. O humorista vê o mundo em sua decomposição e assim o representa em sua arte, ele não suporta o que compõe e o que esconde, colocando cada condição, cada comportamento a nu, é seu trabalho decompor e desmascarar cada parte. Em seu papel de desnudar a vida, o humorista sabe que a natureza não tem nenhuma ordem aparente. A arte humorística, afirma Bini, se distancia e muito das concepções artísticas da tradição, onde todos os elementos se mantêm reciprocamente. Na obra humorística marcam-se todas as digressões, todas as decomposições, que são opostas à estrutura ordenada da obra de arte em geral. No próprio tratado Pirandello nos diz que,

“para o humorista as causas, na vida, não são jamais tão lógicas, tão ordenadas, como em nossas obras de arte comuns, em que tudo está, no fundo, combinado, engrenado, ordenado para o fim que o escritor se propôs. A ordem? A coerência? Mas se nós temos dentro de nós quatro, cinco almas em luta entre si: a alma instintiva, a alma moral, a alma afetiva, a alma social? E conforme domine esta ou aquela, posiciona-se a nossa consciência; e nós mesmos, de nosso ser interior que ignoramos, porque não se manifesta nunca por inteiro, porém ora de um modo, ora de outro, como querem os casos da vida”¹²⁴.

¹²³ Bosi, Alfredo. op. cit. pág. 314.

¹²⁴ Pirandello, Luigi, 1999, op. cit. pág. 175.

Com essa consciência, fazemos a cada momento que vivemos uma escolha, conforme a necessidade (se ajustar ao que nos é exterior) e a vontade. Assim consideramos válida e sincera aquela interpretação fictícia de nós mesmos.

A questão é se conseguimos nos ver vivendo, ou simplesmente vivemos e não paramos para perceber como nos interpretamos. Em todo o caso, o humorista por meio da reflexão é capaz de perceber essa interpretação fictícia de nós mesmos perguntando se apenas o humorismo, com sua reflexão específica (tal como Pirandello a descreve), tem o condão de emanar esse sentimento do contrário? E as outras artes?

Segundo Pirandello, ao diferenciar o cômico do satírico e do humorista,

“a reflexão, sim, é capaz de descobrir essa construção ilusória tanto ao cômico, ao satírico quanto ao humorista. Mas o cômico somente há de rir dela, contentando-se em desinflar essa metáfora de nós mesmos, edificada pela ilusão espontânea; o satírico desdenhará dela; o humorista não: através do ridículo dessa descoberta verá o lado sério e doloroso; desmontará essa construção, mas não para dela rir unicamente; e em vez de desdenhar dela, talvez rindo, compadecer-se-á”¹²⁵.

O humorista, ao ir em seu “interior”, desfazendo-se de todas as imagens, não irá desdenhar dela ou apenas rir, descobrirá que todas essas construções são feitas pelo cálculo de conveniência. Ele explicitará como as máscaras que construímos de nós mesmos, ou dos outros, são criações de nosso sentimento, formas de fixarmos o mundo exterior, no qual somos induzidos a interpretá-las de forma inocente e de boa fé.

¹²⁵ Ibidem. pág. 165.

Segundo Daniela Bini, “a essência contraditória da natureza humana se manifesta em toda a sua potência”¹²⁶. Neste sentido, pode-se dizer que o sentimento do homem precisa de uma ordem, um significado, uma teleologia que dê um sentido à vida diante de suas contradições.

O humorista desmascarando cada uma dessas “aparências”, desnudando o comportamento humano, mostra que a vida não é e não pode ser fixa; o humorista procura mostrar, por meio de sua atividade especial da reflexão, o quanto a vida é diversa. Para Pirandello, o sujeito se fixa em máscaras, para satisfazer as imposições do jogo social, é o caso da velha senhora já citado, que quer se tornar adolescente e que sem perceber submete-se às imposições dos outros, tornando-se ridícula e motivo de riso. Faz parte do papel do humorista mostrar que nada há de ridículo na condição humana que, na verdade, é trágica, e ao invés de rir dessa condição, caberá a ele, com sua arte, fazer com que o indivíduo olhe para o outro, compadecendo-se de tal condição, e por meio desse sentimento do contrário, mostre os contrastes dessa condição humana.

Segundo Bosi, o humorista deve revelar o contraste, “cada dimensão entre o parecer e o ser, cada fissura do comportamento humano, para – numa palavra – desnudar a impotência de nossa condição”¹²⁷, provocando ou não o riso, mas diante dos contrastes será fácil deixar emanar o riso que afirma nada haver de ridículo na condição humana.

E a lógica, tal qual Pirandello nos apresenta n’*O Humorismo* é “uma máquina diabólica que o natureza deu ao homem, mas por causa de seu bem – estar...”¹²⁸. E com ela o ser humano tenta dar sentido à vida, já que a lógica provém da razão. Podemos compreender a lógica, dentro do’ *Humorismo* com a ajuda de uma metáfora. Metáfora

¹²⁶ Bini, Daniela, op. cit., pág. 26. “The contradictory essence of human nature manifests itself in all its Power”. (tradução nossa) (Power = traduzimos por potência, mas também pode ser traduzida por ‘força’, ‘capacidade’).

¹²⁷ Bosi, Alfredo, 2003, op. cit., pág. 314.

¹²⁸ Idem. Pág. 172.

em que ele media “razão” e “sentimento”. Onde a arte, longe de tentar dar um sentido às contradições da vida, pode representá-los. A arte de Pirandello se volta para as contradições e o seu humorismo deve revelar essas contradições em cena. Sendo a lógica fruto da razão ele é uma espécie de filtro de bomba que conecta o cérebro ao coração. Se lermos coração como sentimento, instinto, vida e por outro lado cérebro como conceito, ideia, razão podemos ver que a função dessa bomba é para ligar dois opostos, para racionalizar a vida – tarefa, nos afirma Pirandello, que está fadada ao fracasso. “A bomba age como um filtro através do qual passam as emoções em ordem para ser, ‘purificadas’, ‘resfriadas’, ‘idealizadas’”¹²⁹.

Resumindo, constatamos na obra de Pirandello um tratamento do humorismo que consiste no sentimento do contrário, provocado pela reflexão que vai além da primeira imagem exterior de uma cena – que Pirandello nomeia de cômico; o humorista deve ir a fundo (não com a intenção de achar um fundo, mas revelar o que é aparente) e nesta imagem, desnudar as aparências e perceber todas as amargas frustrações da condição humana. O papel do humorista é desmascarar todas essas imagens, impressões que por hábito e imposições externas se naturalizam no cotidiano de tal forma que acreditamos em todas as regras, convenções ou normas, como “realidades absolutas”. Assim como as máscaras que fazemos de nós e dos outros, a arte de Pirandello propõe destruir todas essas crenças. Desta forma, se Pirandello com sua arte desmascara as “realidades absolutas” sejam elas impostas pela sociedade, religião ou política; também Nietzsche, como veremos, ao se intitular entre outras multiplicidades¹³⁰ como o destino da humanidade, (aforismo 1 de Por que sou um destino de *Ecce Homo*), encarrega-se de

¹²⁹ Ibidem. Pág. 26. “The pump acts as a filter through which emotions pass in order to be ‘purified’ ‘cooled’, ‘idealized’”.

¹³⁰ Segundo André Sanches Pascal outro dos possíveis títulos pensados para o *Ecce Homo*: *Como alguém se torna o que é*, teria sido, “anotações de um múltiplo”.

destruir a marteladas¹³¹ todas as “verdades absolutas”, na medida em que elas tem como base a moral cristã. Não é um acaso que neste mesmo aforismo, Nietzsche se declare um bufão, pois diante das palavras proferidas pelo bufão, que zomba e brinca com as “verdades absolutas”, podemos, ao rir de suas “tiradas”, acreditar ou não em suas palavras.

É no aforismo 8 de Por que sou um destino que Nietzsche descreve a sua tarefa: “O descobrir da moral cristã é um acontecimento que não tem igual, uma verdadeira catástrofe. Quem sobre isso esclarece é uma *force majeure*, um destino – ele parte a história da humanidade em duas”¹³². É o próprio Nietzsche que diz descobrir os valores da moral cristã como uma mentira e quem, como ele o fez, desmascara essa “verdade” é considerado um destino. O fato de afirmar o desmascaramento dessas ‘verdades’, de ter feito esses descobrimentos, não atribui a Nietzsche nenhuma conotação divina, por isso ‘talvez’ ele se declare mais próximo de um bufão que de um santo.

Se o inimigo de Nietzsche é a moral platônica – cristã e, conseqüentemente, toda a “sociedade” construída a partir de seus valores, a fórmula privilegiada será a “transvaloração de todos os valores”¹³³. No entanto podemos pensar que o bufão de forma leve e irônica, denuncia tal condição e mesmo que Pirandello, em sua obra *O Humorismo*, não fale diretamente dos valores cristãos, referindo-se mais diretamente às construções sociais que fazemos de nós e dos outros, também encontramos no autor

¹³¹ Em uma nota do livro *A filosofia e sua historia* Gérard Lebrun, nos aponta par um comentário de Heidegger acerca desta expressão: “Esta palavra não significa, de maneira alguma, que se trata de ferir grosseiramente ou de destruir. Antes: fazer jorrar, a golpe redobrados, a consistência e a essência, a estrutura do seio da pedra. Significa, antes de tudo: experimentar todas as coisas com o martelo, perceber se elas soam ocas, perguntar se ainda possuem gravidade e peso, ou se todo peso se afastou delas”. Pág. 378.

¹³² Nietzsche, Friedrich, 2008. op. cit. Aforismo 8. Pág. 108

¹³³ Idem, Aforismo 1. Pág. 102.

italiano, uma forte crítica à igreja cristã, como por exemplo na novela *A Prova*¹³⁴ ou no poema de juventude *Pasqua di Gea*¹³⁵. Desta forma, ambos com seu ceticismo radical, denunciam e abalam os valores e as convicções da sociedade. Nas palavras de Rössner: “parece que até mesmo os objetivos dessa atividade iconoclasta são os mesmos: se Nietzsche vê o seu principal inimigo no sentimento religioso e, especificamente, a religião cristã (platonismo para o povo), o jovem Pirandello culpa também o cristianismo na poesia *Pasqua di Gea*”¹³⁶. Porém, enquanto em Nietzsche essa tendência anticristã se radicaliza sempre, na arte de Pirandello o ataque à religião vai tornando-se ameno, como acontece em *Um, Nenhum e Cem Mil*, onde o final nos dá o tom de uma aproximação ao panteísmo. Em *La Nuova colonia*¹³⁷, a personagem La Spera, após a cidade ser soterrada, sobrevive juntamente com seu filho, dando a conotação de uma continuação da civilização, na qual temos a sensação de estarmos perante as antigas formas de religião, mas com uma nova consciência, livre e aberta. Deixamos essa problemática em aberto, pois sabemos da complexidade desta questão que precisaria de um trabalho inteiro que discutisse a iconoclastia de Nietzsche e de Pirandello e quais os rumos diferenciais que ela atinge no pensamento de cada um.

No aforismo 1 de Por que sou um destino do *Ecce Homo*, Nietzsche explicita por que se considera um destino. Conforme a interpretação de Stiegmaier, na auto declaração de Nietzsche como sendo o destino da humanidade, podemos entender esse

¹³⁴ Pirandello, Luigi. *Uma Jornanda – novelas para um ano*. Tradução e apresentação Mauricio Santana Dias; revisão da tradução Bruno Berlendis de Carvalho; revisão final Eugênio Vinci de Moraes. SP: Berlendis & Vertecchia, 2006. Pág. 59.

¹³⁵ Pirandello, Luigi. Disponível em:

<http://www.pirandelloweb.com/poesia/1890_pasqua_di_gea/pasqua_di_gea.htm> Data da pesquisa 23/02/2011.

¹³⁶ Rössner, Michel, op. cit. Pág. 232. No original: “sembra che persino le mete di questa attività iconoclastica siano le stesse: se Nietzsche vede il suo nemico principale nel sentimento religioso e specificamente nella religione Cristiana, il giovane Pirandello biasima anche lui il cristianismo nelle poesie di Pasqua di Gea”. (Tradução nossa).

¹³⁷ Pirandello, Luigi. *Maschere Nude*. Colezione diretta da Giansiro Ferrata. Volume Secondo. Itália: Arnaldo Mondadori Editore, 1958. Pág. 1059.

gesto como uma altivez ou como uma ironia. O primeiro caso está explícito no fato de Nietzsche falar em primeira pessoa – conforme o título do aforismo, tendo em vista que, de acordo com a tradição, aprendemos que ao falar de nós mesmos devemos usar a terceira pessoa. Neste caso, notamos que Nietzsche se utiliza de uma retórica para ser ouvido “e reconhecido por suas pretensões desmedidas”¹³⁸. Porém, entendemos aqui que a presunção de Nietzsche é irônica. Afinal, quando ele diz que prefere ser chamado de bufão do que de santo, não é uma conotação irônica? Podemos entender o “falar ironicamente”¹³⁹ como uma forma de não permitir que se saiba o que se pretende dizer ou ainda uma maneira de disfarçar o uso da própria ironia e, nesse sentido, Nietzsche ao afirmar sua preferência em ser chamado de bufão, pode estar valendo-se da astúcia para burlar a “realidade”, fazendo com que acreditemos nele, rindo ou não de suas palavras, levando-o ou não a sério. .

Parece-nos que Nietzsche, ao declarar que “talvez” seja um “bufão” e rejeitar ser confundido com um santo, esteja querendo falar da relação entre a gravidade e a leveza. Por um lado, o santo nos apresenta o que é pesado, grave, sério, enquanto o bufão está próximo da leveza, de tudo o que se aproxima do riso. Pensando dessa forma, ao atribuímos uma máscara a Nietzsche, por exemplo a do bufão, concluiremos que o riso, desencadeado pelas ações do “bufão”, produz uma leveza, capaz de fazer com que o pensamento pesado perca a sua seriedade e passemos a rir dele, concretizando-se aí uma das relações de Nietzsche com o humor.

Segundo Oswaldo Giacóia, “o humor é precisamente aquela dimensão que é irmã gêmea da superfície, da leveza”¹⁴⁰ e, dessa forma, Nietzsche talvez se apresente como um “bufão”, para que esse humor, pensado como leveza, seja precisamente o que

¹³⁸ Stiegmaier, Werner, op. cit. pág. 175.

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Nietzsche e as máscaras – com Prof. Dr. Oswaldo Giacóia Jr. Programa Filosofia no Cotidiano. Guarulhos: TV Cantareira, 19 de junho de 2011 – Edição 111. Programa de TV.

lhe permita ultrapassar o que é pesado, grave, sério. Cabe-nos perguntar: todo o peso e toda a seriedade do pensamento da tradição ocidental podem ser desfeitos pelo humor? Em todo o caso é o riso o que torna tudo o que é sério e pesado, mais leve. Se por um lado a seriedade nos apresenta aquilo que é pesado; por outro, o riso “é a marca distintiva daquilo que é leve, daquilo que é solar, daquilo que é iluminado”¹⁴¹. Na citada referência pontual, Nietzsche se máscara com o humor de um bufão preferindo o riso à seriedade.

Levando ao limite a última constatação podemos dizer que Nietzsche se máscara de bufão para desfazer o peso daquilo que se pretende profundo, para demolir com seu martelo o peso e a profundidade da tradição metafísica ocidental. Como bufão, Nietzsche quer se afastar deste tipo de seriedade e deste tipo de peso.

Nietzsche não quer ser levado a sério no sentido de se introduzir em seu pensamento a pesada carga de seriedade que poderia levá-lo a ser considerado um santo. O que ele faz é criticar a seriedade, usando a máscara de bufão, para desmascarar tudo aquilo que é imposto pela tradição. Neste caso, ser ‘talvez um bufão’ lhe serve pontualmente de instrumento para confrontar a realidade, desmascarando-a, questionando-a.

¹⁴¹ Ibidem.

5. A dissolução do sujeito.

“O drama para mim está todo nisso: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser ‘um’, o que não é verdade, porque é ‘muitos’; tantos quantas as possibilidades de ser que existem em nós...”¹⁴²

(Luigi Pirandello, Prefácio à Seis Personagens à procura de um autor)

Pirandello “representa” em seus escritos, por meio das personagens, a desarmonia entre a subjetividade e forma social, e como resultado expressa o conflito entre a subjetividade de um sujeito que é múltiplo e a cotidianidade que exige uma forma fixa, assinalando assim um sujeito que vive e sofre, sem ter uma explicação para esse sofrimento; e a consequência é a tragédia pirandelliana, conforme vimos no capítulo Pirandello e a tragédia de suas personagens.

Essa dicotomia, entre vida e forma foi exaustivamente tratada pelos críticos de Pirandello e temos como seu maior expoente Adriano Thilguer, que fora um grande entusiasta e amigo de Pirandello; segundo as considerações de Thilguer em seu *Studi Sul teatro contemporâneo* (1920),

“(A) ascensão pela via da abstração lógica, segundo o poder em si, tornou-se pensamento reflexivo e, o sentimento de vida tende a fechar a vida em limites fixos e precisos, para fazer deslizar entre diques pré-estabelecidos, para estabelecer a vida em uma forma rígida, imóvel de uma vez por todas: os conceitos, os ideais de nosso espírito, as convenções, os costumes, as tradições, os hábitos, as leis da sociedade. Isto determina assim um dualismo fundamental: por um lado, o fluxo da vida, cego, obscuro, que muda eternamente, instável e inquieto, sempre renovando-se de momento em momento; por outro lado, um mundo de forma cristalizada, um sistema construído que

¹⁴² Pirandello, Luigi, 1978, op. cit. Pág. 389.

tenta conter e fazer parar esse fluxo inquieto para sempre.

Cada coisa, cada objeto, cada vida traz consigo a pena de sua forma, a dor de ser assim e não poder ser de outra forma, até que o colapso se faça em cinzas"¹⁴³.

É esse contraste entre o fluxo da vida e a forma cristalizada pela sociedade que encontramos nas obras de Pirandello, problemática da qual ele irá tratar com suas *dramatis personae*.

Sendo assim Pirandello não representa ou reproduz o mundo e os homens, tal como o realismo francês ou o verismo italiano, que exigia uma representação mais próxima possível da realidade objetiva. Pirandello desconfia da “realidade dita objetiva” e com sua arte desmonta e desmascara essa “realidade”, expressando, assim um mundo em dissolução, como também o sujeito que vive e atua nele.

No seu tratado *O Humorismo*, conforme vimos acima no capítulo O Humorista e o Bufão, Pirandello problematiza o sentimento que o homem tem da vida acrescentando que dela não pode ter nenhum conhecimento. Para o dramaturgo, o valor objetivo que atribuímos ao mundo e a nós mesmos é uma construção ilusória: “todos os fenômenos ou são ilusórios ou escapam à razão”¹⁴⁴. E ao nos depararmos com essas ilusões, com o engano das aparências, vivendo-as como a “verdade”, admitimos as imposições sociais como se as suas normas e regras fossem naturais e não construídas tal como são,

¹⁴³ Thilguer, Adriano. *Studi sul teatro contemporaneo*. Disponível em: <http://www.pirandelloweb.com/intorno/adriano_tilgher_il_teatro_di_luigi_pirandello.htm>. Pesquisa em 10/11/2010 No original: “Elevatosi per via dell'astrazione logica a seconda potenza di sè, divenuto pensiero riflesso, e il sentimento della vita tende a chiuder la vita in limiti fissi e precisi, a farla scorrere tra argini prestabiliti, a colarla in forme rigide immobili date una volta per tutte: i concetti e gl'ideali del nostro spirito, le convenzioni, costumi, tradizioni, abitudini, leggi della società. Si determina così un dualismo fondamentale: da una parte, il flusso della Vita cieca muta oscura eternamente instabile e irrequieta, eternamente rinnovantesi di momento in momento; dall'altra, un mondo di Forme cristallizzate, un sistema di costruzioni, che tentano di arginare e comprimere in sè quel flusso in eterno gorgogliante. Ogni cosa, ogni oggetto, ogni vita porta con sè la pena della sua forma, la pena d'esser così e di non poter più essere altrimenti, finché non crollano in cenere”. (tradução nossa).

¹⁴⁴ Pirandello, Luigi, 1999. Op. cit. Pág. 164.

exigindo do sujeito que é múltiplo e não mais unívoco, uma forma fixa – instaurando-se assim a crise do “eu”.

Segundo o crítico Raymond Williams¹⁴⁵, existe nas personagens pirandellianas um sentimento de culpa e ilusão. Fator que nos dá uma chave para interpretarmos a crise do “eu” e a dissolução do sujeito, mencionadas pelo próprio Pirandello ao admitir que todos os fenômenos são ilusórios.

Conforme o crítico inglês, os seres humanos não são meramente determinados, pois a sociedade se constitui da soma dos relacionamentos, e quando estes estão perversamente errados, ou quando as pessoas não compreendem mais esses relacionamentos, “há uma complicada estrutura de culpa e ilusão que é vivenciada em cada setor da experiência”¹⁴⁶. No caso em que os relacionamentos perdem o sentido, a condição social e conseqüentemente a individual entram em desagregação.

O problema se dá a partir do momento em que o sujeito entra em cena e apreende todas as regras e normas sociais como sendo as suas. Então, a condição social passa a ser tão completa que é tida como normal, assim como todas as experiências, todas as formas que nos são dadas e assimiladas num sentido de naturalidade e “passam a ser vistas como a vida propriamente dita”¹⁴⁷. Ao tratar deste tema, desmascarando os jogos sociais, as falsas ilusões que fazemos de nós mesmos e dos outros, Pirandello ‘representa’ nos palcos um mundo de culpa e ilusão: “a culpa entrelaçando-se e assumindo uma feição complexa em uma série de falsas relações pessoais: a ilusão elaborada e persistente, como um meio de evitar a culpa ou viver com ela”¹⁴⁸. Esse mundo não é um mundo próprio ou individualizado, ele é deliberadamente generalizado. Neste sentido, as relações sinceras e verdadeiras não podem acontecer; é

¹⁴⁵ Williams, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução: Betina Bischof. SP: Cosac Naify. 2ª Edição, 2011.

¹⁴⁶ Idem. Pág.192.

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ Idem.

esse o sofrimento das personagens pirandellianas, pois elas são impossibilitadas, ao saberem de suas “realidades” (a falta de comunicação, o que conhecemos de nós e dos outros), de qualquer relação com o outro.

A peça *Assim é... (se lhe parece)* é esclarecedora quanto a esse tema, que tem como cenário uma pequena cidade da Itália. Nela os cidadãos levam às últimas consequências a invasão de privacidade de três forasteiros: A Sra. Frola, e o Sr. Ponza, seu genro e a Sra. Ponza. Os habitantes da cidade querem a todo custo saber a ‘verdade’ sobre o ‘estranho’ relacionamento entre os três, pois o Sr. Ponza, mantém em casas separadas a Sra. Frola e a Sra. Ponza, evitando o encontro entre as duas. Os moradores da cidade ao tentarem descobrir o que se passa na relação entre os três, ficam sabendo por intermédio da Sra. Frola, que a Sra. Ponza é sua filha e é casada com o Sr. Ponza; no entanto, segundo o Sr. Ponza, a Sra. Ponza é sua segunda esposa, pois a primeira, que era filha da Sra. Frola, morreu. Ambos consideram um ao outro como loucos e a loucura é anunciada, porque cada um acredita na sua própria história e na ilusão de que assim vivem em harmonia ainda que não faça sentido ao demais moradores da cidade. Porém, o desfecho da peça é inusitado: os cidadãos da pequena cidade têm a grande ideia de fazer com que a Sr. Ponza fale para que a verdade venha à tona, isto é, seja conhecida a ‘verdadeira’ identidade da Sra. Ponza e o verdadeiro louco da história. Mas, ao interrogarem a Sra. Ponza, nenhuma ‘verdade’ é apresentada; a Sra. Ponza revela que é a filha da Sra. Frola e a segunda esposa do Sr. Ponza, segundo suas palavras: - Sou “aquela que se crê que eu seja”¹⁴⁹. Sendo assim, a comunicação entre a Sra. Frola e o Sr. Ponza tem sentido apenas para eles, que acreditam cada um em sua “realidade”, que não faz sentido aos moradores da cidade, muito menos para a Sra. Ponza que ao aceitar viver a realidade dos outros, para ela mesma ela torna-se ninguém. Na

¹⁴⁹ Pirandello, Luigi, 2011. Op. Cit. Pág. 174.

peça além de Pirandello apresentar a fragilidade da comunicação, ele também descreve a fraqueza da existência humana, que quando não corresponde aos cânones formais perde sua plausibilidade. Não há, portanto, uma “verdade objetiva”, mas sim uma verdade relativa em que cada olhar reflete o que lhe parece, gerando o sofrimento das personagens pirandellianas, a incerteza do que conhecemos; cada um tem para si uma realidade.

O que conhecemos dos outros? Quem são eles? Quais suas ações? Por que agem assim de um modo ou de outro?

Se na peça *Assim é...* são esses os questionamentos do que podemos conhecer dos outros, essas incertezas das relações com o outro e, conseqüentemente, com o mundo, volta-se também para o “eu”. Em *Um, Nenhum e Cem mil*, continua a problemática, porém por um outro viés. A personagem Moscarda, como citamos anteriormente, questiona o que conhecemos de nós mesmos. Nesse peça, a personagem ao descobrir as imposições sociais resolve desfazer-se de todas essas máscaras exteriores. No romance em que o nome já explicita a problemática *Um, Nenhum e Cem mil*, evoca quantos somos ou não somos. Moscarda em sua vida pacata de usurário sentia-se confortável, unívoco; tinha uma máscara social: a de usurário, dada pelos outros e assimilada por ele, e neste caso sentia-se UM; porém compreende-se como NENHUM, pois a imagem que tem de si mesmo é diferente da imagem que outros lhe dão; ao passar pela experiência da multiplicidade de “eus”, perante os diversos olhares em que seria CEM MIL, perde a sua objetividade e se desintegra no turbilhão infinito do fluxo da vida. Na tentativa de destruir os CEM MIL Moscardas que existem para os outros, o próprio Moscarda é considerado “louco”, pois as pessoas impregnadas pela generalização das falsas relações, não aceitam o que ele diz, pensa, tampouco os seus

atos (às vezes insólitos¹⁵⁰), pois perante a “estabilidade social” não se pode admitir que o mundo, tal como mecanicamente vivemos, seja diferente do que se imaginamos.

Se na peça *Assim é... (se lhe parece)*, encontramos a fragilidade da comunicação e a “verdade objetiva” é dada como inexistente, com Moscarda em *Um, Nenhum e Cem Mil* desfaz-se a ilusão que ele tinha de ser UM para ele e para os outros, e ao saber desta ilusão percebe-se sem plausibilidade social, caindo na anomia.

Neste aspecto, com relação a ilusão que fazemos de nós mesmos e dos outros, também encontramos na peça *Seis Personagens*, em que personagem Pai nos apresenta o conflito entre ilusão e realidade, quando diz ao diretor:

“Apenas para saber se, realmente, tal como é agora, o senhor se vê... como se vê, por exemplo, na distância do tempo, o que era em outra época, com todas as ilusões que então se forjava; com todas as coisas dentro e em redor de si, como então lhe pareciam – e eram, realmente para o senhor! Pois bem! Tornando a pensar naquelas ilusões que agora o senhor não mais forja; em todas aquelas coisas que agora não lhe “parecem” mais como “eram” para o senhor em outro tempo, não sente faltar-lhe, já não digo estas tábuas do palco, mas a própria terra, debaixo dos pés, considerando que, do mesmo modo “este”, como o senhor se sente agora, toda a sua realidade de hoje, assim como é, está destinada a parecer-lhe ilusão, amanhã?...”

O Diretor (sem ter entendido bem, no aturdimento da capciosa argumentação):

- Bem! E que pretende concluir daí?

O Pai:

- Oh! Nada, senhor. Fazê-lo ver que, se nós (indica-se e às outras personagens), a não ser a ilusão, não temos outra realidade, é conveniente que o senhor também desconfie da sua realidade, desta que o senhor hoje respira e toca em si, porque – com a de ontem – está destinada a que amanhã descubra que não passa de ilusão!...”¹⁵¹

¹⁵⁰ Doar uma casa a um casal de velhos, após simular o despejo dos idosos; conversar com a cadelinha.

¹⁵¹ Pirandello, Luigi, 1978. op. cit. Pág. 447.

E na conclusão da cena o próprio diretor afirma que a realidade de todos pode mudar; porém essa é a tragédia da personagem, a sua realidade nunca se modifica, fixando-se para sempre. Dessa forma, podemos concluir usando as palavras de Willians que a realidade é temporária e segundo o próprio Pirandello que em *O Humorismo* arremata: “não há homem, observou Pascal, que difira mais de um outro do que si mesmo na sucessão do tempo”¹⁵².

A realidade torna-se uma ilusão ao ser mascarada, em outras palavras, nas relações sociais reguladas pelas convenções impostas pela tradição, pois estas tentam deter o fluxo da vida, embora a vida se manifeste como um fluxo contínuo. Pois, ao fixarmos o fluxo da vida, por meio dos conceitos, hábitos, leis da sociedade, convenções, tradições, da lógica, temos a sensação de uma equilíbrio entre a vida que é mutável e a sociedade que exige uma forma. Sendo assim, “A verdade é inatingível, e, de qualquer modo, incomunicável, por causa da natureza dos nossos ‘eus’ e da nossa linguagem”¹⁵³. Pirandello tem em vista com sua obra o sentimento da vida que trazemos dentro de nós, “cada qual tem o seu mundo de coisas!”, diz a personagem Pai, continuando.

“Como podemos nos entender, senhor, se nas palavras que digo, ponho o sentido e o valor das coisas como são dentro de mim, enquanto quem as ouve lhes dá, inevitavelmente, o sentido e o valor que elas tem para ele, no mundo que traz consigo? Pensamos entender-nos... e jamais nos entendemos!”¹⁵⁴.

¹⁵² Pirandello, Luigi, 1999. op. cit. Pág. 168.

¹⁵³ Willians, Raymond, op. cit. Pág. 194

¹⁵⁴ Ibidem. Pág. 377.

Para nosso autor, cada indivíduo tem um mundo dentro de si que não é compatível com o do outro, o que acarreta uma distância trágica e intransponível entre as pessoas. Em outras palavras, criamos uma ilusão de nós mesmos e nos submetemos a ela, procurando nos ajustar às imposições da sociedade, de um grupo, ou de outra pessoa, para que dessa forma nossa existência tenha algum sentido. Porém, diante desta falta de harmonia, as personagens de Pirandello sofrem inevitavelmente, restando-lhes apenas a resignação.

Neste caso, convém citar outra passagem da peça *Assim é... (se lhe parece)*, em que a Sra. Frola se dá por satisfeita em comunicar-se por bilhetes com sua filha. Resignada, ela faz deste modo absurdo o sentido de sua vida, mantendo, segundo a personagem, o Sr. Ponza equilibrado ao acreditar que a louca é ela e não ele. A relevância desta passagem está na resignação da Sra. Frola que concordando com essa proposta sem revoltar-se, abrindo mão de sua máscara de mãe ou de qualquer outra máscara social, afastando-se de suas funções para não desagradar o Sr. Ponza, mesmo de boa fé, cria uma ilusão para si mesma e para os outros, pois assim os três, Sra. Frola, Sr. Ponza e Sra. Ponza, poderão viver em perfeita harmonia, ainda que essa ilusão não faça sentido ao restante da sociedade.

Perante a falta de sentido para a vida, a contradição entre vida e forma que causa o conflito entre o sujeito múltiplo e a forma unívoca que a sociedade exige, a ilusão que construímos de nós e dos outros, Pirandello nos aponta para uma incerteza radical do “eu” mostrando-nos que a ilusão que criamos para nós mesmos e para os outros, seja de boa ou de má-fé, torna-se uma farsa trágica, pois “aceitar o estado de ilusão, pode ser a única conclusão realista”¹⁵⁵, como afirma a personagem Henrique IV¹⁵⁶, perto do fim

¹⁵⁵ Williams, Raymond, op. cit. Pág. 196.

¹⁵⁶ Henrique IV: personagem da peça *Henrique IV*. Após cair de seu cavalo a caminho de uma festa a fantasia, cujo tema é a época do imperador germânico Henrique IV, o jovem fantasiado de Henrique IV perde o sentido e, conseqüentemente sua identidade, acreditando ser o

da sua mascarada: “Estou curado, senhores: porque sei que banco o louco por aqui; e faço tudo isso quieto! – a desgraça é de vocês que vivem a sua loucura agitadamente, sem conhecê-la e sem enxergá-la”¹⁵⁷. Nesta passagem, Pirandello assim como em tantos outros de seus personagens, fala a todos aqueles que vivem sem preocupar-se em ver-se vivendo; reconhecendo, a “representação” feita da vida e admitindo que o problema reside naqueles que não enxergam a construção que faz de si mesmos e dos outros.

Pirandello nos apresenta um “homem conscientemente desonesto como um símbolo de virtude”¹⁵⁸. Isso significa que esses personagens tem consciência da ilusão e das normas ou convenções que regem os relacionamentos, admitindo-as como criações humanas e que ao tomarem conhecimento dessa construção, acabam por descobrir que as erigimos para nós mesmos e para os outros.

Ter consciência ou não dos fenômenos, que para Pirandello são ilusórios, levam o sujeito à desarmonia consigo e com os outros, gerando assim o sofrimento. E, esse sofrimento leva ao autoengano e à fantasia (que nos mostra o quanto a vida é absurda). Com relação à fantasia, Pirandello inseriu um capítulo no romance *O Falecido Mattia Pascal*, intitulado Os escrúpulos da fantasia, no qual escreve para os críticos sobre a reportagem de um jornal. Nesta matéria há uma história: um senhor casado se apaixona por uma jovem e os amantes resolvem contar para a esposa o ocorrido. Os três se encontram para resolver o imbróglio e resolvem, de comum acordo, se matar. Entretanto, após a esposa praticar o suicídio, os dois amantes desistem de tal intento, sendo condenados a prisão pelo juiz. Essa história poderia ser uma das novelas pirandellianas, mas não, o fato realmente aconteceu. E Pirandello, então pergunta: se eu

imperador germânico. Seus amigos, a pedido de sua irmã, o ajudam a acreditar nesta sua nova ‘identidade’. Porém passados os anos ele cura-se de sua loucura, mas mantém sua cura em segredo, findo-se louco para poder observar as características e relações entre as pessoas. Bernardini, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

¹⁵⁷ Ibidem. Pág. 167.

¹⁵⁸ Idem. Pág. 197.

tivesse escrito essa novela, o que diriam os críticos? Que minha fantasia é desumana? Deste modo, Pirandello traz à luz o quanto a sua fantasia mostra os absurdos da vida e conseqüentemente seus sofrimentos.

Com relação ao sofrimento desse sujeito, consciente da ilusão que faz de si e dos outros, fica evidente seu desajuste com a vida no que se refere a si mesmo e aos outros, decorrendo daí o medo de relacionar-se sem encontrar uma forma de entendimento com o outro. Sendo assim, a ilusão, no mundo pirandelliano, não deve ser alvo de zombaria; talvez compaixão, conforme vimos acima, quando suas personagens agem resignadas em um mundo que a todo momento lhes impõe idéias, opiniões ou até mesmo a mais fútil curiosidade. A agonia da experiência individual se expande e a encontramos na sociedade em geral. Desta forma, a tragédia é uma condição de vida. Segundo Willians, ela “não reside, essencialmente, naquilo que essa ou aquela pessoa faz, mas numa condição absoluta”¹⁵⁹. Ao mesmo tempo que construímos uma ilusão para nós, também construímos uma ilusão em relação aos outros, da mesma maneira que a nossa ilusão pode estar na ilusão do outro, fazendo com que no fluxo da vida esse entrelaçamento seja ameaçado por duas pontuações já discutidas anteriormente: a imposição do outro e a distância trágica estabelecida entre nós.

Ao analisarmos a ilusão que cada um faz de si e dos outros, constatamos o desencadeamento de um processo de desconstrução dessas construções ilusórias. Isso acontece quando o sujeito começa a ter consciência do caráter multiforme e contraditório de sua verdade.

As personagens de Pirandello sofrem por não se ajustarem a um mundo no qual a harmonia mostra-se impossível entre as diversas relações. Desta forma, o autor

¹⁵⁹ Ibidem. Pág. 197.

italiano expressa em suas obras a tragédia de um mundo em dissolução e também do sujeito que vive e atua nele.

Esse sujeito, na luta para construir uma forma de viver para si e para o outro, percebe-se isolado e fragmentado, pois entre o ato de se ver e o de ser visto há um enorme abismo que torna impossível qualquer tipo de reconciliação; as personagens pirandellianas debatem-se quando adquirem consciência desta impossibilidade, sofrendo diante de seus vários “eus”, a impossibilidade de viverem a multiplicidade de vidas imposta pelos diversos olhares alheios e, paradoxalmente, por saberem que necessitam viver de forma fixa para corresponder a expectativa que o olhar dos outros lhes impõem.

Neste caso, mostra-se esclarecedor o romance *Um, Nenhum e Cem mil*, no qual a personagem Moscarda adquire a consciência da ilusão que ele faz de si e dos outros. Ele percebe que a vida cotidiana, com suas normas e regras, é imposta pelos outros através de um olhar que o tipifica, dando-lhe uma forma social muito diferente daquela com que ele se vê. Moscarda, ao romper com essas tipificações, acaba sendo afastado da sua vida cotidiana, destruindo uma a uma todas as máscaras que são impostas pelos outros. Após sua tentativa de mudar voluntariamente o acaso de sua vida, dando-lhe um sentido, e tentando, assim, romper com a objetividade já dada da vida cotidiana e expressar a sua subjetividade, termina num hospício. Conforme Alfredo Bosi, Moscarda, ao descobrir em sua coexistência social “que somos para os outros tão somente o que parecemos”¹⁶⁰, não conseguindo adaptar-se às tipificações, que não são capazes de expressar o que ele é ou desejaria ser, entra em crise por não agir de acordo com as características impostas pela sua máscara social, sendo assim, excluído do convívio social, tornando-se alvo de gozação e vivendo na marginalidade.

¹⁶⁰ Pirandello, Luigi, 2001. Op. cit. Pág. 10.

Segundo Bosi, se nem o seu nome lhe foi permitido escolher (assim como nenhum de nós), tampouco sua vida herdada, ele pôde opor ou contestar as imagens construídas pelo outro, mas percebeu a multiplicidade das imagens que passou a representar tanto para os outros como para si mesmo. E diante da multiplicidade de vidas constatada por ele, o que Moscarda representa para ele mesmo e para os outros após se desfazer dos múltiplos Moscaras? Ninguém. Bosi afirma que, para um crítico desatento e apressado, esta seria a “representação” da “Desintegração Total!” do ser humano, mas essa não seria uma conclusão correta, pois “lateja no coração do protagonista um sentimento que ele próprio chama de *punto vivo*”¹⁶¹; sentimento esse que vem à luz para Moscarda quando o olhar do outro se mostra injusto, tocando fundo na consciência moral da nossa personagem.

É no livro V desse romance em questão que Pirandello escreve sobre o *punto vital*, referindo-se ao fato de que a personagem sente-se ferida exatamente no momento em que tenta expressar sua idiossincrasia, ao querer que o banco do qual é herdeiro, seja fechado; tanto Dida quanto Quantorzo passam a desprezá-lo e Quantorzo chega a dizer a Dida que Moscarda diz besteiras típicas de um menino mimado, o que leva e Dida a rir da notória estupidez de seu Gengê. A risada de Dida fere Vitangelo por dentro, em seu *ponto vital*, para ele inexplicável, mas que o faz sentir-se derrotado, por não conseguir romper com as máscaras do “Gengê” de Dida, e do “caro Vitangelo” de Quantorzo. Sente-se assim morto, afirmando:

“Fora de qualquer imagem com que eu pudesse me representar com vida a mim mesmo, como alguém que existisse ao menos para mim e fora de toda a imagem de mim tal como eu me imaginava diante dos outros, um ponto vital

¹⁶¹ Ibidem.

dentro de mim se sentira ferido tão profundamente que perdi a luz dos olhos”¹⁶².

Moscarda percebe que aquela máscara criada pelos outros não pode ser destruída. Quantas podem ser as máscaras formadas pelos seres-humanos? Uma? Quando Vitangelo é tipificado pelo olhar do outro. Cem mil? Quando a personagem, diante da multidão de olhares, compreende-se desagregada, perdendo o atributo, a unidade do “eu”, que a faz sentir-se mais segura Nenhum? Quando a personagem apreende todas as formas que lhe são atribuídas e que elas não lhe fazem mais nenhum sentido. Cada qual, diz Pirandello, pode ser um, nenhum, cem mil, mas a escolha é um imperativo necessário; é essa escolha que organiza a harmonia individual, o sentimento do nosso equilíbrio moral; é ela que constituiu a tragédia e que faz com que os dramas de Pirandello não sejam simples farsas. “Eles apresentam uma lei do sacrifício: o sacrifício da multidão de vidas que poderíamos ser e que, no entanto, não vivemos”¹⁶³.

Deparamo-nos, assim, com uma crise do “eu”, pois cada vez mais fica escassa a possibilidade do “eu” se relacionar com o outro ou exercer controle sobre a realidade, perante a multiplicidade de vidas. Como vimos, no caso de Moscarda, esse controle sobre a realidade se estende ao próprio “eu”, com a perda do atributo da unidade, o estranhamento não apenas com a sua imagem perante os outros, mas também consigo mesmo. A máscara que os outros têm de Moscarda não se ajusta em nada ao que ele acredita ter. O “eu”, afirma Miquel Edo, “não é único, pois, senão que se multiplica em tantos ‘eus’ como os demais percebem em nós ou como nós podemos perceber em nós mesmos ao longo do tempo ou como podem conviver em nós simultaneamente”¹⁶⁴. A

¹⁶² Idem. Pág. 157.

¹⁶³ Idem. Pág. 223.

¹⁶⁴ Pirandello, Luigi. *El difunto Matias Pascal*. Edición e traducción de Miquel Edo. Madri: Ed. Cátedra, 1998. Pág. 39. No original: “El yo es único, pues, sino que se multiplica en tantos yoes

conclusão é que esse “eu” múltiplo, não afeta dessa forma apenas a aparência física, mas também “o território da psicologia, dos sentimentos e das sensações”¹⁶⁵.

Miquel Edo também faz menção ao modo inesperado e repentino com que pensamentos ou ideias acometem as personagens de Pirandello, quando tomam uma resolução ou sofrem uma mudança em seus comportamentos ou estados de ânimo. Isso significa que estamos diante de uma luz “procedente das zonas obscuras de nossa mente”¹⁶⁶ e não mais diante da luz da razão. Sobre essas questões obscuras da nossa mente, desenvolveram-se, ao longo do tempo, modas como a teosofia e o espiritismo, ironizadas por Pirandello, embora tal ironia não impeça o aparecimento de determinados pressupostos dessas doutrinas parapsicológicas, nem que sejam questionados os poderes ocultos da mente e da alma; as personagens expressam extravagâncias da fantasia, idas e vindas da memória, percepções que temos de um mesmo fato conforme o momento e a circunstância.

Podemos então perguntar: “Quanto conhecemos de nós mesmos e da nossa relação com o universo?”¹⁶⁷. A ilusão que fazemos de nós e dos outros; a falta de sentido de nossa existência e a tentativa de dar um significado a ela, são meras construções fictícias expressadas na obra de Pirandello. A multiplicidade de olhares sobre nós e os acontecimentos, produzem várias impressões e sentimentos que são guardados em nosso interior, dos quais não somos conscientes. No entanto, vivemos acreditando que temos plena consciência de todas essas relações, e o sofrimento que sentimos ao adquirir essa consciência, está justamente expressa nas personagens

como los demás perciben en nosotros o como nosotros podemos percibir en nosotros mismos, en tantos yoes como pueden sucederse en nosotros a lo largo del tiempo o como pueden convivir en nosotros simultaneamente”. (Tradução nossa).

¹⁶⁵ Ibidem pág. 39. No original: “Al territorio de la psicología, los sentimientos y las sensaciones”. (tradução nossa).

¹⁶⁶ Idem. Pág. 40. No original: “Ante una luz procedente de las zonas oscuras de nuestra mente”. (tradução nossa).

¹⁶⁷ Idem. No original: “Cuánto desconocemos de nosotros mismos y de nuestra relación com el universo”. (Tradução nossa).

pirandellianas. É no romance *O Falecido Mattia Pascal*, que Pirandello afirma que a consciência não se basta por si mesma, apresentando o caráter subjetivo e variável de cada consciência individual, na “representação” da personagem Mattia Pascal.

Perante todo esse jogo de relações, o “eu” aparece não mais como um todo coerente, mas como uma “intersecção de forças encontradas”¹⁶⁸, como um amálgama (fusão, mistura) de faculdades e percepções diversas, praticamente autônomas, independentes da vontade do indivíduo. É desta forma que se apresentam as personagens pirandellianas, desagregadas, dissolvidas nesta multidão de faculdades e percepções que torna coerente o “eu”, apenas quando essas forças se encontram. Porém tanto as faculdades e percepções não são unas e estão sempre se construindo, assim o “eu” também está em eterna construção.

Neste ponto nos deparamos com uma confluência entre a dissolução do “eu” apresentada na obra de Pirandello e no pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Ambos, afirma Rössner, abalam o mito da unidade do “eu”, rejeitando qualquer noção de verdade, e, sendo assim, tal “eu” verdadeiro não pode existir: “se todas as verdades são nada além de mentiras, todos os papéis são hipocrisias”¹⁶⁹. No mesmo sentido de Pirandello, Nietzsche constata, que o “eu” é apenas uma unidade de organização:

“Toda a unidade é unidade enquanto organização e jogo de conjunto: não tão diferente do que é uma unidade de uma comunidade humana: isto é, o oposto da anarquia atomista; portanto uma formação de domínio, que significa algo uno, mas não é uno”¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Ibidem. Pág. 41. No original: “El yo aparece no como um todo coerente, sino como uma intersección de fuerzas encontradas”. (Tradução nossa).

¹⁶⁹ Rössner, Michel. Op. cit. Pág.237. no original: “Se tutte le verità non sono altro che menzogne, tutti i ruoli sono ipocrisie”. (tradução nossa).

¹⁷⁰ Nietzsche, Friedrich. Fragmentos Póstumos (1885-1889). Volume IV; Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca; tradução, introdução e notas de Juan Luis Vermal e Joan B. Llinares. 2ª. Edição, editora Tecnos, 2008. Aforismo 2, [87]. Pág. 102-103.

Neste sentido, o aforismo 19 de *Para Além de Bem e Mal* é esclarecedor. Pois, neste aforismo Nietzsche ao tratar do conceito vontade, revela a multiplicidade do “eu”. A vontade não é apenas o resultado de uma ação executada por um “eu”, vê-la assim é generalizá-la. Segundo Nietzsche, a vontade não é simples, mas formada por três partes: pluralidade de sentimentos, pensamento e o afeto de comando. Com relação aos sentimentos, significa dizer que em toda vontade há a sensação do estado que se deixa para o estado que se vai tal como uma sensação muscular, o que significa que o querer se dá também no âmbito físico; já o pensar é outro ingrediente da vontade, pois em todo o ato da vontade há um pensamento que comanda; e por último, Nietzsche adiciona o afeto, aquela afeição que temos pelo comando. Porém, ao mesmo tempo em que exercemos o comando, somos também a parte que obedece, pois todo o ato de vontade é produzido na divisão e pela divisão interna do “eu”, entre um “eu” que comanda e um “ele” que obedece.

Quando mandamos, temos a sensação de superioridade, embora ao obedecermos, experimentamos as seguintes sensações: coação, sujeição, pressão, resistência, movimento; sensações estas que são iniciadas após o ato da vontade. Porém, como não apreendemos que ao exprimir uma vontade, somos os que também obedecemos e não somente mandamos essa duplicidade presente no ato da vontade ; pois esta é a “designação” do vulgo:, acabamos por incorporar a “designação” vulgar que considera a vontade como uma só coisa. Não percebemos que na vontade existe essa pluralidade de sensações e a própria vontade é múltipla e nos enganamos ao pensá-la como *una* , em virtude do conceito sintético do “eu”, que sintetiza a pluralidade de vivências e estados psíquicos. É “uma unidade criada pela consciência, de modo que a consciência produz

uma identificação do “eu” com o já mencionado afeto de comando”¹⁷¹. Esses estados antagônicos são identificados de forma fictícia em uma unidade: a unidade do “eu”, expressa nas conclusões errôneas e falsas valorações da vontade, que acabam simplificando a estrutura complexa da “vontade”, identificando de forma rasa a “vontade” com o “eu” que executa a ação, e, desta forma consideram que ação e vontade são a mesma coisa.

Deve-se analisar cuidadosamente esse emaranhado de processos psíquicos, pois o que ocorre é um curioso processo de identificação entre aquele que comanda e as “sub-ferramentas” representadas no sentimento de prazer produzido pela ordem bem-sucedida, “esse tônico sentimento de potência domina a superfície da consciência e, fundindo-se a ela, gera a impressão de unidade”¹⁷². Assim, o “eu” acredita que apenas com sua “vontade” produziu o efeito desejado, dando origem através desse complexo processo de fusão e identificação, ao sentimento da vontade de bastar-se em si mesmo.

Com a dissolução do “eu”, dá-se também a dissolução da subjetividade que não pode mais existir no pólo da representação e no pólo da vontade. Nietzsche abre assim um campo para se pensar uma concepção plural de subjetividade, sendo que em nenhum deles chegamos a unidade simples do “eu”. O “eu” é múltiplo e não pode ser reduzido à expressão de uma vontade, pois “o nosso corpo é apenas uma estrutura social de muitas almas”¹⁷³. Nietzsche, então, dá um veredicto final, não apenas em relação à unidade da palavra “vontade”, como também ao conceito sintético do “eu”. Segundo a leitura de Oswaldo Giacóia, “o ‘eu’ se revelou como um abismo de problemas, em nenhuma parte

¹⁷¹ Giacóia Junior, Oswaldo. *Nietzsche e para além de bem e mal*. RJ: Jorge Zahar Ed., 2º Edição, 2005. Pág. 28.

¹⁷² Idem. pag. 29.

¹⁷³ Nietzsche, Friedrich, 2010. Op. cit. Aforismo 19. Pág.24.

se tem acesso ao real, à coisa mesma, nem pelo lado objetivo, nem pela via do sujeito; o fato nu e puro jamais pode ser estabelecido”¹⁷⁴.

Desta forma, é possível constatar um ponto de encontro entre Pirandello e Nietzsche, porque ambos abalam o mito do sujeito, a unidade do “eu”. Para Nietzsche o “eu” pode ser considerado como unidade de organização das fusões de forças. Como dissemos, para Nietzsche, o “eu” é uma unidade de organização e se reduz a puro movimento. Porém, para Pirandello, essa dissolução do “eu” não é tão radical e, segundo Rössner, trata-se do “antagonismo entre indivíduo autêntico e a sociedade alienante”¹⁷⁵. O “eu” tampouco é unívoco, conforme o próprio Pirandello afirma no tratado *O Humorismo*, pois dentro de nós há várias almas em luta; isto quer dizer que, enquanto as personagens pirandellianas lutam para se afirmar perante a sociedade, o pensamento filosófico de Nietzsche, admite que somos apenas movimento, estando condenados a sermos atores, como veremos no capítulo a seguir.

Essas são as conseqüências da não-identidade e o problema da falta de autoconhecimento do sujeito. Na obra de Pirandello há uma rebelião contra a máscara social, como por exemplo na peça *Quando si é qualcuno*¹⁷⁶ ou nos romances *Um, Nenhum e Cem Mil* e *O Falecido Mattia Pascal* entre tantos outros...

Perante o jogo social, as personagens de Pirandello são violentadas: o problema é a realidade objetiva. No caso apresentado em *Um Nenhum e Cem mil*, Moscarda, ao perder a coesão do “eu”, torna-se ninguém para os outros e para si mesmo, ainda que de forma consciente (Moscarda entendeu o jogo em que cada um o vê de uma forma, fragmentando o seu “eu” em Cem mil Moscardas). O seu fim, por decisão própria, é o

¹⁷⁴ Giacoia, Oswaldo. Op. cit. Pág. 29-30.

¹⁷⁵ Rössner, Michel. Op. cit. Pág. 237. No original: “L’antagonismo tra individuo autentico e società alienante”. (Tradução nossa)

¹⁷⁶ Pirandello, Luigi. *Maschere Nude*. Colezione diretta da Giansiro Ferrata. Volume Secondo. Itália: Arnaldo Mondadori Editore. 1958. Pág. 969.

hospício, próximo da relva. Assim também acontece na peça *No si sa come*¹⁷⁷ em que o problema da personagem Romeo Daddi não é mais a opinião dos outros, “mas o fato de que ele mesmo não pode opor uma versão ‘sua’, porque não pode mais chamar-se ‘eu’, pois este ‘eu’ não é mais um, e por que ‘quando tudo em torno de si não é verdadeiro, você também parece não ser verdadeiro’”¹⁷⁸. Qualquer verdade objetiva é anulada na obra de Pirandello, pois não há conciliação possível entre os diversos olhares, pois cada qual tem e expressa o seu próprio ponto de vista.

Como vimos nas obras citadas de Pirandello há aporia, em que ele relata a estúpida bisbilhotice humana que quer almejar uma verdade, abalando o sujeito e sua última certeza – a certeza do “eu”. Neste caso podemos afirmar que ele está diferencialmente na mesma esteira perspectivista de Nietzsche., pois ambos, desconstroem o “eu” e, segundo Rössner,

“mantendo assim o sofrimento daqueles que não estão preparados; mas, no entanto, é capaz de suportar este reconhecimento podendo assim superá-lo: como o ‘além-do-homem’ de Nietzsche, ou como ‘resignado’ (como recomenda o Dr. Mangoni da novela *Niente*) para Pirandello, assim como um homem que pode viver sem o seu próprio ‘eu’ como Moscada ou Mattia Pascal”¹⁷⁹

¹⁷⁷ Ibidem. Pág. 819.

¹⁷⁸ Rössner, Michel. Op. cit. Pág. 237. No original: “il fatto che lui stesso non può più opporre una “sua” versione, perché non può uno, e perché “quando tutto t’è come non vero attorno, quello chef ai può anche sembrarti non vero”. (Tradução nossa).

¹⁷⁹ Idem. Pág. 238. “Rimasta e così fa soffrire quelli che non vi sono preparati; chi però è capace di sopportare questo riconoscimento potrà anche superarlo: come “superuomo” in Nietzsche, o come “dimissionario” (ome raccomanda il dottor Mangoni della novella niente) in Pirandello, cioè come uomo che può vivere senza il proprio io come Moscarda o Mattia Pascal”. (Tradução nossa).

6. Da multiplicidade do “eu” às máscaras.

*“...Cada um se ajusta à máscara como pode – a máscara exterior. Porque dentro, depois, está a outra, que muitas não se harmoniza com a de fora”
(Pirandello, O Humorismo).*

*“Tudo o que é profundo ama a máscara: as coisas mais profundas tem mesmo ódio à imagem e ao símile”.
(Nietzsche, Para Além de Bem e Mal, aforismo 40.).*

Como vimos anteriormente, tanto para Pirandello como para Nietzsche o problema descartado, é a “verdade objetiva”. Se para ambos não há a “verdade objetiva”, tudo o que é fundado a partir dessa “ideia” (oriunda da tradição metafísica) é questionado. Neste sentido o “eu” é pensado como uma entidade unívoca, como um “eu” profundo a ser revelado. Emerge, em compensação, uma multiplicidade de “eus”: para Nietzsche constituída de “uma estrutura social de muitas almas”¹⁸⁰ e para Pirandello, explicitada na afirmação “nós temos dentro de nós quatro, cinco almas em luta entre si”¹⁸¹. Por este ângulo, a aproximação entre o autor italiano e o filósofo alemão é inevitável, mesmo que após esse cruzamento os caminhos sejam diferentes.

Desta forma, o “eu” como múltiplo e móvel; é um acontecer em que apreendemos um complexo de sensações, pensamentos, afetos que “pode ser, em nós, indicado por uma máscara”¹⁸². Por isso na esteira de Pirandello e de Nietzsche, o “eu”, é múltiplo, complexo, apresenta-se como uma unidade de organização que resume, como já dito, um complexo de sensações, pensamentos e afetos. Por isso não se pode trabalhar

¹⁸⁰ Nietzsche, Friedrich, 2005, op. cit. Aforismo 19. Pág. 24.

¹⁸¹ Pirandello, Luigi, 1999. Op. cit. Pág. 175.

¹⁸² Nietzsche e as máscaras – com Prof. Dr. Oswaldo Giacóia Jr. Programa Filosofia no Cotidiano. Guarulhos: TV Cantareira, 19 de junho de 2011 – Edição 111. Programa de TV.

como se houvesse um alicerce encoberto por máscaras e se retirarmos essas máscaras encontraríamos uma “verdade”.

Esse “eu” complexo e múltiplo tem a necessidade da máscara para revelar, não um fundo, mas aquilo que é superficial, aquilo que aparece, que revela o conjunto de forças contrárias da qual o “eu” é construído. Neste sentido, máscara significa revelar e esconder a complexidade e multiplicidade de “eus” e não o seu contrário, esconder um “eu”, uma verdade única que está por trás desta máscara. Cabe então verificar o significado da palavra máscara para os antigos e se há diferença no sentido utilizado pelos modernos, para posteriormente relacionarmos com o pensamento que ambos os intelectuais se referem, conforme citado nas epígrafes acima.

No livro *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*¹⁸³, Bakhtin, faz uma referência à máscara na passagem em que ele trata do grotesco popular, no sentido antigo em que “a máscara recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos”¹⁸⁴. Já o grotesco romântico (moderno) se afasta de sua “natureza original” (a da cultura popular antiga) e suas significações giram em torno da dissimulação, do encobrir, do enganar... a máscara na modernidade passa então a conotar o engano, o disfarce.

A própria palavra máscara remete a “um elemento ancestral do teatro pirandelliano: a máscara como concepção de realidade, evocação”¹⁸⁵, tal como era seu significado na Antiguidade e na Idade Média. O que significa dizer que a palavra máscara, no teatro de Pirandello sugere ou se distância do significado atribuído pelos modernos, em que ela indica ou sugere um artefato que oculta, esconde ou disfarça

¹⁸³ Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. SP: Editora Hucifec, 2010.

¹⁸⁴ Idem. Pág. 35.

¹⁸⁵ Murad, Pedro Carvalho. *Humor, Horror e cidade: Comédia pirandelliana e contemporaneidade*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. pág. 63.

alguma coisa. Como diz Nietzsche no aforismo 40 de *Para Além de Bem e do Mal*, a máscara é um ardil para burlar a realidade. Segundo Bakhtin, a máscara, a partir do grotesco romântico (moderno) se afasta de sua “natureza original”, correspondente a da cultura popular antiga.

Ainda na esteira de Bakhtin, o significado da máscara tanto na Antiguidade como na Idade Média remetia diretamente à cultura popular antiga – aos cultos e festas populares. Ao respeito do significado das máscaras para os antigos dirá Bakhtin:

“a máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo”¹⁸⁶.

Neste sentido podemos afirmar que as máscaras permitem alterar o que se é, ela nega a identidade para apresentá-la de outra forma; no segundo sentido de máscara:

“é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos”¹⁸⁷.

A máscara expressa transformação, um meio delas é possível afastar-se do contexto ilusório social tido como natural:

“a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter – relação da realidade e da imagem, características das formas mais antigas dos ritos e espetáculos”¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Bakhtin, Mikhail, op. cit. Pág. 35.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Idem.

Entende-se assim a máscara no jogo de velar e revelar, esconder e mostrar. Se qualquer “realidade” necessita de uma imagem para mostrar-se ou encobrir-se a máscara é essa instancição sutil entre o que se mostra e se esconder. Aspecto totalmente compatível com o pensamento de Pirandello e de Nietzsche.

Na Antiguidade a máscara era dotada de um aspecto renovador e transformador, fazendo com que “o complexo simbólico das máscaras seja inesgotável”¹⁸⁹; na modernidade ela perde esse caráter popular, distanciando-se de sua natureza original, passando a ser dissimulação, encobrimento, engano e adquirindo um “tom lúgubre”¹⁹⁰.

Neste caso vale trazer à luz a mudança de significado da palavra máscara, desde a Grécia antiga até a modernidade. Como já dissemos, na Antiguidade, a máscara tem o aspecto transformador, de negação da identidade para quem a usa, é no teatro, que ela encontra o seu terreno mais fértil. A palavra provém do grego *prósopon* (pros: diante de – opôs: faz), que significa: máscara ou personagem e que em sua acepção original, nomeia o ato ou efeito do ator que por meio de uma abertura na máscara entorna à boca, é usada para impostar e representar pelo som de sua voz, uma personagem; daí a utilização da máscara no teatro¹⁹¹, para “facilitar” a representação do ator diante do público e a apresentação, pelo som, de seu personagem. Para os Antigos era clara a distinção entre a máscara, a personagem e o ator.

A palavra *prósopon* deu origem à palavra *persona* e não apenas pela sua tradução gramatical e semântica. No latim, a palavra *persona* foi estabelecida, “por uma justaposição gramatical da preposição per [advérbio de meio] e o substantivo [sonus],

¹⁸⁹ Ibidem. Pág. 35.

¹⁹⁰ Idem, pág. 35.

¹⁹¹ Paves, Patrice. *Dicionário de Teatro*; tradução G. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. 3. Edição. São Paulo: Perspectiva, 2008. A origem grega da palavra teatro, o theatron, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento... tão-somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação.

resultando per + sona = *persona*¹⁹², cujo significado é o mesmo da palavra grega *prósopon*. Nesse mesmo sentido, *persona* deriva “do verbo *personare*, de sua forma verbal gerúndio *personando*; outra, ainda, a fez derivar da expressão *per se una*, enquanto designa *una por si*”¹⁹³ e, dessa forma, tanto a palavra grega *prósopon* como a palavra latina *persona* tinham o mesmo significado: máscara ou personagem e seu uso, com a gradativa evolução da palavra, passou a ser “a representação pelo som [persona], o artefato [máscara], a personagem representada pela máscara e, também, com o tempo, o próprio ator que atuava, sendo a ele por último e propriamente atribuído o nome de pessoa”¹⁹⁴.

Da palavra latina *persona* deriva a palavra portuguesa pessoa; seu uso atual difere da sua origem, pois o significado da palavra pessoa refere-se, “no sentido mais comum do termo, ao homem em suas relações com o mundo ou consigo mesmo”¹⁹⁵; e não no sentido de uma máscara ou personagem, como indicam o termo *persona*.

Nota-se, então, que existe uma mudança de significado do termo *prósopon* – máscara – personagem, para *persona* e por fim pessoa, na forma o entendemos atualmente.

Esta transformação fica clara se observarmos a seguinte citação de Faitanin:

“Como vimos, com o tempo, o vocábulo grego [*prósopon*] evoluindo em seu *uso comum na Grécia*, de *máscara* passou a significar o *papel* representado pelo ator, portanto a *personagem*; ao ser importado o objeto e o *uso comum* do vocábulo grego para o *Teatro Romano*, e embora a língua latina dispusesse da palavra *masca* para significar aquilo a que se referia, esta palavra latina não traduziria a rica

¹⁹² Faitanin, Paulo. Acepção Teológica de Pessoa em Tomás de Aquino. Aquinate, n. 3. 2006, pág. 47-58. Disponível em: <www.aquinate.net/artigos>. Pesquisado em 15/08/2012.

¹⁹³ Idem. Pág.5.

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ Abbagnano, Nicola. Dicionário de filosofia; trad. Da 1. Edição brasileira coordenada e revisada por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Benedetti, 4. Edição, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

semântica do termo grego. As formações criativas e inventivas de novas palavras surgem da necessidade para suprir uma carência lingüística. Neste contexto, a palavra latina *persona* surge, ocasionalmente, não originada de um vocábulo arcaico latino, senão da justaposição da preposição *per* e do substantivo *sona*: estabelece-se a palavra *persona* que viria significar, originalmente, os mesmos sentidos de seu correlato grego: *máscara*, *personagem*, *ator* e, mais, o de *representação*”¹⁹⁶.

Na Grécia antiga a palavra *prósopon* significava tanto máscara como personagem. Sendo assim, ao falarmos do Teatro Grego, máscara e personagem devem ser compreendidas como sinônimos, embora com um sentido diferente do que lhes atribuímos hoje.

No teatro Grego, não temos a personagem esboçada pelo autor dramático, mas sim o ator representando as características da personagem, ou seja, o trabalho do ator se efetua na sua atuação, mediante uma abertura na máscara entorno à boca, para impostar e representar pelo som de sua voz, uma personagem.

Além das significações e relações entre as palavras: máscara / personagem – *persona* e *pessoa* é possível observar que, no teatro moderno, a personagem é encarnada pelo ator, isto é, a representação de uma personagem pelo ator se dá a tal ponto que não é possível dissociá-los, por meio da atuação, gesto e voz.

Há, portanto, uma inversão do significado; enquanto no teatro Grego, máscara, personagem e *persona* mantinham, em relação ao ator, a indicação de representação; no teatro moderno, a personagem se identifica cada vez mais com o ator que a encarna transformando-a numa entidade semelhante aos outros homens.

¹⁹⁶ Ibidem, Pág. 77.

Máscaras em Pirandello.

O naturalismo francês e o verismo são concepções modernas de teatro, nas quais as personagens representam cópias comportamentais, emocionais e psicológicas do ser humano. Essas concepções são rejeitadas por Pirandello, que apresenta personagens que aprendem cedo a se reconhecerem como máscaras. Constata-se, portanto, na tragédia pirandelliana, a presença de uma personagem auto-reflexiva, que sabe que é uma máscara, “que não aceita ter outro rosto que não o da ficção”¹⁹⁷. Importante salientar que o termo ficção é usado por nós de acordo com o significado de *poiesis*, mas aparece aqui como um termo carregado de valores.

Enquanto a máscara moderna nos aponta para uma dissimulação, um engano, o autor italiano trata dessas simulações, conforme aponta n’*O Humorismo*: o homem na dificuldade da luta pela vida usa da simulação quando percebe a sua debilidade, simulando força, honestidade, simpatia, prudência, qualquer virtude que possa ser instrumento de luta. Como já salientamos o papel do humorista será desmascarar cada uma dessas simulações. Por outro lado e em um certo sentido, Pirandello resgata a cultura popular antiga com relação às máscaras, como tradução da negação do sentido unívoco que damos a nós, aos outros, quando ela expressa uma transformação, ou até mesmo no jogo da vida, apresentando uma imagem e ao mesmo tempo encobrendo uma realidade. Por exemplo, no romance – ensaio *Um, Nenhum e Cem mil*, Moscarda nega a sua identidade, ao tornar-se consciente que a imagem que ele tem de si difere das que os outros fazem dele; Moscarda sabe da multiplicidade e busca transformar essas máscaras; sabe que a vida é um jogo e que por baixo das máscaras, nada existe.

¹⁹⁷ Ribeiro, Martha de Mello, op. cit. Pág. 1.

Neste sentido e como na modernidade as máscaras perdem esse caráter popular e passam a significar engano, simulação, disfarce. Pirandello constata esse caráter de engano e de disfarce peculiar às relações modernas e o descreve n' *O Humorismo* como a ilusão que fazemos de nós mesmos e dos outros. Pode-se dizer que Nietzsche também trata a máscara com o caráter moderno que conota o disfarce.

Assim, por exemplo, ao refletir a tragédia moderna, tal como vimos, Nietzsche caracteriza o homem de seu tempo “pela ausência desta coerência entre forma e conteúdo, que necessariamente, perante o homem de seu tempo e depois no filósofo que o observa a forma”¹⁹⁸. Não há mais distinção entre forma e conteúdo, assume-se, então, o disfarce. Dessa forma no “homem moderno” não haveria harmonia entre a forma e o conteúdo, entre interior e exterior, pois subjetividade e objetividade social não se compatibilizam, gerando o sofrimento de um sujeito que se vê frágil e inseguro diante do mundo.

Neste sentido é relevante pensar, na esteira de Nietzsche, o nascimento do disfarce como inadequação ao conteúdo. Gianni Vattimo, por exemplo, traz à luz essa interpretação nietzschiana do disfarce. Primeiramente “o disfarce não pertence ao ser humano por natureza”¹⁹⁹, ele é forjado pela necessidade humana de dar um sentido e fim às coisas. E tem como base, nas *Considerações Extemporâneas II*, a enfermidade histórica, o que significa dizer, “o conhecimento exasperado da caráter ‘devenido e deveniente’ de todas as coisas”²⁰⁰. Conhecimento este que tem tornado o homem incapaz “de criar história, de produzir eventos novos no mundo. Essa incapacidade é medo de assumir a responsabilidade histórica em primeira pessoa e a insegurança das próprias decisões. Assim, o disfarce nasce da insegurança. E suas raízes estão: no

¹⁹⁸ Vattimo, Gianni. *El Sujeto y La Máscara. Nietzsche y El problema de La liberación*. Traducción: Jorge Binagui. Barcelona: Ediciones peninsulas, 1989. pág. 20.

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ Idem.

excesso de cultura histórica, e no; afirmar-se do saber científico como forma espiritual hegemônica. Além disso, o disfarce, no contexto moderno, significa admissão das máscaras convencionais, das máscaras enrijecidas. Desse modo, pode-se somar aos pontos textuais já citados a passagem do ensaio *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*, em que o homem é assinalado como animal que, diante de sua debilidade e fraqueza, adotou como arma possível de defesa a ficção. onde assinala-se o homem como animal de maior debilidade em relação a outros,

“O intelecto, como meio de assegurar a supervivência do indivíduo, onde desenvolve suas principais forças é no fingimento; pois este é o meio pelo qual sobrevivem os indivíduos débeis, menos robustos, aos que é velado lutar por sua existência com cornos e dentes de fera”²⁰¹.

Temos então nas *Considerações Extemporâneas II*, a máscara e o disfarce considerados no plano moral, apontando para uma ausência de unidade estilística, o que significa dizer ausência de caráter e força, pois a máscara fraca tem como “pano de fundo”, como valores pré – estabelecidos, valores morais como o medo, a insegurança e a luta pela existência. A máscara forte, ao contrário, seria criativa? Em todo o caso o ensaio *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral* mostrará o discurso como “extramoral” e irá considerar o surgimento da ciência como um sistema de ficções inventadas pelo intelecto, cujo objetivo é garantir a sobrevivência do animal em meio à natureza hostil, principalmente na disputa com outros indivíduos da mesma espécie.

²⁰¹ Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Obras Completas*. Seleção de textos: Gérard Lebrun; tradução e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio: Antônio Cândido de Mello e Souza. SP: Editora Nova Cultural, 1999. *Sobre verdade e Mentira no sentido extra – moral*. Pág. 53-54.

Assim, nas *Considerações Extemporâneas II*, podemos dizer que temos o disfarce como máscara fraca (no sentido da hipocrisia) à medida que ele é assumido com o intuito de combater um estado de temor e debilidade e promover a admissão das máscaras convencionais, fixas, paralisadas. Por outra parte, no ensaio *Sobre Verdade e Mentira* – o disfarce aparece como única forma de defesa diante da debilidade do homem ao se confrontar com a natureza e com as outras espécies. Deste modo, tanto nas *Considerações Extemporâneas - II* como no ensaio *Sobre verdade e mentira*, o disfarce significaria: assumir as máscaras convencionais, as máscaras fixas que estão cristalizadas, enrijecidas. O que difere é que nas *Considerações Extemporâneas II* o disfarce como máscara está analisado no plano moral e indica uma falta de unidade estilística; e no ensaio *Sobre Verdade e Mentira* a referência é a ciência como um saber inventado pelo intelecto para garantir a sobrevivência da espécie humana.

Nas *Considerações Extemporâneas - II*, constata-se que o homem moderno não sabe tomar iniciativas, mascarando-se e assumindo funções sociais estereotipadas, fixas, unívocas. Nietzsche assinala também o fato de que o homem passa também a utilizar máscaras com uma só expressão; isto é, o disfarce utilizado pelo homem moderno é a máscara que se manifesta de uma só forma, capaz de gerar um desequilíbrio diante do homem que pode viver uma multiplicidade de vidas e, no entanto, não as vive. Neste sentido, o homem diante da enfermidade histórica – insegurança das próprias decisões, valorização das convenções sociais que lhe são impostas, das barreiras sociais, e do caráter moral, cria raízes no excesso de cultura histórica produzindo a ficção, que não sabe que é ficção, porém aparece como única forma de defesa contra o mundo que lhe é hostil.

Pirandello, pela sua parte, constata a tragédia do sujeito moderno que não harmoniza interior e exterior e nessa impossibilidade constata que o ser humano precisa

de uma máscara para dar sentido à sua vida. Essas máscaras, no sentido de Pirandello são as máscaras sociais. Veremos mais adiante, como no sentido pirandelliano, existe uma relação desta máscara social com as máscaras que não sabem de si, assim como a diferença com as máscaras que sabem de si.

Explicitemos então o que denominamos de máscaras sociais: são as máscaras que refletem as normas, as leis, as convenções sociais que se impõem ao sujeito como se tivessem um caráter “natural”. Podemos dizer que diante dessas imposições sociais as personagens pirandellianas aceitam a máscara: Ercília Drei, luta por uma máscara, para não ficar nua aos olhos dos outros; Chiarchiaro, assume a máscara de mau-olhado, achando nela uma maneira de sustentar a si e à sua família; e até mesmo Moscarda, que após romper com as máscaras sociais, tem que aderir a uma máscara de “louco” e se retira para o manicômio, para ter plausibilidade para ele mesmo e para os outros. A personagem pirandelliana é obrigada a “estar” numa sociedade, da qual não pode escapar. Ela torna-se aquilo que os outros querem que ela seja, sua identidade é construída de fora para dentro. Conforme diz a Sra. Ponza, ela é o que os outros acreditam que ela seja.

As personagens pirandellianas só se afirmam na sociedade aceitando a sua máscara social – expressando o papel social que lhes é exigido. Ao desfazer-se de sua máscara, afastando-se da ilusão, perde a sua plausibilidade social e então a personagem retorna a uma máscara para ter uma forma coerente. Em outras palavras, perante o olhar tirânico dos outros, a personagem se vê fixada em uma forma, então ao se desfazer da máscara social, ela torna-se nenhum; e sem saída torna-se sombra de si mesma: Moscarda vai para o manicômio, Ercília é morta, Sra. Ponza é ninguém para ela mesma. Este é o aspecto trágico da personagem pirandelliana, ao mesmo tempo em que a máscara social causa um sofrimento ao sujeito, também ao romper com estas máscaras

o sujeito sofre, pois suas ações não são coerentes com as normas sociais. E isto não tem saída.

A consciência de cada um vem de fora, da identificação do “eu” com a função social que desempenha. Quando, o que os outros vêem não se identifica com aquilo que vemos, quando a realidade do outro é diferente da nossa, “nossos olhos não sabem mais aquilo que vêem e a nossa consciência se perde”²⁰², pois aquilo que consideramos o nosso interior, a nossa consciência, não se basta por si só, ela está sempre sob o olhar acusador do outro²⁰³.

“A consciência? Mas a consciência não serve, meu caro senhor! A consciência, como guia, não pode bastar. Bastaria talvez, mas só se fosse um castelo e não uma praça pública, por assim dizer; isto é, se conseguíssemos conceber-nos isoladamente e ela não tivesse, por sua natureza, aberta aos demais. Na consciência, a meu modo de ver, em suma, existe uma relação essencial ... isso mesmo, essencial, entre mim, que penso, e os outros seres, objeto do meu pensamento. Portanto, ela não é um absoluto que baste a si mesmo, está entendendo? Quando os sentimentos, as inclinações, os gostos desses outros, que são objeto do meu pensamento ou do seu, não se refletem em mim ou no senhor, nós não podemos sentir-nos satisfeitos nem tranquilos nem alegres; tanto é verdade, que todos lutamos para que nossos sentimentos, nossos pensamentos, nossas inclinações, nossos gostos se reflitam na consciência dos outros. E, se tal não acontece, porque... digamos assim, o ar, no momento, não é apropriado para transportar e fazer florir os germes, meu caro senhor... os germes da sua ideia na mente dos outros, o senhor não pode dizer que a consciência lhe basta. Basta-lhe para quê? Para viver sozinho? Para estiolar-se (enfraquecer-se) na sombra? Oram ora! Escute; eu detesto a retórica, velha mentirosa e bazófia (fanfarrice), coruja de óculos. Foi a retórica, sim, senhor, que formulou esta frase com peito estufado: “tenho minha consciência e me basta”. Pois sim! Cícero, antes, dissera: ‘Mea mihi conscientia pluris est quam hominum sermo’ (Mais vale minha consciência, para mim, do que a opinião dos homens. Cícero, todavia, digamos a verdade, eloquência, sim às carradas (em grande quantidade), mas quanto ao mais.... Deus nos guarde e livre”²⁰⁴.

²⁰² Pirandello, Luigi, 2001. op. cit. Pág. 146.

²⁰³ Neste ponto da consciência também Nietzsche (aforismo 354 de *A Gaia Ciência*) é taxativo ao afirmar que a consciência é “uma rede de ligações entre as pessoas”. Sentimo-a única, individual, mas assim que a traduzimos na consciência, ela parece não ser mais.

²⁰⁴ Pirandello, Luigi. 1978, op. cit.. Pag. 131-132

Entre as consciências haveria um reflexo, uma refletindo-se na outra, não havendo concordância entre elas; o que está “fora é descontínuo e oscilante, porque descontínua e oscilante é a presença física dos outros”²⁰⁵, a consciência não se basta a si mesma.

Mattia Pascal é o porta voz das personagens pirandellianas, apresentando o caráter subjetivo e variável de cada consciência individual; a comunicação entre os pares também está fadada à falência, pois pela boca da personagem Pai na peça *Seis Personagens à procura de um autor*, Pirandello diz que se nas palavras coloca-se o sentido e o valor que se tem das coisas, o outro ao ouvi-las, atribuem a elas seus próprios sentimentos e valores.

Esse é o drama das personagens pirandellianas, saberem-se múltiplas, plurais e não apenas uma diante da sociedade que lhes impõe uma máscara fixa; sua consciência e suas formas de comunicação também não se ajusta ao que lhes é externo. A máscara, então, torna-se imprescindível à representação, será por essa via, que se viabilizará qualquer encenação/ilusão cênica, na qual o tecido ficcional será configurado e toda será ação é permeada por algum tipo de estilização.

O título que Pirandello dá ao conjunto de suas peças de teatro: *Maschere Nude* (Máscaras Nuas), mostra-se relevante e revelador não apenas por em relação à temática das máscaras mas tornando evidente que ao nomear assim o conjunto de sua dramaturgia, nos dá a direção referente à sua inquietação desmascarando as contradições presentes nas convenções, normas, tipos e na Lógica.

Sendo assim, constatamos que o conceito de máscara ocupa um papel central na obra de Pirandello ao “reporta-se ao momento legítimo e primitivo do homem, cuja

²⁰⁵ Bosi, Alfredo. *A máscara e a fenda*. In: *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo. Ed. Ática, pág. 99.

tragédia existiria ainda que não existissem os séculos de sua história”²⁰⁶. A tragédia pirandelliana não tem a pretensão de mudar essa tragédia existencial, mas com sua descoberta, se propõe apresentar, dimensionar e desmascarar essa condição terrível.

Esse desassossego em relação às máscaras, transcorre transversalmente *O Humorismo*, pois a “reflexão”²⁰⁷ do humorista volta-se para o véu das aparências, tema caríssimo a Pirandello”²⁰⁸. O autor italiano não se ocupa com o que oculta, o que esconde, com o que poderia supostamente existir por baixo da máscara, como se ela encobrisse uma essência a ser revelada. Ao contrário, para Pirandello, não há um alicerce sobre o que se criam máscaras e sim uma máscara que mostra cada sentimento, cada fissura e vicissitude da vida humana. Ele não está comprometido com uma verdade ou com noção última das coisas. Com o seu “relativismo”, Pirandello não tem, preocupação com um fechamento nem com um fim em si mesmo.

Pirandello ocupa-se das máscaras que revelam e estão na superfície. Tanto em suas personagens como no ensaio *O Humorismo* encontramos máscaras que gravitam na superfície, tateiam a pele, suas personagens não se ocupam em revelar a verdade oculta sob a máscara. A máscara tem então um tom, uma intensidade reveladora, ela é uma superfície que mostra e ao mesmo tempo esconde. Apontam assim para um dualismo que é coerente com o pensamento de Pirandello. Neste sentido, pode-se marcar um cruzamento com as máscaras nietzschianas, pois também sugerem intuitivamente o sentido de esconder e mostrar, de superfície e profundidade, revelando um jogo antagônico.

²⁰⁶ Ricci, Ângelo, op. cit. Pág.44.

²⁰⁷ Em relação ao conceito reflexão, concordamos com Murad que afirma utilizar esse termo por falta de outro. Pois, a definição de reflexão como lógica ou como verdade absoluta é totalmente incompatível com o pensamento pirandelliano.

²⁰⁸ Murad, Pedro. Op. cit. Pág 62.

Aproximação com as máscaras em Nietzsche.

Esse antagonismo essencial na interpretação das máscaras, também está presente no pensamento nietzschiano. Os antagonismos supõem um campo de tensão, onde a oposição exige um conflito que ele mesmo é produtivo. Esse caráter antagônico, próprio da filosofia de Nietzsche de acordo com a interpretação de Müller-Lauter tem dois aspectos: Por um lado, só se é fecundo, inventivo, criador, quando se é rico em antagonismos. Eles se completam e não se excluem e assim é rico e produz em abundância. Essas forças contrárias, que em suas tensões não se excluem, geram, tudo aquilo que é permanente; por outro lado, Nietzsche criticaria os antagonismos dizendo que não existem antagonismos. Neste último sentido para Nietzsche, foi o homem que criou esse conceito a partir da lógica, excluindo um termo em favor do outro. A lógica é uma invenção do homem²⁰⁹.

Na presente dissertação nos atemos aos antagonismos que não se excluem, pois entendemos que a máscara se revela nesta estrutura de oposição entre velar e revelar. Não seria neste jogo que a máscara revela toda a sua riqueza? Poderíamos, então, perguntar: para tornar possível um contato e acesso ao que há de “profundo” e “superficial” teríamos que considerar a possibilidade de máscaras?

Müller-Lauter aponta para um pensamento fundamental de Nietzsche: “Na efetividade, não há nada fixo, nada permanente, mas somente a torrente incessante do vir-a-ser e perecer”²¹⁰. É neste sentido que Nietzsche contestaria os antagonismos entendidos como absolutos (os antagonismos que se excluem uns aos outros) afirmando

²⁰⁹ Müller-Lauter, Wolfgang. *Nietzsche: sua filosofia dos Antagonismos e os Antagonismos de sua Filosofia*; Tradução: Clademir Araldi. SP: Editora Unifesp, 2009. pág. 42.

²¹⁰ Idem.

“um antagonismo imanente à efetividade do mundo”²¹¹. Ainda segundo Müller-Lauter, os antagonismos residem nas oposições concretas que o mundo, desde sempre, desdobra e continua a desdobrar. Esta constatação constituiria o “motivo fundamental” do pensamento de Nietzsche presente na negação de “todo o tipo de dualismo metafísico e da unicidade deste mundo”²¹².

Os antagonismos efetivos, não devem se excluir, mas serem derivados uns dos outros. O objetivo nietzschiano é mostrar que os antagonismos efetivos possibilitam o acontecer e para encontrá-los expõe “as conseqüências a que chega sua negação do estável em favor do processo puro. A ficção da estabilidade “resulta do *tornar* igual e fixo”²¹³, o que significa, para Nietzsche, negar o que parece ser fixo e imutável e favorecer a mobilidade no processo do “acontecer”. A ficção da imutabilidade leva o indivíduo a uma confusão de sensações originadas na crença de que há uma suposta segurança na estabilidade, a algo fixo e sempre igual. Porém, ao executar este ato, o indivíduo já não é o mesmo e tampouco um ser fixo, apenas compreende-se como tal, interpretando-se no interior de sensações confusas, pois ao mesmo tempo em que afirma a fixidez, observa-se em permanente transformação.

Ora, se há no jogo de antagonismos de Nietzsche a possibilidade de produção, de criação, por forças contrárias que não se excluem, seria nesse pensamento paradoxal, neste jogo de antagonismos, nesta necessidade de tensões que surgiriam novas dimensões, novas interpretações?

Em todo o caso será diante desse jogo dos antagonismos que iremos interpretar as “máscaras” e o “profundo”.

²¹¹ Ibidem, pág. 47.

²¹² Idem.

²¹³ Idem, pág. 48-49.

Limitados ao horizonte nietzschiano da civilização grega antiga, encontraremos, por exemplo, a compreensão do jogo dos antagonismos assim como a ‘superficialidade profunda’ dos gregos.

O “profundo” que se dá nos antagonismos supõe a compreensão da tensão existente entre os opostos: profundidade e superficialidade, e isto nos permite perguntar: Como compreender o “profundo” e a “superfície”? Poderíamos considerá-los apenas formas distantes e incomunicáveis ou, para tornarmos possível uma espécie de contato e acesso ao que há de “profundo”, consideraríamos a possibilidade das máscaras?

Para o filósofo alemão a máscara sugere intuitivamente o sentido de esconder e mostrar, de superfície e profundidade. Aliás, conforme a epígrafe do começo deste capítulo, o que é profundo tem apreço pela máscara, em outras palavras, o profundo considera tudo aquilo que está na superfície. Com o “profundo” Nietzsche manteve um extenso debate ao longo de toda a sua obra.

Sendo assim entendemos como relevante compreender de que profundo Nietzsche está falando. Ao se referir à máscara? Constatamos dois tipos de profundo: uma que busca a clareza; e um outro que quer ser obscuro. Conforme Nietzsche nos aponta no aforismo 173 de *A Gaia Ciência*:

“Quem sabe que é profundo, busca a clareza; quem deseja parecer profundo para a multidão, procura ser obscuro. Pois a multidão toma por profundo aquilo cujo fundo não se vê”.

Haveria assim um querer parecer profundo. Por outro lado, e no sentido das máscaras, há o profundo que busca a clareza, que não se esconde e quer revelar. Porém Nietzsche também afirma que “tudo o que é profundo ama a máscara”²¹⁴.

Temos o antagonismo presente no pensamento de Nietzsche e a relevância em compreendermos os dois sentidos em que o autor apresenta o profundo:

Sentido límpido que busca a clareza – é o profundo forte que não quer se apresentar apenas como cópia, imagem e símile, mas quer se mostrar; um profundo que se apresenta como máscara e que, caso na houvesse invólucro não apareceria e na estaria na superfície que revela o que está velado, não no sentido de estar escondido, mas um profundo de tal sutileza, que faz surgir o que seria indizível, por isso o profundo, busca a clareza. Podemos recorrer a analogia da pele:

“Não existe nada mais ao mesmo tempo, sutil, fino, frágil, superficial do que a pele, a pele é justamente aquilo que encobre e contém um conjunto enorme de tensão que é formado pela composição integral do organismo. Então, a máscara é aquilo que, ao mesmo tempo, torna possível uma espécie de contato e acesso ao que há de mais profundo e, no entanto, se mantém na superfície”²¹⁵.

A partir do texto de Nietzsche e em outro sentido, temos o profundo obscuro ou fraco, que se apresenta como imagem e símile. Ao contrário do profundo forte que busca a clareza, o profundo que procura ser obscuro quer ser uma simples cópia, não quer permanecer na superfície não quer mostrar-se, quer ser desconhecido, tentando mascarar um pretense fundo, alicerce²¹⁶.

²¹⁴ Nietzsche, Friedrich, 2010. Op. Cit. Aforismo 40, pág. 42.

²¹⁵ Nietzsche e as máscaras. Op. Cit.

²¹⁶ Seria o caso, talvez, dos “metafísicos” e do qual não temos acesso a não ser por meio daquilo que nos é aparente.

Abordando a problemática do profundo, por intermédio de um desvio de Foucault encontramos uma referência no texto *Nietzsche, Freud e Marx*, que trata de “alguns temas relativos às técnicas de interpretação”²¹⁷ sob a ótica dos três pensadores. Na presente dissertação iremos citar apenas a interpretação de Foucault sobre Nietzsche. Para Foucault, a partir do século XIX, as interpretações dos signos foram escalonadas e já não seriam interpretadas conforme a ideia de semelhança presente no século XVI. Segundo sua literatura no século XVI pensava-se a semelhança relacionada à harmonia, a um acordo entre os signos; as interpretações manifestavam um *consensus* com o mundo que lhes serviam de fundação, com o local onde poderiam ser decifradas e, dessa forma, o conhecimento partia de uma semelhança superficial para outra mais profunda. Ainda, segundo Foucault, a partir do século XIX essa nova técnica de interpretação, se dava por meio dos signos escalonados, não mais por meio da semelhança ou analogia, em uma “dimensão que se poderia chamar de profundidade, desde que não entendamos profundidade como interioridade, mas, ao contrário, como exterioridade”²¹⁸. Para compreender a profundidade interpretativa do século XIX, Foucault recorre a Nietzsche, quem em seu percurso filosófico manteria um longo debate acerca da profundidade, criticando-a como interioridade, como “profundidade ideal”, “profundidade da consciência”, profundidade que busca a “verdade”.

Essa profundidade como interioridade implica a resignação, a hipocrisia, a máscara como falsidade, como disfarce. Máscara aqui entendida no seu sentido tradicional, de uma tradição milenar que nos faz pensar em tudo o que é superficial, que é exterior como uma mentira, uma hipocrisia. Em outras palavras, quando o filósofo permanece atado a uma verdade, a sua interioridade considerando-a definitiva, ele se

²¹⁷ Foucault, Michel. *Ditos e Escritos II – Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*; organização e seleção de textos, Manoel da Motta; tradução, Elisa Monteiro – 2. Edição – RJ: Forense Universitária, 2005. Pág. 40.

²¹⁸ Idem. Pág. 44.

torna uma máscara. Aí sim, temos uma mentira no sentido tradicional da palavra, por que foi dado à máscara um estatuto definitivo a partir de uma interioridade.

Por outro lado, temos a interpretação em que o profundo aparece como exterioridade. Nesse caso, o intérprete deve percorrer os signos para denunciá-los, descendo até o fim em linha vertical, mostrando que essa profundidade como exterioridade é diferente e demonstrando ser o “bom escavador dos subterrâneos”. Neste caso, o interprete deve buscar “restituir a exterioridade cintilante que estava recoberta e soterrada”²¹⁹ ao descer, deixando a profundidade velada “revelar-se de uma maneira mais visível; a profundidade é então restituída como segredo absolutamente superficial”²²⁰. Isto significa “a reviravolta da profundidade, a descoberta de que a profundidade não passava de um jogo e de uma dobra de superfície”²²¹.

Seguindo pela esteira de Foucault, podemos concluir que, nesse caso, a profundidade como exterioridade é aquela que nos apresenta o que está na superfície, o que é aparência não “como o oposto de alguma essência”²²². Em outras palavras, ser profundo é compreender o jogo e apreender que tudo é aparência – a exterioridade pode ser uma profundidade ao revelar o que está velado.

Em relação ao profundo podemos considerar também a leitura de Oswaldo Giacóia, quem assinala a existência dos antagonismos entre profundidade e superfície. A profundidade seria um velamento que mostra: “então, essa relação entre velamento (velar) e desvelamento (desvelar), encobrimento e mostração, profundidade e superfície é justamente aquilo que se apóia em uma tensão”²²³. Assim, como no exemplo da pele, haveria neste tipo de pensamento paradoxal um jogo entre a superficialidade e a

²¹⁹ Foucault, Michael. Op. Cit. Pág. 44.

²²⁰ Idem.

²²¹ Idem.

²²² Nietzsche, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução: Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Aforismo 54, pág. 92.

²²³ Nietzsche e as máscaras. Programa Filosofia no Cotidiano. Guarulhos: TV Cantareira, 19 de Junho de 2011 – Edição 111. Programa de TV.

profundidade, quer dizer, uma superfície que acena e indica a profundidade, tornando possível, nesta dimensão, o acesso mesmo ao que é profundo. Por outro lado, há outras expressões de profundo, mas que remetem ao problema do pensamento metafísico que despreza a superfície, a máscara. O pensamento metafísico vai buscar o que é fundo, a base, o alicerce, o que não é justamente superfície. Como se todo o velamento estivesse destinado a encobrir essa fundação, constituindo uma superfície enganosa, uma máscara falsa e depreciativa, por esconder tal profundidade. Em outras palavras, o profundo que busca um alicerce valoriza este alicerce em detrimento daquilo que lhe aparece. Mas, por outro lado, na aparência, na superfície, na máscara, revela-se o que é profundo.

Nesse sentido o que é “profundo ama a máscara”, ama o que está na superfície, o que aparece, sabendo que não há alicerce a ser “descoberto”. Será nessa profundidade que poderemos construir, se quisermos, tal como os gregos, uma civilização atravessada pela beleza artística e não pela via contrária, ou melhor, buscar (como os metafísicos) um mundo fora daquilo que nos aparece, um profundo que não está na superfície, um profundo pronto para ser buscado.

Podemos, ainda, acrescentar uma outra interpretação do profundo, que o enfatiza como sofrimento.

Segundo Pierre Héber-Suffrin²²⁴, quando Nietzsche nos diz que “tudo o que é profundo ama a máscara” ele está se referindo ao sofrimento, pois onde ele menciona a profundidade, há o sofrer. Em outras palavras, quando Nietzsche fala profundo, ele não está se referindo a um conceito, mas sim mascarando o sofrimento. Se Nietzsche muitas vezes fala contra sua profundidade, é porque, segundo Heber-Suffrin, ele não está falando profundo, ele está falando do sofrimento, daquilo que não é mostrado, levando-nos a tratar da problemática do “uno primordial”. A questão do sofrimento para os

²²⁴ Suffrin-Herber, Pierre. *Une lecture de Par-Dela Le bien et Le mal; Anciennes et nouvelles Valeurs chez Nietzsche*. Paris, Ellipses Marketing, 1999.

gregos tinha de ser, de alguma maneira, tratada com a máscara do apolíneo. O tema da morte e do sofrimento não poderia aparecer sem estar mascarado.

A bondade também pode ser fruto do sofrimento, e, dessa forma, deve ser mascarada. Isto se deve ao fato de que a bondade não pode mostrar-se derivada do sofrimento, pois seria insuportável para a existência descobrir que toda a “excelência humana” se dá por essa via. Sendo assim, Nietzsche constata a existência como

“disciplina do sofrer, do grande sofrer - não sabem vocês que até agora foi essa disciplina que criou toda a excelência humana? A tensão da alma na infelicidade, que lhe cultiva a força, seu tremor ao contemplar a grande ruína, sua inventividade e valentia no suportar, persistir, interpretar, utilizar a desventura, e o que só então lhe foi dado de mistério, profundidade, espírito, máscara, astúcia, grandeza - não foi lhe dado em meio ao sofrimento, sob a disciplina do grande sofrimento? E não é assim mascarado que se mostra esse profundo (sofrimento) no homem? Que ao mesmo tempo possui: matéria, fragmento, abundância, lodo, argila, absurdo, caos e também criador, escultor, dureza de martelo, deus – espectador e sétimo dia”²²⁵.

Podemos dizer que a problemática do sofrimento emana desses antagonismos, de destruição e criação, de profundo e superficial, sendo que Nietzsche, ao utilizar o termo profundo, no sentido sugerido indica-se o sofrimento mascarado, descoberto após a retirada de várias camadas descritas e contidas nessa altivez espiritual silenciosa daquele que sofre, nesse orgulho do eleito do conhecimento, do “iniciado”, do quase sacrificado, tantas camadas necessárias, como formas de disfarce, para tornar a vida suportável.

Avaliando essas três interpretações de profundo, constatamos que o profundo, para Nietzsche, se aproxima e revela uma superfície sendo, profundo e superfície

²²⁵ Nietzsche, Friedrich. *Além do bem e do mal. Prelúdio a uma filosofia do futuro*; tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 2005. Aforismo 225 BM. Pág. 118.

termos antagônicos que não se excluem. Como já dissemos no aforismo 173 de *Além de bem e mal*, Nietzsche diferencia o profundo que busca a clareza, do profundo que quer ser obscuro, que busca uma clareza afirmando a máscara forte, ou melhor, uma superfície que revela. Neste sentido, são pertinentes as interpretações de Foucault, que afirma o profundo como exterioridade (reveladora); de Oswaldo Giacóia que admite o profundo como uma superfície que revela – profundo como pensamento paradoxal e como uma necessidade de superficialidade, na constatação da nossa existência como absurdo, sendo que a maior das conquistas seria não ter nascido ou morrer; e, de Heber-Suffrin, o profundo como sofrimento que não pode ser mostrado, daí a necessidade da superfície, da máscara! Nesta última leitura podemos situar a afirmação de Nietzsche: “tudo o que é profundo ama a máscara”.

Podemos acrescentar também de que maneira Nietzsche, no aforismo 40 de *Além de Bem e Mal* inverte o sentido vulgar da palavra profundo, dando-lhe um sentido diferente do senso comum, pois, segundo ele, a multidão gosta da incompreensão, da imagem, do símile e da cópia deseja ser obscura e buscar um alicerce. Nesta inversão, Nietzsche mostra que o que é profundo não deve ser obscuro; deve ser límpido e revelador; estar na exterioridade, por isso deve mascarar-se, “gostar de mascarar-se”

Muitas vezes, o que está mascarado e se apresenta com máscara, submetido a um primeiro olhar desatento, pode parecer uma deslealdade, uma traição, uma mentira. Neste sentido a máscara conota o disfarce, que nomeamos de máscara fraca. Nietzsche, porém, constata o contrário: a máscara não é apenas uma mentira, diante de uma certa malícia, de uma certa manha de mascarar-se, pode haver uma bondade. Talvez pudessemos dizer que há uma máscara forte, cuja intenção seja desfazer-se dos valores estabelecidos e, nesse caso, utilizaremos como apoio o aforismo 21 presente no capítulo destinado aos *Preconceitos dos filósofos* de *Além do bem e do mal*, aforismo

21: “O cativo-arbítrio não passa de uma mitologia: na vida real há apenas vontades fortes e vontades fracas”²²⁶.

Se fizermos uma aproximação entre a máscara fraca e a máscara/disfarce utilizada pela tradição metafísica, teremos que dizer que ambas negam o mundo em que vivemos, considerando-o como mundo das aparências, valorizando o outro mundo, tido como “real”, como “verdadeiro”. Conforme a tradição platônica, o “mundo das aparências” é um mundo “inferior”, o mundo do engano e ao pensarmos nele, criamos uma máscara a partir da inferioridade, da debilidade, do medo, da insegurança, da falta de vontade... É o que Vattimo denomina “máscara decadente”, aquela que constitui o “disfarce do homem débil da civilização historicista”²²⁷.

Para Vattimo, (com relação às máscaras fracas) “toda a máscara nasce unicamente da insegurança e do temor”²²⁸, surgindo como “sistema de cânones lógico-linguísticos fixados e papéis sociais estabelecidos, ligados”²²⁹ com toda a sociedade”²³⁰. Por isso a máscara fraca é o triunfo da razão socrática “como sistema de fixação e coordenação de papéis sociais”²³¹. Em outras palavras, trata-se da plasticidade apolínea.

²²⁶ Neste sentido nos apoiamos em *Preconceitos dos filósofos, Além do bem e do mal* - aforismo 21: “O cativo-arbítrio não passa de uma mitologia: na vida real há apenas vontades fortes e vontades fracas”. Pois, no aforismo 19 de BM Nietzsche diz que “o livre – arbítrio é a expressão para o multiforme estado de prazer, que ordena e ao mesmo tempo se identifica com o executor da ordem”, não pode o livre – arbítrio ou a ação ser resumida àquilo que entendemos como vontade, pois esta é múltipla e sendo múltipla ela nos apresenta suas contradições – fortes e fracas. Ainda neste sentido, encontramos em Vattimo no livro *o Sujeito e as máscaras*, pág. 34, a diferença entre a máscara decadente e a máscara não decadente: “A hipótese que em tal modo se faz luz e que se trata de verificar é, acerca, que a máscara decadente seja o disfarce do homem débil da civilização historicista, e em geral cada (importante observar o uso da pronome indefinido, para indicar um coletividade. O que nos dá a entender que não há apenas uma máscara que nasce do disfarce, mas algumas) máscara nasce unicamente da insegurança e do medo; enquanto a máscara não decadente seria aquela que nasce da superabundância e da livre força plástica do dionisíaco”. Por isso, optamos por usar os termos máscara forte e máscara fraca que mencionamos neste tópico.

²²⁷ Vattimo, Gianni. *El Sujeto y La Máscara. Nietzsche y El problema de La liberación*. Traducción: Jorge Binagui. Barcelona: Ediciones peninsulas, 1989. pág. 34.

²²⁸ Idem..

²²⁹ no original italiano connesso = anexo; ligado; dependente.

²³⁰ Ibidem. Op. Cit.. pág. 46.

²³¹ Idem. pág. 51.

Por outro lado, a máscara forte é a máscara que assume a vida, ou seja, o “mundo da aparência”. Ao contrário da debilidade e da fraqueza do homem metafísico (tradição platônica), a máscara forte tem sua origem “na superabundância e na livre força plástica do dionisíaco” configurando-se como máscara criativa, aquela que valoriza o “mundo das aparências”, sabe que é máscara, que tudo “aqui” é *poieses* humana, é criação e, dessa forma, afirma a vida apesar de sua tragédia (tragédia entendida no sentido nietzschiano); a máscara forte deve ter a “consciência da aparência”.

Retomada das máscaras em Pirandello

Neste ponto parece-nos pertinente voltar à Pirandello, quem - como já dissemos - tratou das máscaras, de sua sutileza, da sua superficialidade – daquilo que ela revela. Mas em relação ao profundo não tratou esse tema de forma explícita como havia feito Nietzsche abordando-o implicitamente em suas obras. Quando se ocupa das máscaras, das aparências, sem que, em sua interpretação, as remeta a um fundo. Suas personagens são profundas porque revelam uma exterioridade, as fissuras das relações humanas.

As máscaras pirandellianas, segundo é possível constatar em seus textos revelam duas características principais: as máscaras que não sabem de si e as máscaras que sabem de si.

A primeira característica: as máscaras que não sabem de si, personagens como Ercília Drei e Chiarchiaro são máscaras sociais que o sujeito utiliza sem saber tendo-as tem como algo “natural”. E, além disso, são impostas ao sujeito exigindo do mesmo uma forma fixa. O autor italiano afirma em seu ensaio *O Humorismo*, por exemplo, que

usamos as máscaras sem o saber, e sob elas afigura-se alguma coisa que, de boa fé, acreditamos ser. Esta constitui a grande ilusão que faz o sujeito ficar alienado de si e dos outros, não apreendendo o movimento contínuo, a eterna mudança de “si mesmo”, dos outros e do mundo. O que caracteriza essas máscaras são as ilusões que fazemos de nós mesmos e dos outros; as contradições entre a forma social e a subjetividade geram a crise do sujeito. As personagens pirandellianas renunciam a estas imposições sociais, ao perceberem que aprisionam o sujeito em uma sociedade, exigindo que ele adote uma forma unívoca em contradição com uma subjetividade que é múltipla.

Pirandello ao tratar do tema do humor n’*O Humanismo*, expõe e reflete acerca das máscaras, nas quais a ilusão que fazemos de nós mesmos e dos outros, revela-se como uma mascarada sem consciência, uma ilusão que não sabe de si.

Pirandello mostrará o quanto essa ilusão está presente em nossas vidas, até mesmo em pequenos atos, como uma passagem esclarecedora na peça *Henrique IV*:

“Mas todos, entretanto, continuamos apegados ao nosso conceito, assim como quem envelhece tinge os cabelos. O que importa se esta minha tintura não pode ser, para os senhores, a cor verdadeira dos meus cabelos? – A senhora, madame, certamente não os tinge para enganar um pouco – um pouquinho de nada – a sua imagem diante do espelho. Eu faço isso de brincadeira. A senhora o faz a sério. Mas eu lhe garanto que por mais a sério que seja, a senhora também se fantasia, madame; e não falo pela venerável coroa que lhe cinge a testa, e diante da qual me inclino, ou por seu manto ducal; falo somente por essa lembrança de quando era loira e que a senhora quer fixar em si artificialmente, de um dia em que gostou de si própria; ou da lembrança de quando era morena, se era morena: a imagem de sua juventude que vai desaparecendo”²³².

Mostra assim a preocupação com o envelhecimento conjuntamente com a tentativa de disfarçar o “passar do tempo”. Quem Dona Matilde quer enganar tingindo

²³² Bernardini, Arirora Fornoni. Op. cit, pág. 118.

seus cabelos? (se é que ela tem consciência disso). Suponhamos que ela não o tenha. Seria impossível dizer essas palavras a ela, senão pela boca de um louco. Que sabia que todas as encenação não passam de uma grande mascarada, tanto as suas, que ele faz por “brincadeira”, como as dos outros, que sem saberem levam tudo a sério. O que temos aqui é o jogo levado a sério que fazemos ao nos “maquilar”. Para quê e para quem nos disfarçamos? Levamos tão a sério esse ato que não percebemos a ilusão que criamos para nós e para os outros. A preocupação mais vez é com a ilusão que fazemos de nós mesmos.

Além disso encontramos ainda a personagem Ercília Drei, da peça *Vestir o Nus*, peça que não está entre as “principais” obras citadas por seus críticos, mas que se apresenta de relevância para o tema de nossa dissertação. Ercília de alguma maneira representa a grande massa que não tem consciência de suas máscaras. Ela luta e sofre para afirmar apenas uma máscara, uma forma. quando ela se vê sem nenhuma máscara diante de seus opressores, diz:

“É que todos nós, cada um de nós, quer sempre ter uma bela imagem. Quanto mais somos... Quanto mais somos... tanto mais queremos parecer... límpidos. É isso. Sim, meu Deus, poder se cobrir com uma roupinha descente, só isso. Eu não tinha mais nenhuma para aparecer na sua frente... Foi então que, com a morte, eu quis fazer pelo menos uma roupinha descente. Entende agora por que eu menti?”²³³.

Ercília Drei, encontra-se diante de todos os que sempre lhe prometeram uma máscara “melhor” do que aquela que ela possuía – a de empregada do cônsul. Ao tentar uma máscara “melhor”, mais composta como ela diz, sofre as mais baixas e vis

²³³ Pirandello, Luigi. *Vestir o nus*; tradução Millor Fernandes. RJ: Civilização brasileira, 2007. Pág. 206.

humilhações. Sem expectativa, inventa uma “estória” de si, para ao menos na morte ter uma “roupinha mais descente”. Vestir-se “melhor” como sempre lhe prometeram – com outra máscara, a que ela sempre sonhou e que também logo lhe rasgaram e arrancaram – um vestido de noiva. Mas, desfeitas todas as suas “estórias”, não lhe resta mais nada a não ser ficar sem roupa, sem disfarce, sem máscara... nua. Esboça-se assim o sofrimento daqueles que vivem sem saber do auto-engano que fazemos de nós mesmos.

Além dessas máscaras fixas que acreditam no fim último das coisas, Pirandello também se ocupa com as máscaras que revelam uma superfície. Tanto suas personagens como no ensaio *O Humorismo* encontramos as máscaras que gravitam na superfície, tateiam a pele, suas personagens “poupam-se do empreendimento inútil (e suspeito) de desvelar a verdade oculta sob a máscara”²³⁴. A máscara tem então um tom, uma intensidade reveladora, ela é uma superfície que mostra e ao mesmo tempo esconde. Apontado para um dualismo que é coerente com o pensamento de Pirandello. Neste sentido, constatamos um cruzamento com as máscaras nietzschianas que veremos mais adiante. Por ora, podemos afirmar que constatamos, duas características principais em relação às máscaras: as máscaras que não sabem de si, que descrevemos anteriormente e é compatível com o pensamento moderno; e também as máscaras que sabem de si.

A segunda característica: as máscaras que sabem de si. Designam as personagens pirandellianas que descobrem o uso de máscaras, se vêem vivendo, sofrem a imposição dos outros e não conseguem sair da mascarada. Para Pirandello, tudo são máscaras, conforme uma passagem n’*O Humorismo*: “máscaras, máscaras... um sopro e passam, para dar lugar a outras”²³⁵. Esta característica aponta para uma condição relativa fora de uma verdade unívoca, em que as máscaras estão sempre mudando, em

²³⁴ Murad, Pedro. Op. cit. Pág. 62.

²³⁵ Pirandello, Luigi, 1999. Op. cit. pág. 171.

permanente construção. O que somos hoje será diferente do amanhã e é diferente do ontem. Essa realidade é terrível, principalmente quando se toma consciência de sua existência.

Despertamos em relação as máscaras e as ficções de nós mesmos e dos outros. Pirandello em seu tratado *O Humorismo* nos presenteia com uma passagem esclarecedora sobre esse assunto,

“Em certos momentos de silencio interior, em que nossa alma se despoja de todas as ficções habituais, e nossos olhos se tornam mais agudos e mais penetrantes, nos vemos a nós mesmos na vida, e a vida em si mesma, quase em uma nudez árida, inquietante; nós nos sentimos assaltados por uma estranha impressão, como se, em um relâmpago, se nos aclarasse uma realidade diversa daquela que normalmente percebemos, uma realidade vivente para além da vista humana, fora das formas da razão humana”²³⁶.

As personagens de Pirandello são assim, vêm-se vivendo. Neste sentido, a variação em que ele desenvolve esse tema apresenta-se com enorme riqueza. Entre tantas personagens criadas por Pirandello, existem alguns exemplos marcantes que ilustram a variação deste assunto: a Sra. Frola e o Sr. Ponza, apesar de seus traços de loucura, sabem que a cidade espera deles a “verdade” sobre suas relações, embora mantenham o papel de “loucos” para dar sentido à existência do “outro”; Rosário Chiarchiaro da novela *A Patente*²³⁷ é o caso da personagem que se descobre como máscara de mau-olhado, após terem difundido por toda a cidade a sua fama de azarento. Diante da imposição social da máscara, isto é dessa máscara que lhe deram, Chiarchiaro perde o emprego ficando com uma mulher parálitica e duas filhas solteiras para

²³⁶ Ibidem, pág. 170.

²³⁷ Pirandello, Luigi, op. cit, 2008. Pág. 175.

sustentá-las. As pessoas, mal chegam perto dele, levando-o a “escolher”, essa máscara ridícula para poder sobreviver. Chiarchiaro vai, ao juiz, pedindo-lhe para patentear a sua máscara de mau-olhado reconhecendo-a oficialmente, então, fazendo dela uma profissão; por outra parte temos também Moscarda a sua personagem, mais completa, ao descobrir que para a cidade de Richieri tem apenas máscara de usurário, rompe com todas as falsas máscaras que fizeram dele, as normas e convenções sociais, e, conscientemente, decide que a única saída para ele é o manicômio.

Neste jogo de máscaras, Pirandello nos mostra que o sofrimento está tanto em suas personagens conscientes de sua mascarada (social), como naquelas que não tem consciência de suas máscaras.

Para Pirandello: “todo interesse do humorismo reside justamente nas máscaras”. O modo como o autor descreve suas personagens confirma o seu interesse pelo tema. Suas personagens, não passam por nenhum aprendizado ou transformação. Isso acontece, como já dissemos, pois nas personagens além de se distanciarem do verismo se diferenciam também do romance de formação, tal como apresentado por Goethe em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Neste ponto podemos recolher a interpretação de Ângelo Ricci para quem na obra de Pirandello não há uma ação educativa como no teatro grego. Ao olhar a humanidade fora das dimensões tradicionais, ele desnuda a humanidade dessas estruturas que o sentimento de ser e de existir criaram para ela.

A vitalidade da obra de Pirandello estaria precisamente na constância das máscaras, no pensar o próprio mascaramento junto às necessidades de afirmação e legitimação do sujeito, de uma verdade e do mundo. Nesse sentido a afirmação que o sujeito procura, não existirá uma vez que estaríamos condenados a estar mascarados. Para Pirandello a nossa auto-compreensão está na base da ilusão. Podemos dizer que

Nietzsche também questiona a nossa auto compreensão, acreditamos no estável em função de uma suposta segurança: “Acreditamos numa unidade entre todos os momentos distintos do sentimento supremo de realidade que nos são dados”²³⁸ e remetemos esta unidade a um fundamento único. Porém, as experiências de tais unidades mostrar-se-ão múltiplas. Tal fundamento é apreendido como a única causa da qual procede toda a crença. Assim, os sentimentos de realidade são colocados como iguais, pois eles “parecem” mostrar uma causa. E a esta causa damos o nome de sujeito. O sujeito é uma causa, um acontecimento e como todo acontecimento ele acontece, não é um fundamento.

Escutemos um fragmento póstumo de Nietzsche,

“O conceito de *substância* é uma conseqüência do conceito de *sujeito*: não a inversa! Se abandonarmos a alma, “o sujeito”, falta o pressuposto para uma substância em geral. Se obtém graus do ente, se perde o ente.

Crítica da “realidade”: onde conduz a “maior e menor realidade”, a graduação do ser em que cremos?

Nosso grau de *sentimento* de vida e de poder (lógica e conexão do vivido) nos dá a medida do “ser”, “realidade”, não-aparência.

Sujeito: é a terminologia de nossa crença em uma unidade por debaixo de todos os diferentes momentos de maior sentimento de realidade: compreendemos essa crença como o efeito de uma causa, - cremos tanto em nossa crença que por sua causa imaginamos a “verdade”, a “realidade”, a “substancialidade”.

O “sujeito” é a ficção de que muitos estados iguais em nós tivessem o efeito de um único substrato: mas somos *nós* que temos criado a “igualdade” desses estados; o fato é colocá-los como iguais e arrumá-los, não a igualdade (- a esta, pelo contrário, temos que negá-la).”²³⁹

²³⁸ Muller Lauter, op. cit., pág. 49.

²³⁹ Nietzsche, Friedrich. Fragmentos Póstumos (1885-1889). Edição espanhola dirigida por: Diego Sánchez Meca. Tradução, introdução e notas: Juan Luis Vermal. Madrid, 2008 (Edição realizada sob o patrocínio de *La sociedad de Estudios sobre Nietzsche* (SEDEN). Outono de 1887. 10[19], pág. 303 -304.

Considerando a citada inversão e multiplicidade do sujeito, como caracterizar esse “nós” que crê em uma substância e conseqüentemente na unidade da qual “precede toda auto-identificação?”²⁴⁰ Para Nietzsche, não seria adequado dar a essa causa originária o título de ‘sujeito’ ou de ‘indivíduo’. Não se pode auferir um pronome pessoal ao que está antes do individual. O “eu” é apenas outra palavra para o sujeito; é algo inventado, oculto.

“Assim, vemo-nos remetidos ao que Nietzsche chama de acontecer. Enquanto acontecer, é preciso que também se entenda o “indivíduo” que é mal compreendido: o “indivíduo” é na verdade “o processo *inteiro* em linha reta”. Ele é incessante transformação-de-si. A transformação realiza-se “fundamentalmente”: não resta no fundo nada de permanente, a partir do qual ele acontece. Por essa concepção, o “indivíduo” dissolve-se num sem-número de “indivíduos” que infinitas vezes se sucedem em ínfimos instantes. Sem dúvida, essa caracterização não basta. Ainda resta a pergunta: o que mantém o múltiplo unificado naquele contexto de tal maneira que seja possível falar em processo? O que, em geral, torna possível o acontecer em sua sucessão?”²⁴¹.

Deste modo no horizonte nietzschiano o indivíduo seria uma multiplicidade e sucessão, que segundo Müller-Lauter “constitui-se pela contraposição de uma multiplicidade de forças”²⁴². Essas forças ou impulsos assumem o interior do conjunto de uma multiplicidade, sendo que cada força ou impulso é uma “perspectiva que gostaria de impor como norma a todos os impulsos restantes”²⁴³, o domínio só pode ser conquistado e defendido na luta. Seguindo a leitura de Müller-Lauter, a “oposição dos impulsos, isto é, forças, é a condição de todo o acontecer”²⁴⁴.

²⁴⁰ Müller-Lauter. Op. Cit. Pág. 49-50.

²⁴¹ Idem.

²⁴² Idem, pág 51.

²⁴³ Nietzsche, Friedrich. *Fragmento póstumos*, 7[60] do fim de 1886-primavera de 1887. In: *Nietzsche: sua filosofia dos antagonismos e os antagonismos de sua filosofia*. pág. 51.

²⁴⁴ Ibidem.

Com essa multiplicidade de forças em permanente oposição e em relação de domínio e subordinação, coloca-se em dependência nosso pensar e a nossa consciência em geral. Dessa forma, “impõem-se à nossa investigação os antagonismos efetivos no sentido de Nietzsche, que são anteriores a qualquer lógica”²⁴⁵.

Desta forma podemos dizer que, a ilusão que fazemos de nós mesmos e a crença que somos uma unidade, são pontualidades problemáticas presentes tanto no pensamento de Nietzsche como de Pirandello. Porém, com diferenças perspectivistas e de ênfase.

No caso de Pirandello cabe ao humorista a função de revelar essas ilusões, de desmascarar as convenções sociais. Com a ilusão desmascarada, a verdade inatingível diante dos vários “eus”, a dissolução do sujeito, a falta de comunicação, a nossa consciência moldada a partir da consciência do outro, o que nos sobra, seria a desintegração total? Segundo Alfredo Bosi a resposta será afirmativa para um crítico apressado, que “busca avalizar as suas teorias da fragmentação do sujeito”, mas para o referido interprete esta é uma má conclusão, porque apesar do relativismo encontrado no romance *Um, Nenhum e Cem mil*, “lateja no coração do protagonista um sentimento que ele próprio chama de *punto vivo*, e que pulsa quando o mais fundo da sua consciência moral é ferido por um juízo acusador do outro”²⁴⁶. Esse comentário presente no do livro V do romance *Um, Nenhum e Cem mil*, implica na descoberta de Moscarda acerca das imposições sociais, do olhar impositivo do outro; e o *punto vital* que fere nosso protagonista, que o faz “perder a luz dos olhos”, surge quando ele tenta desfazer-se de todas essas máscaras sociais e expressar seus sentimentos para ser compreendido pelos outros e por ele mesmo. Assim percebe que ele, enquanto ‘ele mesmo’, não existe para os outros; para Dida ou para Quantorzo: “existindo em meu

²⁴⁵ Ibidem, pág. 52.

²⁴⁶ Pirandello, Luigi. 2001, op. cit. pág. 11.

lugar apenas o ‘Gengê’ de uma e o ‘caro Vitangelo’ do outro, nos quais eu não podia me sentir vivo”²⁴⁷. Esse é o *punto vital* ferido em Moscarda: não poder destruir a máscara social de usurário incorporada nele, mesmo antes dele nascer. Moscarda decide: “o usurário, aquele usurário que eu nunca fui para mim, eu não queria mais sê-lo nem sequer para os outros – e não seria, nem que isso custasse a ruína de todas as bases da minha existência”²⁴⁸. Já que ele não pode ser UM, que em sua ilusão ele pensava ser para si mesmo e para os outros, tampouco será CEM MIL. Diante das diversas consciências que o refletem, prefere, então, tornar-se NENHUM, para si e para os outros. Para tornar mais sutil essa temática em Pirandello podemos recorrer à leitura de Berger e Luckman.

Segundo eles, a ilusão que fazemos de nós mesmos reflete-se na construção social do ‘eu’, com suas normas e regras. A forma social é dada ao indivíduo quando este entra em cena. O indivíduo se depara com um mundo socialmente posto, com normas e regras, que são construídas por ações habituais pelos atores que já estão em cena. E quando “há uma tipificação recíproca de ações habituais por certos tipos de atores”²⁴⁹ ocorre a *institucionalização*. Ela se estrutura no cotidiano, por meio das relações de *intersubjetividade*. Segundo Berger e Luckmann a “vida cotidiana apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente”²⁵⁰. Só existo no mundo da vida cotidiana quando estou continuamente em interação e comunicação com os outros. E ao entrar em cena na vida cotidiana, essa realidade que já está posta para mim, essa realidade da cotidianidade apresenta-se “como um mundo intersubjetivo, um

²⁴⁷ Ibidem, 157.

²⁴⁸ Idem. 161.

²⁴⁹ Berge, Peter L. e Luckmanm, Thomas. A Construção social da realidade: tratando de sociologia do conhecimento. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis, Vozes, 2007. Pág. 79.

²⁵⁰ Idem. Pág. 35

mundo de que participo juntamente com outros homens”²⁵¹. De fato o que sustenta a vida cotidiana é a intersubjetividade, porque é por meio dela que o mundo se torna real para os outros e para mim mesmo. Havendo uma contínua correspondência, nem sempre harmoniosa, entre os meus significados e os significados dos outros, o eu participa simultaneamente das relações institucionalizadas com os vários sujeitos, admitindo assim a realidade da vida cotidiana.

Sendo então a realidade da vida cotidiana partilhada com os outros e quando o eu entra em cena esta realidade já está posta e podemos afirmar que quando o eu encontra o outro, participa das ações cotidianas da vida, não conseguindo e não podendo se expressar como gostaria, pois nesse encontro existem normas e regras já definidas, e que devem ser seguidas para que se possa manter uma interação social na vida cotidiana.

De que modo experimento o olhar dos outros na vida cotidiana? Como se dá esse olhar do outro sobre meu eu? Com que conseqüências?

Segundo o pensamento de Berger e Luckmann, “a mais importante experiência dos outros ocorre na situação de estar face a face com o outro”²⁵², que é o primeiro nível da interação social. Começo a experimentar o mundo cotidiano estando face a face com o outro. E é nessa situação face a face que se dá uma interação ininterrupta entre a minha expressividade e a do outro.

Todas as minhas expressões orientam-se na direção dele e vice-versa e esta contínua reciprocidade de atos expressivos é simultaneamente acessível a nós ambos. Isto significa que na situação face a face a subjetividade do outro me é acessível mediante o máximo de sintomas²⁵³.

²⁵¹ Idem. Pág. 40

²⁵² Idem. Pág. 47

²⁵³ Idem.

Sou acessível ao outro por meio dos efeitos que produzo e transmito. Somente dessa forma a subjetividade se torna próxima a subjetividade do outro.

Podemos observar, então, que em uma situação face a face, produtora de uma interação social, o outro se torna mais real para mim que eu mesmo, percebo os sinais do outro, não consigo perceber os mesmos movimentos em mim.

Evidentemente “conheço-me melhor” do que posso jamais conhecê-lo. Minha subjetividade é acessível a mim de um modo em que a dele nunca poderá ser, por mais “próxima” que seja a nossa relação. Meu passado me é acessível na memória com uma plenitude em que nunca poderei reconstruir o passado dele, por mais que ele o relate a mim. Mas este “melhor conhecimento” de mim mesmo exige reflexão. Não é imediatamente apresentado a mim²⁵⁴.

O outro é apresentado a mim, e “o que ele é” se torna acessível para mim a partir dessa situação que é anterior à própria reflexão. Já “o que sou” não se mostra acessível para mim, pois para que isso aconteça:

É preciso que eu pare, detenha a contínua espontaneidade de minha experiência e deliberadamente volte a minha atenção sobre mim mesmo. Ainda mais, esta reflexão sobre mim mesmo é tipicamente ocasionada pela atitude com relação a mim que o outro manifesta. É tipicamente uma resposta “de espelho” às atitudes do outro²⁵⁵.

Esse é o caso do despertar de Vitangelo, quando Dida lhe diz que o seu nariz pende para a direita. Quando estamos na realidade da vida cotidiana, ela se mostra com

²⁵⁴ Idem. Pág. 48

²⁵⁵ Idem. Pág. 48.

“esquemas tipificadores”, que é dado tanto na situação face a face como quando nos afastamos dela, pois essa tipificação já é padronizada na vida cotidiana. Quando o “eu” entra em cena já existe um mundo com normas e regras que devem ser obtidas para que haja interação social entre ele e os outros.

Na situação face a face os “esquemas tipificadores” estão contidos nas definições pelas “quais os outros são apreendidos”²⁵⁶, desta forma estabelecendo as relações dos encontros. É desta forma que apreendo o outro, pela tipificação na qual o “eu” o enquadra, como “homem”, “europeu”, “comprador”, “tipo jovial”, etc. Ao entrar em contato face a face com o outro, e este ao se expressar para mim, já tenho informações anteriores a esse encontro, que são os “esquemas tipificadores” que me permitem ter acesso a ele. Por exemplo, em uma relação comercial, tenho acesso ao “homem de negócio”, e não terei acesso ao “Pai de família”. Pois bem, quando me expresso na situação face a face, o que expresso são as normas e regras, já postas na cotidianidade, através de uma parte da minha personalidade, fazendo com que eu me expresse e seja aceito no mundo.

Por hora, discutiremos os esquemas tipificadores, para mais adiante discutirmos a ruptura de Vitangelo com tais esquemas. O objetivo da discussão é esclarecer o problema da personagem Vitangelo, que se sente moldado, engessado por esses esquemas através do olhar de sua mulher, de seus amigos mais próximos e da cidade na qual ele vive.

Os “esquemas tipificadores” se dão na situação face a face e fora dela. Isto acarreta “uma anonimidade inicial”, isto é, as características de um transferem-se automaticamente para o outro, valendo-se dessa tipificação anterior, de modo que “qualquer pessoa da categoria X”, terá suas maneiras, reações e outras ações apreendidas, c de acordo com a categoria na qual foi tipificada. Assim, mesmo quando nos distanciamos do sujeito tipificado na categoria X, tal tipificação será mantida de forma que sempre ele será visto como um sujeito pertencente a tal categoria . Desta

²⁵⁶ Idem. Pág.49.

forma, “a realidade social da vida cotidiana é, portanto, apreendida num contínuo de tipificações”²⁵⁷.

Podemos entender que Vitangelo está tipificado por todos os outros que o rodeiam, família, amigos e pela cidade de Richieri. Ele é o herdeiro de um banco, um usurário. A instituição, ou melhor, as pessoas da cidade descrita no romance, já o concebem como usurário, sua tipificação já está posta tanto na situação face a face como na anonimidade. Para Vitangelo, quando ele entra em cena, tudo já está posto; família, amigos, cidade, banco... E ao se apresentar aos outros em sua cidade, nada lhe resta a não ser viver suas cenas, já prontas e ensaiadas, como uma grande peça de teatro, cabendo a Vitangelo atuar, seguindo todas as marcações do diretor, das tipificações. Ele parece viver segundo estas até o momento em que Dida, sua esposa, o faz refletir sobre elas, através do comentário sobre o seu nariz, fato que ele nunca havia percebido. A partir daí surgem os questionamentos de Vitangelo sobre si e sua existência. Como ele nunca havia percebido em si mesmo alguma deformidade?

Neste sentido, o olhar do outro, as normas e convenções sociais se impõem ao sujeito. Para se ajustar a essas regras, torna-se necessário o uso de uma máscara. Mas, esse ajustar-se não é algo, imanente ao sujeito, como aparenta, mas sim necessário e imposto. O princípio de individuação é deixado de lado, estabelecendo-se, então, o conflito entre socialização e subjetividade. Sabemos que a biografia subjetiva não é completamente social. A simetria entre a realidade objetiva e a realidade subjetiva nunca é fixa, é oscilante, na medida em que a máscara social se sobrepõe à subjetividade e seta contra esse rebaixamento da individuação do sujeito, que as personagens pirandellianas se revoltarão. Neste confronto entre a forma social e a

²⁵⁷ Idem. Pág. 53.

subjetividade, há sempre uma ‘verdade’ social impondo-se, da qual as personagens pirandellianas querem se livrar-se.

É neste pôr e tirar máscaras, construir e desconstruir máscaras que se instauram as personagens pirandellianas. Ao entrarem em cena, aqui estamos falando no sentido das máscaras que sabem de si, há um primeiro movimento, em que as máscaras são impostas pela sociedade, existem imposições externas que exigem formas fixas – as máscaras sociais; no segundo momento, as personagens ao se verem vivendo, por qualquer motivo do acaso, percebem essas formas fixas impostas de fora e nelas não se reconhecem; no próximo movimento, as personagens desfazem-se dessas máscaras; no quarto movimento ao abandonarem as máscaras impostas pelos outros, se vêem sem plausibilidade social, na pura anomia; e no último movimento, ao se verem sem saída; retornam resignadas para as máscaras que lhes foram impostas, ou caem no campo da ‘anormalidade’, da desagregação total, buscando o não lugar – o manicômio, a fantasia ou a morte.

É justamente, neste fio de navalha, neste jogo da vida, que está a relevância das máscaras –, nas quais as personagens pirandellianas devem se ajustar, pois não há saída, segundo Pirandello, a não ser cada um se ajustar à máscara como pode. Nesta discussão de Pirandello acerca da necessidade de um ajuste à máscara social, há um paradoxo. Ao mesmo tempo, que o sujeito sofre com suas máscaras sociais sentindo-se uma marionete, no romper com essas máscaras ele continua a sofrer, porque fora delas a personagem não consegue existir; e, ao retornar a usá-las, ajustando-se, assim, às exigências das convenções sociais, também sofrerá.

Todo esse sofrimento deriva na dissolução do sujeito (Mattia Pascal, Moscarda, Enrique IV), na loucura (Enrique IV, Moscarda), na morte (Ercília Drei, Mattia Pascal), e qualquer que seja a saída dada por Pirandello, ela resulta: na loucura, simbolizada pela

encenação dos fantasmas inconscientes (Enrique IV), pelo refúgio ao universo da desrazão, um não lugar (O manicômio para Moscarda).

Diante das personagens de Pirandello, segundo Proser, “a verdade é superada pelas máscaras e ficções que a vida requer para a sobrevivência”²⁵⁸, é um eterno construir-se, é saber que se é ficção, máscaras. Como vimos anteriormente o sujeito se desfaz em mil partes, não há mais uma verdade, o campo da relatividade está colocado, então as máscaras serão aquelas que darão plausibilidade ao sujeito.

A máscara não apresenta “a coisa em si”, ela revela as facetas e as necessidades que o homem tem de dar significado às coisas. As criaturas humanas não funcionam sem o lapso de auto-ilusão que os seres humanos precisam para viver, pelo menos, tanto quanto eles precisam para conhecer-se. O que significa dizer que fora da ilusão que fazemos de nós mesmos e dos outros não podemos existir, precisamos da ilusão, precisamos ter o conhecimento de nós mesmo, em outras palavras, ter o conhecimento da ilusão que fazemos de nós e do mundo. Neste sentido, Pirandello nos abre para uma nova perspectiva da vida. Com a verdade superada, qual deve ser agora a âncora de ‘salvação’ para os seres vivos? Uma máscara, mas uma máscara que sabe de si.

Não há uma identidade autêntica mesmo que as personagens pirandellianas algumas vezes nos dê a impressão de buscar essa autenticidade, ela tem finalmente o conhecimento de que tal autenticidade não existe. Temos essa sensação primeira porque a construção do “eu” se dá socialmente e temos assim a rasa impressão de que esse construir-se social é natural. Porém o “eu” revela-se múltiplo e é só como máscara, como aparência, como uma superfície que temos acesso ao “eu” pirandelliano.

²⁵⁸ Proser, Matthew N. *The Hidden Image in Pirandello and Shakespeare*. In: J. L. DiGaetani (org.), *A Companion to Pirandello Studies* (Pág. 146). USA: Greenwood Prees. No original: “Truth is overcome by the mask and fictions life requires for its survival”. (Tradução nossa)

A máscara é portanto relevante no percurso pirandelliano, pois é por meio dela que temos acesso a tudo aquilo que é aparente. No que diz respeito ao pensamento de Nietzsche, tudo é aparência.

Porém, aparência para Nietzsche não é o oposto de alguma essência, como aponta o aforismo 54 de *A Gaia Ciência*. Para o pensador alemão só é possível enunciar da essência, os predicados de sua aparência. Tampouco a aparência é uma “máscara mortuária” que se coloca em alguém e depois se retira: “aparência é aquilo mesmo que atua e vive, que na zombaria de si mesmo chega ao ponto de me fazer sentir que tudo aqui é aparência, fogo-fátuo, dança de espírito e nada mais”. Para Nietzsche tudo é aparência, uma aparência que sabe de si e nega qualquer instanciação metafísica. E ao saber de si, nega também a condição de máscara, nega uma máscara que encobre e que é possível de ser retirada. A aparência que Nietzsche concebe é como a máscara no sentido antigo, a máscara como instrumento de revelação, que encarna o princípio do jogo da vida, podemos dizer que ela é a máscara forte, que se aproxima, neste sentido, da máscara que sabe de si pirandellina.

Podemos avaliar até que ponto, no pensamento de Nietzsche, a máscara se apresenta como uma superfície reveladora. Ainda utilizando o exemplo da pele, constatamos que a máscara se apresenta também como uma sutileza. Nesse sentido, podemos refletir se há no processo de mascaramento, uma sutileza que, de forma sábia, se esconde por trás de uma “máscara de brutalidade”, para não ser reconhecida com clareza pelas multidões. Pois, existem acontecimentos de amor e extravagante grandeza que “faríamos bem em soterrá-los e torná-los irreconhecíveis através de uma grosseria”. Há atos de amor, de generosidade e riqueza tão grandes, que, com engenhosa astúcia, o pudor oculta, provocando violência também sobre as testemunhas, a fim de ofuscar sua memória, e mesmo de ofuscar a própria memória.

No que se refere à sutileza, isto é, esconder-se atrás da “máscara da brutalidade”, Nietzsche se mostra mais enigmático. Segundo Héber-Suffrin, a máscara de humorista oculta mais que simples brincadeiras; o próprio Nietzsche nos tem dito claramente da importância de seu propósito, ao preceder uma série de aforismos de uma reflexão sobre a probabilidade dos espíritos livres. Neste caso, Heber-Suffrin assegura que Nietzsche vai se fazendo de enigmático tendo como propósito o mascaramento. Assim, o profundo tende a se mascarar.

Nietzsche sabe que deve usar uma máscara voluntária para sua dissimulação, pois para o espírito livre se despir de toda crença, ele não pode ser qualquer leitor; não poderá ser lento e modesto, caso contrário, não irá captar a rapidez que existe no espírito livre. Podemos dizer que o aspecto do próprio Nietzsche de espírito livre se máscara, deixando seus escritos para os seus intérpretes.

Tudo funciona como se Nietzsche decidisse recusar-se a colocar uma “fórmula” de como um espírito pode se libertar, ou escrever o que acontecerá em seguida. No prefácio de *Além de bem e mal*, Nietzsche não propõe uma meta, tal como o cristianismo - platonismo para o povo - ele convida seus leitores “lentos” a tencionarem o arco e talvez, quem sabe, descobrirem a meta.

“pois cristianismo é platonismo para o povo – produziu na Europa uma magnífica tensão do espírito, como até então não havia na Terra: com um arco assim teso pode-se agora mirar nos alvos mais distantes. Sem dúvida o homem europeu sente essa tensão como miséria; e por duas vezes já se tentou em grande estilo distender o arco, a primeira com o jesuitismo, a segunda com a Ilustração democrática... Mas nós, que não somos jesuítas, nem democratas, nem mesmo alemães o bastante, nós, *bons europeus* e espíritos livres, *muito* livres, nós ainda as temos, toda a necessidade do espírito e toda

a tensão do seu arco! E talvez a seta, a tarefa e, quem sabe? A meta...”²⁵⁹

Mas, voltemos ao aforismo 40 de *Além de bem e mal* nos diz: “tudo o que é profundo ama a máscara”, porque há coisas delicadas que fazem bem em esconder-se sob uma grosseria, para que sejam tornadas desconhecidas. Ou seja, usando essa outra parte do aforismo podemos dizer que, às vezes, o que mais nos envergonha não são as coisas más, mas as coisas mais preciosas e frágeis que precisam ser mascaradas, porque não é aceitável que esses momentos de bondade apareçam. Talvez por isso Nietzsche não nos diga se devemos fazer algo objetivando um determinado resultado, ou se refira ao além-do-homem como um êxito... Tudo aparece mascarado, de modo que mesmo que Nietzsche pense em um final feliz, ele não pode explicitá-lo, e sim mascará-lo: “Não são as piores coisas mais ruins aquelas de que mais nos envergonhamos: não existe apenas insídia por trás da máscara – há muita bondade na astúcia”.

²⁵⁹ Nietzsche, Friedrich. *Além do bem e do mal. Prelúdio a uma filosofia do futuro*; tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 2005. Pág. 8.

Considerações finais.

Esta dissertação teve como objetivo analisar determinadas aproximações e diferenças no percurso intelectual de Pirandello e Nietzsche, não no sentido de confrontá-los, mas sim tratar de determinados cruzamentos temáticos. Os temas aos que nos referimos principalmente foram a Tragédia, a multiplicidade do sujeito e a necessidade das máscaras.

Perpassando essas temáticas emergiram: sofrimento do sujeito, desarmonia consigo mesmo e com os outros, ausência de saída ou solução e tragédia da vida.

Constatamos que, tanto para Pirandello como para Nietzsche a tragédia antiga relaciona-se com o caráter transcendental que o homem grego dava ao mundo. Já na tragédia moderna essa característica seria imanente ao sujeito. Porém, em ambas, o sujeito sofre e perde a sua harmonia com o mundo. Já na modernidade temos um sujeito desajustado. Perante esse desajuste, Nietzsche e Pirandello como céticos radicais refutam, cada um a seu modo, a ilusão que fazemos de nós mesmos e do mundo, a necessidade de darmos uma finalidade à vida e a crença no “eu” unívoco.

Podemos assim dizer que tanto Pirandello ao tratar da ilusão, como Nietzsche (no aforismo 19 de *Além de bem e mal*) ao negar a convicção da vontade fundada na unidade metafísica, constataam a dissolução do sujeito. O ceticismo de ambos, que não é uma paralisia voltada apenas para destruir as convenções, não se limita a abalar o mito da unidade do “eu”, mas se depara com um sujeito múltiplo que, para Nietzsche refere-se a “uma comunidade de almas mortais”, ou para Pirandello, a muitas almas individuais em lutas entre si.

Mesmo que para Nietzsche e Pirandello o “eu” seja uma unidade de organização das múltiplas fusões de forças, constatamos uma diferença: para Nietzsche predomina o movimento e para Pirandello, uma luta constante entre indivíduo e sociedade.

A multiplicidade do “eu” constatada para tornar coerente esta estrutura de “eus”, nos leva a apontar para as máscaras. A máscara, para ambos os pensadores, tem um caráter revelador como na Antiguidade e não significa engano, como na modernidade. Já as máscaras que significam o engano e o disfarce seriam “representadas” pela máscara fraca de Nietzsche e pela máscara que não sabe de si de Pirandello.

Ao retomar o sentido antigo da palavra máscara, ambos os pensadores a entendem como concepção do mundo vivido, como evocação e como transformação da realidade. É neste sentido que apontamos para a máscara forte de Nietzsche e para a máscara que sabe de si de Pirandello.

Muitas aproximações possíveis tornam-se problemáticas em aberto²⁶⁰, no entanto, podemos afirmar que a máscara revela-se paradoxal para ambos os pensadores, ela seria “essencial” tanto para dar coerência à multiplicidade de “eus”, como para afirmar a vida perante o sujeito que sofre ao perder a sua unidade. Constatamos que o resultado é diferente. Para Pirandello, mesmo estando ciente que as máscaras são impostas pelos outros, o sujeito estaria condenado a se ajustar a uma forma que a sociedade lhe exige; ele não tem escapatória diante um imperativo que vem de fora – essa é a sua tragédia, e resignando-se diante dessas estas imposições. Já em Nietzsche é possível pensar nas máscaras em que predominam o não decadente, que afirmam a vida, teriam que ser

²⁶⁰ Assim, por exemplo, a máscara da loucura. Assinalamos como determinadas personagens de Pirandello apontam para a desrazão ou o não lugar, mas teríamos que avaliar também a convivência familiar de Pirandello com a loucura da esposa. Nietzsche também conviveu com essa máscara, porém diretamente.... Exemplarmente, e em seus escritos, ao declarar a morte de Deus, seu artifício será fazê-lo pela boca de um “louco” - o homem louco, só poderia ser apresentado como louco, pois sendo ele o único sadio entre os homens, o indizível em sua “boca de louco” se faz dizível.

reconhecidas como construções do “homem bem logrado”. Assim, aquele que pode dizer novamente “eu”, escolhe ser um Principio Seletivo²⁶¹. Nesse sentido, a escolha da máscara também deve ser criativa e seletiva, honrando o escolher e muito deixando de lado...

²⁶¹ Nietzsche, Friedrich, 1978, op. cit. Pág. 370-371.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*; trad. Da 1. Edição brasileira coordenada e revisada por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Benedetti, 4. Edição, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, Introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. 8. Edição. Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, data da impressão, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. SP: Editora Hucifec, 2010.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

BINI, Daniela. *Pirandello's Philosophy and Philosophers*. In: J. L. DiGaetani (org.), *A Companion to Pirandello Studies*. USA: Greenwood Prees.

BOSI, Alfredo. *'A máscara e a fenda'*. In: Machado de Assis: o enigma do olhar. São Paulo. Ed. Ática.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno - Ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2006.

_____, Antonio; Rosenfeld, Anatol; Prado, Décio de Almeida; Gomes, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FAITANIN, Paulo. *Acepção Teológica de Pessoa em Tomás de Aquino*. *Aquinate*, n. 3. 2006, (WWW.aquinate.net/artigos).

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos II – Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*; organização e seleção de textos, Manoel da Motta; tradução, Elisa Monteiro – 2. Edição – RJ: Forense Universitária, 2005.

GIACÓIA JR., Oswaldo. *Nietzsche & Para além de bem e mal*. 2. Edição. RJ: Jorge Zahar editora, 2005.

_____, Oswaldo. *O Caos e a Estrela*. Revista impulso, 2001.

MAGALDI, Sábato. *O texto no Teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____, Sábato. *O cenário no avesso*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MÜLER-LAUTER, Wolfgang. *Nietzsche: sua filosofia dos Antagonismos e os Antagonismos de sua Filosofia*; Tradução: Clademir Araldi. SP: Editora Unifesp, 2009.

MUÑOZ, Yolanda Gloria Gamboa. *Escolher a montanha: os curiosos percursos de Paul Veyne*. SP: Associação Editorial Humaniastas: Fapesp, 2005.

MURAD, Pedro Carvalho. *Humor, Horror e cidade: Comédia pirandelliana e contemporaneidade*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Nietzsche e as máscaras – com Prof. Dr. Oswaldo Giacóia Jr. Programa Filosofia no Cotidiano. Guarulhos: TV Cantareira, 19 de junho de 2011 – Edição 111. Programa de TV.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 2008.

_____, Friedrich Wilhelm. *Introdução à Tragédia de Sófocles*; apresentação à edição brasileira, tradução do Alemão e notas Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____, Friedrich Wilhelm. *Obras Incompletas*. Seleção de textos: Gérard Lebrun; tradução e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio: Antônio Cândido de Mello e Souza. SP: Editora Nova Cultural, 1999. Sobre verdade e Mentira no sentido extra – moral.

_____, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio de Antonio Candido de Mello e Souza. SP: Abril Cultura, 2ª Edição, 1978.

_____, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução: Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Prelúdio a uma filosofia do futuro; tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 2005.

_____, Friedrich. Fragmentos Póstumos (1885-1889). Edição espanhola dirigida por: Diego Sánchez Meca. Tradução, introdução e notas: Juan Luis Vermal. Madrid, 2008 (Edição realizada sob o patrocínio de La sociedad de Estudios sobre Nietzsche (SEDEN). Outono de 1887

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3ª edição. SP: Martins fontes, 1997.

PAVES, Patrice. *Dicionário de Teatro*; tradução G. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. 3. Edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIRANDELLO, Luigi. *40 novelas de Luigi Pirandello*. Seleção, tradução e prefácio: Mauricio Santana Dias. SP: Companhia das letras, 2008.

_____, Luigi. *A Companion to Pirandello studies*. Edited by John Louis DiGaetani. Greenwood Press, 1991.

_____, Luigi. *Assim é...(se lhe parece)*; tradução: Sergio N. Melo, posfácio: Alcir Pécora. SP: Tordesilhas, 2011.

_____, Luigi. *El difunto Matias Pascal*. Tradução de Miguel Edo. Madri: Cátedra Letras Universales, 1998.

_____, Luigi. *O Enxerto - o homem, a besta e a virtude*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Edusp, 2003.

_____, Luigi. *O Falecido Mattia Pascal * Seis personagens à procura de um autor*. Prefacio do autor; traduções de Mario da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo. Editora Abril Cultura, 1978

_____, Luigi. *Pirandello: Do teatro no teatro*. Organização e tradução Jacob Guinsburg. Editora perspectiva., 1999.

_____, Luigi. *Um, Nenhum e Cem Mil*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____, Luigi. *Vestir os Nus*. Tradução: Millôr Fernandes. RJ: Civilização Brasileira, 2007.

PROSER, Matthew N. *The Hidden Image in Pirandello and Shakespeare*. In: J. L. DiGaetani (org.), *A Companion to Pirandello Studies*. USA: Greenwood Prees.

RIBEIRO, Martha de Mello. (2004, 13,14 e 15 de outubro). *O jogo da personagem pirandelliana frente à “realidade”*. Essentia Editora, Enletrarte (Encontro nacional de professores de letras e artes).

Disponível em:

<<http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/issue/view/69/showTOC>>.

RICCI, Ângelo, (1968). *O personagem pirandelliano*. Revista Letras, Paraná-UFPR, Vol. 16, 1968.

Disponível em: <ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/index>.

ROSENFELD, Anatol, *Autores Pré-Românticos Alemães.*, introduções e notas Anatol Rosenfeld. SP: Editora Pedagógica e Universitária LTDA. 2ª edição, 1991.

_____, Anatol, *Autores Pré-Românticos Alemães.*, introduções e notas Anatol Rosenfeld. SP: Editora Pedagógica e Universitária LTDA. 2ª edição, 1991.

RÖSSNER, Michel. *Rapporti tra Pirandello e La filosofia tedesca*. In: Atti Del Congresso Internazionale, Ottawa, outubro 1986. www.epub.ub.uni-muenchen.de/6597/1/6597.pdf.

STGMAIER, Werner. Nietzsche como destino da filosofia e da humanidade? Interpretação contextual do af. 1 do Capítulo “Porque sou um destino” de Ecce Homo. Tradução: João Paulo Simões Vilas Boas. Versão resumida e revisada do artigo “Schicksal Nietzsche? Zu Nietzsches Selbsteinschätzung als Schicksal der Philosophie und der Menschheit (Ecce Homo, Warum ich ein Schicksal bin §1)”, in: Nietzsche-Studien 37. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008, p. 62-114. (Nota do tradutor: O presente texto foi apresentado em palestra organizada pelo Grupo de Pesquisa Spinoza & Nietzsche – SpiN, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 14/09/2009).

SUSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*; RJ: Jorge Zahar Editor, 2008

THILGUER, Adriano. *Studi sul teatro contemporâneo*. (www.pirandelloweb.com).

VATTIMO, Gianni. *El Sujeto y La Máscara. Nietzsche y El problema de La liberación*. Traducción: Jorge Binagui. Barcelona: Ediciones peninsulas, 1989.

VERNANT, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Dirigida por J.Guinsburg. SP: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, Raymound. *Tragédia Moderna*. Tradução: Betina Bischof. SP: Cosac Naify. 2ª Edição, 2011.