

# PIRANDELLO, RUBIÃO E A NARRATIVA: UM DIÁLOGO INSÓLITO

Andrea Quilian de Vargas (Doutora em Letras pela UFSM)

## RESUMO

Além de Machado de Assis, Hoffmann, Poe, Cervantes e Henry James, o italiano Luigi Pirandello também exerceu inegável influência na carreira literária de Murilo Rubião. Partindo desse pressuposto, propomos um diálogo entre *Una giornata*, de Pirandello, e *O ex-mágico da taberna Minbota*, *O pirotécnico Zacarias* e *Os três nomes de Godofredo*, de Murilo Rubião. Nosso objetivo é encontrar elementos que evidenciem a influência do escritor italiano sobre a produção do brasileiro. A nosso ver, alguns elementos presentes nas obras de ambos os autores, como a provisoriamente da identidade (entendida como um processo infindável), o desejo de ser “outro”, o embaralhamento dos dados temporais, as oscilações entre sonho e realidade, assim como a incapacidade do homem para interagir com o mundo que o cerca ou alterá-lo, aproximam significativamente Pirandello e Rubião.

**Palavras-chave:** Conto fantástico. Pirandello. Rubião

## ABSTRACT

Besides Machado de Assis, Hoffmann, Poe, Cervantes and Henry James, the Italian Luigi Pirandello also had undeniable influence in the literary career of Murilo Rubião. Based on this assumption, we propose a dialogue between *Una giornata*, by Pirandello, and *O ex-mágico da taberna Minhota*, *O pirotécnico Zacarias* e *Os três nomes de Godofredo*, by Murilo Rubião. Our goal is to find elements that evidence the influence of the Italian writer on the Brazilian writer's production. In our view, some features present in the works of both authors, such as the provisional nature of identity (understood as an endless process), the desire to be "other", the shuffling of temporal data, the oscillations between dream and reality, and the human ineptitude of modifying or even interacting with surrounding world greatly approximate Pirandello and Rubião.

**Keywords:** Fantastic short story. Pirandello. Rubião

No ensaio intitulado *Do fantástico em literatura*, o escritor de narrativas fantásticas e crítico literário Charles Nodier afirma que a imaginação, desde o início dos tempos, limitou-se à “expressão ingênua das sensações”. O homem comparou essas sensações entre si, deleitou-se com elas e substituiu as palavras por figuras com o intuito de representar a materialidade do mundo por intermédio da sensibilidade. Esse era o objeto da poesia primitiva. Posteriormente, o pensamento elevou-se do conhecido ao desconhecido, o homem comparou as leis ocultas da sociedade e da organização universal, criou as ciências contemplativas, as religiões e, por conta disso, a legislação. O contato com o mundo espiritual conduziu o homem para além da matéria. Ao mesmo tempo, não obstante, ele não mais se comunicou ingenuamente com a natureza, intitulou-se magistrado ou pontífice, e só interagiu com a terra, a partir daí, por meio de atos solenes. Tornou-se, desta forma, o centro gravitacional do universo, o portador da verdade.

Todavia, certas sensações incompreensíveis continuavam a atormentá-lo. Para Nodier, foi assim que nasceu a mentira. Ou, usando outros termos, o mundo fantástico. Para resumir sua teoria, o pensador francês afirmava que o império do pensamento humano se compôs de três operações sucessivas: “a da inteligência inexplicável que fundara o mundo material, a do gênio divinamente inspirado que adivinhara o mundo espiritual, a da imaginação que criara o mundo fantástico.” (NODIER, 2005, p. 2). De acordo com Nodier, essas três fases revelaram que o fantástico não foi produto de mentes perturbadas, mas, pelo contrário, teve sua origem na trivialidade e na racionalidade do dia-a-dia. Seria, pois, uma forma de representação dos desequilíbrios existentes no mundo real.

Assim como Nodier, Guy de Maupassant também se dedicou à escrita de narrativas fantásticas. Sua perspectiva, não obstante, era diferente. Discípulo confesso de Flaubert e vinculado à escola naturalista, sua contribuição teórica à narrativa fantástica não foi extensa, mas nem por isso menos interessante. Há dois textos em que o francês explicita seu ponto de vista sobre o fantástico: *Adieu mystères* (1881) e *Le fantastique* (1883), ambos publicados no jornal *Le Gaulois*. Próximo ao cientificismo ou positivismo de Zola e seus seguidores, Maupassant era um entusiasta da ciência como fonte de esclarecimento. Por esse motivo, sua abordagem sobre os eventos que iam além do racionalismo - os fenômenos misteriosos - se configurava da seguinte forma: tais ocorrências não seriam fruto de alguma modificação ou transgressão às leis da natureza, só não tinham sido explicados de maneira satisfatória pela ciência. Nesse sentido, todo e qualquer fenômeno sobrenatural estaria relacionado aos sonhos, às alucinações e às loucuras produzidas na mente do homem. Não havia mais mistérios, portanto. Ao mesmo tempo em que Nodier enaltecia o fantástico como reflexo da desilusão de uma sociedade corrompida e desiludida nos primórdios do século XIX, Maupassant denunciava o seu fim, ao cabo do século. Nesse sentido, os seres misteriosos perderam o lugar de protagonistas dos fenômenos sobrenaturais para as leis da física, sendo que quase tudo, desta maneira, poderia ser explicado pela ciência. Crer em mistérios, para Maupassant, era característica de povos atrasados e pouco esclarecidos.

Nesses termos, nas últimas décadas do século XIX a presença de entidades como anjos, demônios, deuses e monstros cedeu espaço para as doutrinas paracientíficas de difícil explicação (como o espiritismo e o magnetismo), pertencentes a leis naturais não comprovadas. Partindo desse pressuposto, é possível dizer que o sobrenatural comum sugere a existência de um mundo “inexplicável” além daquele que conhecemos e com o qual não temos nenhuma relação no cotidiano. Em contrapartida, o sobrenatural racionalizado de Maupassant subverte a ideia de uma natureza superior que contraria as leis

da física. Trata-se de fenômenos raros, de causas “não explicadas”, mas, ainda assim, naturais.

Samuel Taylor Coleridge, expoente do Romantismo inglês, descrevia a atividade fantástica como projeção da natureza íntima do artista, um momento de voluntária suspensão da incredulidade no qual consiste a fé poética (COLERIDGE, 1991, p. 236). Segundo Remo Ceserani (1996, p. 76), o gênero fantástico nasceu no limiar da modernidade, tendo origem a partir de elementos do romance gótico inglês e da nova sensibilidade europeia do final do século XVIII que envolvia novos conhecimentos psicológicos, epistemológicos e científicos, além da crise de algumas religiões antigas e a ruptura com a coerência universal, grosso modo. Ceserani fixou alguns procedimentos narrativos e retóricos utilizados pela literatura fantástica, como o forte interesse pela capacidade criativa da linguagem, o envolvimento do leitor mediante a surpresa, o terror e o humorismo, as ambientações noturnas, o interesse pela morte, o indivíduo como “objeto” da modernidade, a loucura, a alienação, o monstruoso, o inexplicável.

No contexto italiano, de acordo com o professor e crítico literário Guido Davico Bonino (2011), desde os anos 1500 alguns escritores já expressavam sua capacidade criativa no âmbito do fantástico. O primeiro nome citado por ele é Giovan Francesco Straparola (1480-1557) que, com sua coletânea de contos *Le piacevoli notti*, introduziu o elemento fantástico na Itália. Bonino não deixa de mencionar Giambattista Basile (1566-1632) e seu *Lo cunto de li cunti*, assim como não exclui Carlo Gozzi (1720-1806) de sua lista de desbravadores. Esses autores e suas obras, segundo Bonino, representavam um tipo de fantástico primordial: suas narrativas se assemelhavam aos contos de fadas povoados por animais imaginários, plantas monstruosas, lugares inimagináveis, mais próximos do maravilhoso. A semente da literatura fantástica, portanto, já estava germinando em solo italiano desde o século XVI.

A França foi pioneira, indiscutivelmente, no que respeita ao gênero fantástico, desde Charles Perrault (1628-1703), Julio Verne (1828-1905), Jean Cocteau (1889-1963), até o inimaginável Emile Zola (1840-1902). *As aventuras do grande Sidoine e do pequeno Mederic* é uma narrativa que se destaca na produção do mestre do Naturalismo francês, sempre empenhado em representar objetivamente a realidade.

A Alemanha também ocupa um lugar de destaque, sendo que Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) foi um dos grandes mestres da narrativa fantástica. De acordo com Italo Calvino, Balzac, Nodier e Théophile Gautier se deixaram contaminar pelas visões angustiadas e demoníacas das narrativas do alemão. A coletânea de contos *Fantasia à maneira de Callot (Fantasiestücke in Callots Manier)*, escrita a partir de 1814, foi uma de suas mais importantes produções. Charles Nodier, Baudelaire, Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, Guy de Maupassant e Balzac, entre outros, são citados por Bonino como representantes da narrativa fantástica que merecem destaque no cenário da literatura moderna. De acordo com Italo Calvino, em *Contos fantásticos do século XIX (Racconti fantastici dell'ottocento)*, os contos fantásticos de Balzac ocupam um lugar de relevo em sua produção, especialmente no período em que ele estava sob a influência do ocultismo do sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772) que, aos 56 anos, relatou ter sido designado pelo Senhor para revelar segredos da Bíblia, até então ocultos. Os escritos de Swedenborg, a partir dessa revelação divina, despertaram o interesse de pessoas de todas as estirpes, incluindo escritores, nobres e pessoas comuns. Carlyle, Baudelaire, Blake, Jorge Luis Borges, além de Balzac, fazem parte desse grupo de admiradores e seguidores do matemático, cientista, inventor, místico e filósofo sueco.

No âmbito italiano, o crítico ressalta as figuras dos *scapigliati* (descabelados) como os responsáveis pelo nascimento da literatura fantástica. A *Scapigliatura* foi um movimento artístico e literário desenvolvido a partir dos anos sessenta do século XIX, mais

especificamente entre os anos 60 e 70, tendo como base geográfica a cidade de Milão. Considerados antirromânticos e antiburgueses, os “descabelados” eram movidos por um desejo de rebelião contra a cultura tradicional burguesa e a exterioridade (ou a ausência de profundidade) do Romantismo italiano. O grupo de artistas milaneses olhava a realidade de um modo diverso, buscando encontrar, na trivialidade do dia-a-dia, nexos entre a materialidade e a *psique*. Contra a convergência entre a arte e a sociedade do Romantismo lombardo, os “descabelados” propunham uma experiência literária pessoal, não dividida com a racionalidade, mas centrada nos aspectos psíquicos do homem.

Mesmo que não tenha constituído uma escola literária codificada em manifestos ou escritos teóricos, *la Scapigliatura* colocou em xeque a relação entre o artista e a sociedade, as normas sociais pré-estabelecidas e as convenções passivamente aceitas, fatores que aproximaram os “descabelados” da noção do “poeta maldito” de Rimbaud e Baudelaire. O dualismo, os conflitos psíquicos, a dilaceração do *Eu* a níveis patológicos e a morte eram temas frequentes na poética da *Scapigliatura*.

Ainda no contexto italiano, nem mesmo os veristas (cujos textos eram caracterizados pela objetividade) resistiram à tentação de experimentar o gênero fantástico: Giovanni Verga, com *Le storie del castello di Trezza*; e Luigi Capuana, são os exemplos mais expressivos. Italo Calvino é lembrado, certamente, por sua *Le cosmicomiche* (1965), coletânea de doze narrativas fantásticas, entre humorísticas e paradoxais, que contemplam temáticas como o universo, a evolução, o espaço e o tempo. Em *Novelle per un anno*, de Luigi Pirandello, Bonino destaca pelo menos trinta e um contos fantásticos (reunidos em *Racconti fantastici* por Gabriele Pedullà) dentre os duzentos e cinquenta que compõem a coletânea completa. O teor filosófico e psicológico, assim como o questionamento acerca da subjetividade, são os temas preferidos de Pirandello em grande parte dos contos escolhidos por Pedullà.

No contexto brasileiro, um dos precursores da narrativa fantástica, juntamente com nomes da envergadura de Machado de Assis, José J. Veiga e Álvares de Azevedo, foi o mineiro Murilo Rubião (1916-1991). Em sua produção, verifica-se não somente uma “virada” estética e formal caracterizada pela negação da exigência mimética (característica do realismo tradicional, dominante na época), mas também uma espécie de proposta de desestabilização debochada da realidade. Por intermédio de narrativas curtas e cuidadosamente elaboradas, Rubião subverteu o “senso de real”, introduzindo, na cotidianidade do homem comum, eventos insólitos. Um coelho que se transforma em outros animais, uma mulher que engorda vertiginosamente, um homem que morre mas continua entre os vivos, dragões bêbados e baderneiros que invadem uma cidade ou um mágico que retira qualquer coisa de qualquer parte são personagens que povoam os contos de Rubião e que revelam, ao mesmo tempo, os dramas do homem moderno.

Leitor confesso de Luigi Pirandello, Murilo Rubião valeu-se, em seus textos, da mesma postura crítica do mestre italiano: a atividade reflexiva *umoristica*. Por intermédio desse olhar diferenciado sobre a arte, tanto Pirandello quanto Rubião criaram esquemas narrativos que incitam o leitor a enxergar o que está por trás do evento estranho - usando a terminologia de Freud - para captar o verdadeiro sentido de suas narrativas insólitas: revelar as desventuras do homem moderno que, abismado, nada pode fazer em relação ao mal, ao destino e às vicissitudes da vida que o arrebatam impiedosamente.

Mais do que o evento insólito propriamente dito, o sentimento de impotência do sujeito diante dos desígnios do universo é o que se destaca nas narrativas fantásticas de Pirandello e Rubião. Partindo desse pressuposto, é possível estabelecer um profícuo diálogo entre *Una giornata*, de Pirandello, e alguns recursos ficcionais presentes em alguns contos de Murilo Rubião, caracterizados pela consciência da “coisificação” do homem e pela eterna inquietação advinda da perda da individualidade.



*Una giornata*, última novela escrita por Pirandello e publicada em 1935, no *Corriere della sera*, é uma mistura de sonho, pesadelo e realidade que intriga desde a primeira linha até o final. Vejamos como começa esta interessante novela:

Arrancado do sono, talvez por engano, e jogado para fora do trem em uma estação. À noite, sem nada comigo. Não consigo recuperar-me do espanto. Mas o que mais me impressiona é que não tenho sinais de nenhuma violência sofrida; não só isso, não tenho sequer uma imagem, nem mesmo a sombra confusa de uma memória. Eu me encontro no chão, sozinho, na escuridão de uma estação deserta, e não sei a quem recorrer para saber o que aconteceu, onde estou. (PIRANDELLO, 1990, tradução nossa).

Sem preâmbulos ou qualquer outra informação introdutória, já nas primeiras linhas do conto somos arremessados, assim como o protagonista, na ambiguidade de uma situação inusitada. A dúvida incômoda é: trata-se de um sonho? Ou o protagonista estava, realmente, viajando de trem? Será ele um passageiro inoportuno e desmemoriado que foi deixado em uma estação qualquer? Terá ele morrido, como o pirotécnico Zacarias - personagem de Rubião -, e permanecido entre os vivos? A única certeza é que nem mesmo o narrador protagonista sabia, ao certo, em quais circunstâncias tinha chegado na estação.

O mesmo tom vago e perturbador também dá início ao conto *O ex-mágico da Taberna Minhota*, de Murilo Rubião, publicado pela primeira vez em 1947. Sem saber como ou por que, o protagonista se viu, certo dia, no espelho da Taberna Minhota:

Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele, sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo. O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo? (RUBIÃO, 2010, p. 15).

O mágico da Taberna Minhota, um sujeito sem memórias, não sabia como havia lá chegado. O elemento que une as personagens dos dois contos é a incerteza acerca da origem e do lugar que cada uma ocupava no ambiente que as circundava. O homem, a

partir da perspectiva dos dois autores, é caracterizado como um ser errante, privado de lembranças, que vagueia pelas estações de trem ou pelas tabernas da vida sem saber, ao certo, qual a origem ou o real objetivo de sua permanência na Terra. Vive, um dia após o outro, como se estivesse perdido em um labirinto de circunstâncias, fatos e pessoas que o cercam sem que ele entenda o verdadeiro significado de tudo que o rodeia. Nesse sentido, o processo de desestabilização do Eu subjetivo deflagrado pela modernidade do final do século XIX e início do XX encontra representatividade nessas personagens, cujas características ratificam a ideia de Berman de que

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (BERMANN, 1986, p. 15).

Giacomo Debenedetti (1988) complementa a assertiva de Berman ao asseverar que a personagem da narrativa moderna (denominada, por ele, personagem *particella*) faz parte de uma multidão de inadaptados, perturbados, cujos destinos se frustram em uma existência depauperada, degradada, marcada pela solidão, pela incomunicabilidade e, sobretudo, pela incapacidade de controle sobre si mesmo e as coisas. Nesse sentido, é possível afirmar que Pirandello e Rubião, por intermédio de suas personagens atônitas e fracassadas, traduzem a inquietação do sujeito perdido em um mundo que não compreende e com o qual não consegue mais interagir.

Em *Una giornata*, somos ludibriados por uma narrativa que, inicialmente, parece seguir certa coerência e linearidade, levando-nos a crer que, com o desenrolar do enredo, nossas dúvidas serão esclarecidas de forma realista. Assim que o narrador se dá conta de

que não sabe quem é, vê o “lanterninha”, funcionário encarregado de fechar a porta do trem. Entretanto, só pensa em fazer uma reclamação quando ele e seu trêmulo feixe de luz já tinham desaparecido na escuridão da noite. Mas reclamar de que, exatamente? É nesse momento que o narrador duvidoso introduz, na narrativa, a atmosfera de incerteza que o acompanhará até o final do conto: será sonho ou realidade?

Com infinita consternação, percebo que não tenho nenhuma ideia de como me meti em uma viagem de trem. Não me lembro de onde partiu, para onde foi; e se, realmente partiu, se levava alguma coisa comigo. Parece que nada. No vazio dessa horrível incerteza, subitamente sou tomado pelo medo daquele lanterninha que se retirou rapidamente, sem fazer caso da minha expulsão do trem. É normal que, nesta estação, se desça assim? Na escuridão, não consigo discernir o nome da estação. A cidade, certamente, me é desconhecida. Sob os primeiros raios do amanhecer, parece deserta. Na imensa praça em frente à estação, há uma luz acesa. Aproximo-me, paro, e não ousou levantar os olhos, aterrorizado pelo eco dos meus passos no silêncio; olho para as minhas mãos, as observo de todos os ângulos, as fecho, as reabro [...], também para sentir como são feitas, porque não posso mais estar certo nem mesmo disto: que eu realmente exista e que tudo isso seja verdadeiro. (PIRANDELLO, 1990, tradução nossa).

Nesse ponto, a dúvida do protagonista se torna ainda mais radical: não sabe nem mesmo se existe. A mesma incerteza perpassa *Os três nomes de Godofredo*, de Rubião, conto em que o narrador protagonista se deparou, certo dia, diante de uma moça que o acompanhava durante um jantar. Era sua esposa? Ele a havia convidado? Curioso em saber que circunstâncias antecederam aquele momento, o cavalheiro realiza uma espécie de interrogatório que, para surpresa do leitor, é respondido natural e satisfatoriamente pela esposa, sem qualquer demonstração de espanto. Ao voltarem para casa, o marido não reconhecia os móveis, a rua e o bairro, exatamente da mesma forma como o narrador de *Una giornata* não se lembrava da casa que, segundo o motorista que o havia acompanhado, era sua. No entanto, o protagonista de Rubião acomodou-se perfeitamente à situação e a

vida seguiu seu rumo até que o tédio e o desinteresse pela moça o levaram a dar cabo da vida dela.

Um dia, olhava para as paredes sem nenhuma intenção aparente e enxerguei uma corda dependurada num prego. Agarrei-a e disse a Gerarda, que se mantinha abstrata, distante:

- Ela lhe servirá de colar.

Nada objetou. Apresentou-me o pescoço, no qual, com delicadeza, passei a corda. Em seguida puxei as pontas. Minha mulher fechou os olhos como se estivesse recebendo uma carícia. Apertei com força o nó e a vi tombar no assoalho. (RUBIÃO, 2010, p. 79).

E rumou para o mesmo restaurante de sempre, onde procurou a mesa habitual. Uma das características mais intrigantes de *Os três nomes de Godofredo* é justamente a naturalidade com que os fatos insólitos vão surgindo e sendo banalizados pelo narrador, assim como a repetição do mesmo ato por parte do protagonista: matar suas mulheres. O leitor, absorto por essa atmosfera duvidosa entre sonho e realidade, deixa-se levar pelo enredo e não é capaz de descartar nenhuma das hipóteses: ou se trata de um sonho do narrador, ou aquilo de fato aconteceu. No entanto, qualquer uma das alternativas é plausível dentro do esquema narrativo proposto por Rubião, cuja perícia técnica impõe o absurdo na mente do leitor, que o aceita espontaneamente.

Em *Una giornata*, a atmosfera onírica também confunde o receptor. Embrenhando-se no centro da cidade, o protagonista percebe que as outras pessoas, ao passarem umas pelas outras, ignoravam-se de forma natural. Sentindo-se como uma criança inexperiente em meio à multidão, é arrastado por aquela massa de estranhos: “Será possível que eu, tão crescido, permaneça sempre como uma criança, sem nunca ter feito nada?”, questiona-se. Mais uma vez, a oscilação entre o sonho e a realidade arrebatou o protagonista que continua sua caminhada pela cidade e observa que muitas pessoas o cumprimentam, mesmo que ele não reconheça nenhuma delas. “Teria sido por engano?”

Ansioso por obter alguma pista sobre sua verdadeira situação ou identidade, encontra uma velha carteira de couro em um dos bolsos. Nela, entre alguns pedaços de papel ilegíveis, está a foto de uma bela jovem, com roupa de banho, que parece sorrir para ele. Todavia, ele não fazia ideia de quem se tratava. Além da fotografia, ainda havia, na carteira, uma velha nota de dinheiro de alto valor, mas fora de circulação há muito tempo. Nesse momento do entrecho, levantamos outra hipótese sobre o protagonista: teria ele morrido e a viagem de trem estaria representando justamente a morte? Em que dimensão espaço/tempo a personagem estava inserida?

Nesse sentido, a dúvida que se instala no leitor sobre a verdadeira situação do protagonista de *Una giornata* é uma das características das narrativas fantásticas que provoca um forte sentimento de angústia: será ele um fantasma? É um sonho? Ou se trata, simplesmente, do relato de alguém que perdeu a memória? A única informação que temos é que o protagonista, um sujeito sem lembranças, não se insere em uma dimensão temporal normal, dividida entre o passado, o presente e o futuro, mas se encontra em uma dimensão atemporal que provoca, certamente, a desorientação vivenciada por ele e pelo leitor que o acompanha. Entretanto os outros, não sabemos se vivos ou mortos, o reconhecem. Ao sair de uma tratoria, onde não encontrou nenhum alimento do seu gosto, um carro com motorista o esperava para conduzi-lo a uma belíssima casa: “São meus esses móveis?”, questiona-se.

Dando continuidade ao relato do retorno a casa, o protagonista encontra, no quarto, a mesma jovem da fotografia. “É um sonho?”, interroga-se. Na manhã seguinte, ela já não estava mais lá. A casa, antes aconchegante, estava gelada como um túmulo e cheirava a mofo. O narrador desejou fugir do gélido ambiente, pois, para ele, aquilo tudo era um terrível pesadelo: “Certo, sonhei um dos sonhos mais absurdos!” Nesse momento da narração, parece que o mistério foi desvendado: tudo não passou de um sonho e a narrativa

de Pirandello migra do fantástico puro para o estranho (retomando a classificação de Todorov), pois havia uma explicação para a sequência de acontecimentos: o narrador estava sonhando.

Todavia, para obter a prova de que tudo foi um sonho terrível, o protagonista vai até o espelho e a imagem que vê refletida é a de um velho, não a sua. Pelo menos não aquela que ele imaginava ter. Como podia ter envelhecido assim tão rápido? Efeito semelhante acontece em *A flor de vidro*, de Murilo Rubião, novela em que Eronides e Marialice viajam pelo tempo, ora envelhecendo, ora remoçando, retirando da narrativa qualquer elemento que pré-estabeleça uma relação espaço-tempo definida a partir de uma ideia objetiva da realidade.

Para aumentar ainda mais o espanto do protagonista de Pirandello em *Una giornata*, anunciaram-lhe a chegada dos filhos, os quais ele sequer sabia que existiam. Mas quando nasceram? Ontem ele ainda era muito jovem. E entram os filhos e também os netos, todos desconhecidos:

Sentado, os observo, os escuto, e parece que, em sonho, estão fazendo uma brincadeira comigo. Minha vida já acabou? E enquanto os observo, assim curvados diante de mim, [...] vejo surgirem em suas cabeças, exatamente sob meus olhos, e crescerem, crescerem em quantidade, em quantidade, cabelos brancos. – Viram, se não é uma brincadeira? Também vocês, os cabelos brancos? (PIRANDELLO, 1990, tradução nossa).

A partir desse momento, o tempo, antes arrastado, corre vertiginosamente e faz envelhecerem, diante dos olhos do protagonista, os filhos e os netos. Ele, abismado, não consegue mais ficar em pé, limitando-se a olhar, com compaixão, para seus “velhos filhinhos”. O final de *Una giornata* é tão intrigante quanto seu início, pois não somos capazes de afirmar se era um sonho, se eram alucinações de um velho em seu leito de morte ou se era um evento sobrenatural inexplicável. Permanecemos no vazio das perguntas sem respostas, tão caras a Pirandello.

Logicamente, há uma chave de leitura básica para o conto: a humanidade é vítima da inexorável passagem do tempo, que vai se tornando irremediavelmente mais acelerada com o passar dos anos. Tal interpretação ganha força ao lembrarmos que *Una giornata* foi a última novela de Pirandello, escrita um ano antes de sua morte. Nesses termos, o trem que não espera e que conduz a lugares inesperados é uma metáfora para a vida, sempre em movimento, apressada. É também símbolo da morte que, apesar de todos os esforços do homem para tentar comandar o espaço e o tempo, também não espera. Existe, ademais, outra interpretação para *Una giornata* que relaciona o despejo inicial do protagonista na estação ao nascimento, evento em que o ser humano é introduzido abruptamente em um mundo obscuro sobre o qual não tem nenhum conhecimento. Nesse sentido, temas como o nascimento, a vida, as relações familiares, o tempo e a morte são abordados nesse e em tantos outros contos fantásticos de Pirandello que, além de despertarem dúvidas e estranhamento, provocam profundas reflexões sobre o papel do homem neste mundo, suas angústias e seus medos mais profundos.

De acordo com Italo Calvino, a narrativa fantástica é uma das produções mais características do século XIX e uma das mais significativas também no XX. Isso se deve ao fato de que o conto fantástico diz muito sobre a interioridade do indivíduo e também sobre a simbologia coletiva. O sobrenatural dos anos 1900, segundo Calvino, aparece carregado de sentidos, como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido.

Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de outro modo, como elementos da cor da época. É no terreno específico da especulação filosófica, entre os séculos XVIII e XIX, que o conto fantástico nasce: seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção da realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda. O problema da realidade daquilo que se vê – coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa,

aterradora – é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidade inconciliáveis. (CALVINO, 2004, p. 9-10).

O que observamos em autores como Rubião, não obstante, é a naturalização do evento insólito, inserido de forma natural às situações cotidianas de maneira a eliminar a oscilação entre crer ou não nos eventos sobrenaturais. Ademais, diferentemente de Poe, Hoffmann, Gautier e outros mestres do gênero, as narrativas do escritor mineiro não apresentam ambientações lúgubres, mulheres pálidas e exangues ou porões úmidos, mas se constroem na cotidianidade dos lares, dos escritórios, dos restaurantes, das estações, com sutis pinceladas de humor, assim como Pirandello também o fez.

O pesquisador Flávio García (2007), após uma incursão pelos caminhos do insólito ficcional, achou adequada a utilização de uma nova terminologia para essas narrativas fantásticas que se distanciam dos elementos comuns presentes nos textos de Poe ou Hoffmann: o “insólito banalizado”. De acordo com essa perspectiva, há uma espécie de inversão hierárquica entre o real e o sobrenatural, tendo em vista que os eventos extraordinários não são questionados, mas acomodados à cotidianidade de quem os vivencia. O sobrenatural, destarte, absorve o real e a naturalização do fato extraordinário se dá de maneira perfeita. O “insólito banalizado”, espécie de espelhamento do apogeu da modernidade, marcada pela desintegração e a superficialidade, ignora a necessidade de discutir a verdade. O evento insólito não é questionado (como no fantástico), tampouco naturalizado (como no realismo maravilhoso), mas vivido com indiferença: ou não serve para nada, ou pode ter alguma utilidade. O caso do ex-mágico da taberna Minhota serve como exemplo: o incrível poder do protagonista em retirar coisas dos bolsos o leva a fazer apresentações na taberna onde trabalhava. Tinha, portanto, alguma serventia, não importando se havia ou não alguma explicação racional para o fato.



No caso de *O pirotécnico Zacarias*, de Rubião, um sujeito é atropelado e morto, mas continua vivendo entre os vivos. No dia da morte, incertos sobre o destino que dariam ao corpo, o grupo de jovens que atropelou Zacarias foi interrompido pelo próprio defunto que desejava opinar, pois não admitia ser largado em um buraco qualquer. A partir desse primeiro contato, e após vencida a estupefação inicial, os limites entre o real e o irreal são rompidos sem que haja qualquer questionamento. Morto e vivos conversam sobre a saída mais adequada, sem que a barreira vida/morte os impeça de decidir sobre o destino do defunto, cujo corpo jamais fora encontrado. O que observamos nos contos de Rubião é uma ampliação do conceito de realidade por intermédio da passiva aceitação de outros mundos possíveis.

Esse sentimento de impotência diante do evento inexplicável se estende, no caso de Pirandello e Rubião, à debilidade do homem moderno perante os imprevistos, as vicissitudes e as desgraças da vida. Segundo a pesquisadora italiana Silvia Zangrandi (2011, p. 32), foi por intermédio de Luigi Pirandello que a narrativa fantástica respirou novos ares na Itália em função do uso intelectual do fantástico desenvolvido pelo escritor siciliano. A multiplicação de perspectivas, a ambivalência e o profundo pessimismo aplicados às narrativas fantásticas não só desafiam a racionalidade, mas, principalmente, evidenciam a fragilidade do ser humano diante do mal que o absorve de forma devastadora.

Enquanto no fantástico do século XIX o evento estranho ou sobrenatural era o centro da narrativa ou o elemento mais importante, no caso de Pirandello o que mais importa é a sensação de impotência diante de todo o mal que ronda o homem, mal este que jamais é vencido, mas que permanece em comunhão perfeita com as personagens reativas de Pirandello.

Ao retomar as características da narrativa fantástica, especialmente aquelas citadas por Todorov, como a presença de eventos inexplicáveis ou fenômenos sobrenaturais que,

inicialmente, provocam a hesitação no leitor, mas que também podem, posteriormente, ser explicados racionalmente, o professor Gabriele Pedullà (2010, p. 9-10) acrescenta uma peculiaridade aos contos de Pirandello, um dos aspectos que os tornam preciosos: a capacidade de assustar e fazer rir ao mesmo tempo. Às temáticas tradicionais das narrativas fantásticas são mescladas figuras pertencentes ao universo siciliano que servem de base para as reflexões humorísticas, as quais remetem a um doloroso sentimento de impotência diante dos mistérios da vida. Além disso, se nos anos 1800 era simples reconhecer um conto fantástico em função da presença de vampiros, casas mal-assombradas, lobisomens, um repertório tradicional de seres extraordinários e maléficos que representavam todo o mal que há na Terra, no século XX temos um “fantástico cotidiano” que se infiltra na banalidade do dia-a-dia.

Ao citar esse conjunto de elementos presentes nos contos de Pirandello, Pedullà poderia estar se referindo a Rubião de maneira quase perfeita. Suas narrativas fantásticas comumente misturam medo, riso e comiseração. Rimos do mágico que retira animais, coisas e até mesmo pessoas do bolso, ao mesmo tempo em que nos compadecemos com sua incapacidade de dar cabo da própria vida e de seu final como funcionário de uma repartição pública.

No caso das narrativas de Pirandello, o medo é substituído pelo desconforto, sem que seja possível identificar exatamente o porquê. Tudo pode começar por uma simples inversão das leis de causa e efeito, por exemplo, ou pela intromissão de algum elemento inesperado com o qual o leitor não sabe lidar e que, de maneira mais profunda, ativa sentimentos desconfortáveis relacionados a alguma experiência vivida. Nesse sentido, o fantástico de Pirandello pode ser entendido como uma vitrine ou um espelho onde se encontram expostos todos os temores existenciais que assombram o ser humano mais do que bruxas ou fantasmas.

Em se tratando de Murilo Rubião, comicidade, estranhamento e crítica se misturam em narrativas que desmascaram a hipocrisia social, ao mesmo tempo em que retratam os conflitos do homem moderno preso ao cotidiano, ao sistema, às convenções. Em *Teleco, o coelhinho*, a personagem principal se transforma o tempo inteiro em outros animais para tentar agradar as pessoas que o cercam, em tentativas sempre frustradas de adequação. No caso de *Bárbara*, todo o enredo gira em torno dos desejos insatisfeitos da protagonista que vivia para comer, engordar vertiginosamente e solicitar ao marido as coisas mais absurdas. Ele, sempre complacente, cedia sem contestar. Em *O ex-mágico da Taberna Minbota* temos a alegoria perfeita do homem que luta - sem êxito - contra uma condição de vida insuportável. Não conseguia viver, tampouco suicidar-se.

Por intermédio desses breves exemplos, citados de forma bastante superficial, é possível observar que os contos fantásticos de Pirandello e Rubião vão além do estranhamento ou do medo provocado por seres estranhos ou eventos extraordinários, mas abrangem uma esfera interpretativa que questiona e expõe as fraquezas do homem, um eterno deslocado e impotente que vagueia pelos bares, pelas ruas escuras, pelas estações de trem, sem jamais encontrar o seu verdadeiro lugar. A professora e pesquisadora Maria Cristina Batalha, referindo-se a Murilo Rubião, assevera que, em suas narrativas,

O sentimento de estranheza invade o real, esvaziando-o de qualquer conteúdo. Elos de natureza desconhecida criam a incômoda convicção de que nos movemos em um universo que não nos pertence e no qual não sabemos nem o papel que nos cabe desempenhar. De modo geral, os personagens de Rubião estão condenados a uma vida opressiva e banal. Vivem uma rotina ordinária e seus destinos parecem imóveis, pois estão fadados à repetição e à gratuidade. São vidas em automático, guiadas por uma vontade sem objeto, na medida em que os indivíduos são incapazes de reagir a uma situação, de agir diferentemente do jeito como estão agindo. Seus desejos estão presos, por alguma razão que desconhecemos, a forças que os ultrapassam [...] (BATALHA, 2013, p. 38-39).

A mesma sensação de impotência arrebatava as personagens de Luigi Pirandello. Mattia Pascal, protagonista de *O falecido Mattia Pascal*, um de seus mais importantes romances, é

um eterno derrotado que, após a tentativa frustrada de mudar de vida, retorna ao mesmo ponto de onde havia partido: a enfadonha vida de bibliotecário na pequena Miragno. Marta Ajala, a protagonista do primeiro romance de Pirandello, *A excluída*, após ser expulsa de casa pelo marido por um adultério que não cometeu, busca desesperadamente vencer as barreiras do patriarcado dominante em sua época. Apesar de todos os esforços, Marta não consegue ultrapassar as imposições de uma sociedade machista que via a mulher como um ser subalterno e incapaz. Vitangelo Moscarda enlouquece por tentar encontrar seu verdadeiro Eu, enquanto Serafino Gubbio era simplesmente uma mão que girava uma manivela. Todas essas personagens, de uma forma ou de outra, sintetizam a perda da individualidade deflagrada pelos tempos modernos, ao mesmo tempo em que expõem a impotência do homem para ordenar o mundo ao seu redor.

No caso das personagens de Rubião, o efeito paralisante do mundo sobre as criaturas é equivalente. A provisoriedade da identidade (entendida como um processo infundável), o desejo de ser outro, a ilusão de controlar a si mesmo, o embaralhamento dos dados temporais, assim como a repetição de atos equivocados são características comuns na produção de Pirandello e Rubião que não deixam dúvidas sobre a influência do italiano sobre a obra do brasileiro. Mesmo que a crítica se debruce quase que exclusivamente sobre a interferência de Machado de Assis na produção contística de Rubião, é impossível negar a presença de Luigi Pirandello nos anti-heróis murilianos que nada mais são do que vítimas dos fatos, sejam eles insólitos ou não.

## REFERÊNCIAS

BATALHA, M.C. Murilo Rubião e o fantástico brasileiro moderno. In:\_\_\_\_\_. **Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade.** Tradução por Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BONINO, G. D. **Guido Davico Bonino e “La letteratura fantastica italiana”.** Disponível em < <https://michelenigro.wordpress.com/2011/10/31/guido-davico-bonino-e-%E2%80%99Cla-letteratura-fantastica-italiana%E2%80%99D/>>. Acesso em: 22 out. 2017.

CALVINO, I. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano.** 7 ed. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CESERANI, R. **Il fantástico.** Bologna: Il Mulino, 1996.

COLERIDGE, S. T. **Biographia Literaria.** Roma: Editori Riuniti, 1991.

DEBENEDETTI, G. **Il personaggio uomo.** Milano: Garzanti, 1988.

GARCÍA, F. **A banalização do insólito: questões de gênero literário.** Flávio García (org). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

NODIER, C. **Do fantástico em literatura.** Tradução por Maria Regina Borges Osório e Maria Lúcia Meregalli. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/30058/18643>>. Acesso em: 22 out. 2017.

PEDULLÀ, G. Pirandello, o la tentazione del fantastico. In: \_\_\_\_\_. **Luigi Pirandello. Racconti fantastici.** A cura di Gabriele Pedullà. Torino: Einaudi, 2010.

PIRANDELLO, L. **Una giornata.** Disponível em: <[http://www.classicitaliani.it/pirandel/novelle/15\\_211.htm](http://www.classicitaliani.it/pirandel/novelle/15_211.htm)>. Acesso em: 18 out. 2017.

RUBIÃO, M. **Murilo Rubião. Obra completa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZANGRANDI, S. **Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento**. Torino: Edisco Editrice, 2011. Disponível em: <  
<https://play.google.com/books/reader?id=L8TRAwAAQBAJ&hl=pt-R&printsec=frontcover&pg=GBS.PA1.w.0.0.0.3#v=onepage&q=letteratura%20fantastica%20e%20pirandellopirandello&f=false>>. Acesso em: 22 out. 2017.