

Desamparados por Deus: a Modernidade em *Um, nenhum e cem mil*

Felipe Vigneron Azevedo¹

Instituto Federal Fluminense

Resumo: O presente trabalho pretende investigar a relação entre a modernidade e a mudança de paradigma do romance. Será analisado o romance *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello, um autor exemplar, a nosso ver, da transformação ou transição do romance tradicional para o romance moderno. As novidades trazidas pela modernidade influenciaram diretamente no modo de se perceber o mundo, agindo sobre a poética do romance. O homem moderno se sente abandonado por Deus. Em *Um, nenhum e cem mil* podemos acompanhar a trajetória de um Vitângelo Moscarda, um homem até então crédulo da unicidade da perspectiva, até que um posicionamento de sua esposa, divergente do seu, perturba-o, levando-o ao extremo de se acreditar cem mil ou nenhum, quando, em outro momento, se achava uno. A contribuição de Luigi Pirandello está, sobretudo, em conseguir traduzir assomos de novos tempos em forma e conteúdo que dialogam inequivocamente para espelhar um novo homem ou uma nova e condicionada concepção de homem.

Palavras-chave: Modernidade, Tradição, Romance, Subjetividade e Perspectiva.

1. Prévios esclarecimentos sobre Modernidade e subjetividades

Em “Cascatas de Modernidade”, Gumbrecht (1998) aponta o século XV como a formação do embrião da modernidade. Nessa época, ocorre, dentre outros, invenção da imprensa, que significou a secularização dos saberes, dos quais o homem – não mais Deus ou qualquer outra “substância” (ou seus sinônimos), para citar uma referência a que Nietzsche se dedica a fazer diversos contrapelos – era produtor e referência.

O deslocamento central rumo à modernidade, por conseguinte, está no fato de o homem ver a si mesmo ocupando o papel central do sujeito da produção de saber (o qual, no contexto da teologia protestante, muda o *status* dos sacramentos para o de meros atos de comemoração). Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo, o sujeito – ao menos o sujeito como observador excêntrico e como produtor de saber – pretende ser puramente espiritual e do gênero neutro (GUMBRECHT, 2008, p. 12).

¹ Graduado em Letras pelo Centro Universitário Fluminense (UNIFLU) e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atua como professor efetivo no Instituto Federal Fluminense. E-mail: felipevigneron@gmail.com.

Surge a noção de individualidade, de sujeito como conhecedor do objeto, apartado da existência coletiva, solitário. A crença na possibilidade de um conhecimento universal levou a Epistemologia do século XVIII, permeada pelos ideais Iluministas, a considerar o conhecimento como dado objetivo. O esquema da câmara escura, para fins epistemológicos, esclarecia bem essa prerrogativa: um observador, fechado em uma câmara, com um orifício aberto – simulando o olho –, que daria acesso ao “mundo exterior”, entendido como estático e exato. O sujeito era considerado um receptor passivo de imagens exteriores, que não sofriam sua influência, e poderiam ser imparcial e impunemente apreendidas do mesmo modo por qualquer observador. A câmara escura aniquilou a subjetividade na apreensão sensível, reduzindo a observação à Física.

Sendo a observação um dado apenas físico, haveria um privilégio da “exterioridade” sobre a “interioridade” (com clara distinção entre ambas). Entretanto, interessantes estudos acerca da fisiologia começaram a ser desenvolvidos a partir de incongruências no método da câmara escura. Goethe, ao estudar as cores, notou que algumas delas se formavam no escuro, descrevendo a experiência com acuidade, contrariando os pressupostos físicos da necessidade da luz para a experiência ótica. Esse escuro seria o fechamento do buraco da câmara (olhos), hiância esta que era uma via privilegiada de acesso ao exterior (de onde vinha a possibilidade de conhecer). A experiência se daria após uma exposição do observador à luz, quando o orifício fosse cerrado.

Com o fechamento do orifício, deixe que o espectador olhe para a parte mais escura do quarto. Ele verá uma imagem circular pairando diante de si. O meio do círculo aparecerá luminoso, desprovido de cor ou um tanto amarelo, mas a borda aparecerá vermelha. Após certo tempo, esse vermelho expande-se em direção ao centro, cobre o círculo inteiro e, por fim, o ponto luminoso central. Contudo, tão logo todo o círculo esteja vermelho, os cantos começam a ficar azuis, e o azul gradualmente avança sobre o vermelho. Quando tudo estiver azul, os cantos tornam-se escuros, sem cor. O canto mais escuro avança sobre o azul, novamente, e de forma gradual, até que todo círculo fique sem cor (GOETHE, apud CRARY, 2012, p. 11).

Aparentemente inócuo, esse experimento lançaria luz sobre uma lacuna deixada pelo empirismo: o corpo. Se as cores, para se formarem, dependiam da luz, como explicar que elas poderiam se formar nas trevas? Schopenhauer radicalizou a experiência da visão, chegando a escrever para Goethe, afirmando que o sentido da visão é de natureza inteiramente subjetiva, inclusive que as cores somente poderiam ser analisadas por uma teoria exclusivamente fisiológica. Sem o corpo, não haveria visão, tampouco conhecimento. O sujeito, o indivíduo,

antes entendido como unidade, centrado, racional e responsável inteiramente por suas ações, começa a ser descentrado.

O anatomista e fisiologista francês Xavier Bichat, na primeira metade do século XIX, percebeu que o corpo não morria subitamente, mas a morte era fragmentada em falências menores, até a falência do cérebro. A contribuição de Bichat foi significativa para descentrar a noção de vida como unidade, encarnando-a em partes distintas do organismo. O também fisiologista Pierre Flourens, por volta da mesma época, separou o corpo em atividades motoras e perceptivas. O corpo, para ele, seria dividido em sistemas de subsistência e de percepção estética.

Schopenhauer acreditava na existência de uma Vontade, uma força invisível que se manifestaria em todas as coisas, movente, um em si (númeno), sem causas e irreduzível. Essa força independeria de categorias como tempo e espaço. Tributário de Flourens – e de sua visão dualista –, Schopenhauer funda sua noção de Estética, considerando não só o corpo, mas também a Vontade, diferenciando indivíduos inferiores – instintivos – dos “gênios” e artistas – cuja visão era indiferente à Vontade. Para uma plena contemplação estética, seria necessário controlar a Vontade, que, no homem, aparece sob a forma de instintos.

A menção a Schopenhauer – um aparente salto desconexo da Fisiologia à Filosofia –, ilustra como se aplicava o descentramento do “sujeito do Iluminismo” – expressão utilizada por Stuart Hall – em diversas áreas, e como os estudos evoluíam considerando essa mudança de perspectiva.

Outro grande nome dessa época foi Johannes Muller, biólogo alemão com grande contribuição na área da Fisiologia. Suas ideias eram não apenas contundentes, mas de imbricações céticas para a epistemologia. Para ele, o corpo funcionava como uma fábrica – estabelecimento icônico na modernidade –, com quantidades mensuráveis de energia. Em seus estudos, descobre que os nervos são indiferentes aos estímulos que lhes são enviados, à fonte, pois só seriam capazes de produzir uma única sensação. Assim funcionava sua teoria das energias específicas:

A teoria baseava-se na descoberta de que nervos de diferentes sentidos eram fisiologicamente distintos, ou seja, somente capazes de um tipo determinado de sensação e não daquelas próprias aos outros órgãos dos sentidos. Ele afirmava – e isso marca seu escândalo epistemológico – que uma causa uniforme (a eletricidade, por exemplo) provoca sensações absolutamente diferentes de um tipo de nervo para outro. A eletricidade aplicada no nervo óptico produz a sensação de luz; aplicada na pele, provoca a sensação de toque. Inversamente, Muller mostrou que uma variedade de causas diferentes

produz a *mesma* sensação em um determinado nervo sensorial. Em outras palavras, ele se refere a uma relação fundamentalmente arbitrária entre estímulo e sensação. Descreve um corpo dotado de uma capacidade inata e, pode-se mesmo dizer, de uma faculdade transcendental, a de *perceber erroneamente*. É o relato de um olho que torna equivalentes as diferenças (CRARY, 2012, p. 91).

Os seus estudos implicaram a radicalização total da impossibilidade de um conhecimento universal, ferindo o estatuto da crença empirista, levando ao paroxismo a fragmentação. A ilusão referencial, que caracterizava a indiferença à fonte, transtorna o conhecimento, tornando-o essencialmente subjetivo e particular, improvável quanto a sua verdade. Extinguir-se-ia aqui a diferença entre *interior* e *exterior*, dado que o corpo seria um produtor de experiências para o homem, sendo-as não necessariamente reais ou referenciais.

Uma figura importante para a quebra de alguns paradigmas da modernidade empirista é o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, uma figura emblemática da segunda metade do século XIX, cujas contribuições sobreviveram ao tempo. Ele irá se dedicar a dismantelar a fortaleza do *cogito*, centrando-se em findar as noções consolidadas de *sujeito*, *ser*, *essência*, *unidade*, *consciência*, *verdade*, *substância*.

A história do pensamento é, para Nietzsche, a história da produção e cristalização da ideia de substância. O que sustenta a busca por conhecimento é a crença de que exista alguma coisa irreduzível, idêntica a si mesma, e que essa coisa é a essência da vida, o ser, a verdade (MOSÉ, 2005, p. 169).

Para Nietzsche, a *unidade* era ficção ou reducionismo. Para que essa ideia seja mais clara, precisamos entender que o alemão pensou o “corpo” como elemento essencial a ser investigado, preterindo a metafísica, bem como a moral – “*Expresso moralmente: o mundo é falso. Mas, à medida que a moral, ela mesma, é um pedaço desse mundo, então a moral é falsa*” (NIETZSCHE, 2008, p. 288). Esta última era dogmática, essencialista e se afigurava pretensamente absoluta. Ele afirmava que a metafísica era indemonstrável e que os filósofos deviam se preocupar com causas mais concretas e frutíferas, daí a eleição do corpo – a fisiologia – como objeto de interesse e como referencial. Em *Ecce Homo*, ele dedica o início da segunda parte (“Por que sou tão inteligente”) a falar de alimentação, um tema aparentemente distante do que se encontrava até então na filosofia.

Descartes tratava o sujeito como unidade de pensamento e descartava o corpo da sua constituição; ele acreditava na plena consciência do sujeito, tendo dado a ela extremo valor, superestimando-a, o que Nietzsche (2008, p. 227) enumerará como um dos “erros

monstruosos”. Ao tornar o pensamento a condição de existência do ser humano (“Penso, logo existo”), Descartes também cunhava uma ideia de unidade ao indivíduo, que seria, portanto, substância. Desse modo, o homem seria senhor de seus pensamentos, caracterizado pela cognoscência, portanto por sua total racionalidade, controle do seu conteúdo mental, e pelo domínio pleno da linguagem. Como contraponto, Nietzsche se dedicou ao corpo e aos órgãos do sentido – para legitimar a existência não de uma verdade, mas de várias verdades concomitantes e, até mesmo, contraditórias. Ele dizia que mesmo o corpo, que parece uma unidade, não o é, mas sim uma constante luta de vontades de poder, das quais a consciência não tem nenhum domínio. Para reforçar a ideia de “luta corporal”, rebatendo Descartes, que outorgava pujança à cognoscência e à racionalidade (o controle da razão), Nietzsche contrapõe-lhe os pensamentos involuntários e indesejados, contra os quais lutamos para coibi-los – o que Schopenhauer chamou de Vontade, Nietzsche dividirá em múltiplas “vontades” ou “almas”. Se conseguirmos coibi-los, nem sempre será com tanta destreza quanto fazia parecer o *cogito* cartesiano, essencialista como a noção de unidade e de *em si* das coisas.

Que as coisas tenham uma *constituição em si*, completamente abstraída da interpretação e da subjetividade, é uma *hipótese inteiramente ociosa*: seria pressupor que o *interpretar* e o *ser sujeito* não sejam essenciais, que uma coisa desligada de todas as relações ainda seja coisa.

Toda unidade *só* é unidade como *organização* e *combinação*: em nada diferente de uma comunidade humana é a unidade: *o contrário*, portanto, da *anarquia* atomística; por conseguinte, uma *configuração de domínio*, que significa um, mas não é um (NIETZSCHE, 2008, p. 292).

Michel Foucault, que contribui, a partir de Nietzsche, para pensar os paradigmas da modernidade, afirma que a observação não é unívoca, como acreditava ser o “observador de primeira ordem”. A partir do momento em que o observador não difunde mais um saber incontestado, pois o ângulo da observação deve ser considerado, tem-se o que Foucault denominou “crise da representabilidade” ou “crise da representação”. Em “Nietzsche, Freud e Marx”, ele tematiza a linguagem sob duas suspeitas: a de que ela não exatamente diz o que diz (1) e a de que há outras coisas que “falam”, e esse “falar” não constitui uma de linguagem (2), como nos casos de manifestações não verbais da natureza.

– inicialmente, a suspeita de que a linguagem não diz exatamente o que ela diz. O sentido que se apreende, e que é imediatamente manifesto, é talvez, na realidade, apenas um sentido menor, que protege, restringe e, apesar de tudo, transmite um outro sentido

[...]

– por outro lado, a linguagem faz nascer esta outra suspeita: que, de qualquer maneira, ela ultrapassa a sua forma propriamente verbal, que há certamente

no mundo outras coisas que falam e não são linguagem (FOUCAULT, 2000, p. 40).

Posteriormente, no mesmo texto, Foucault põe em xeque o signo. Para ele, a linguagem não comunica exatamente o que se pretende comunicar. O signo não veicularia um significado, mas já a *interpretação de um significado*. Esse ponto de vista cria uma noção espiral labiríntica, sem origem e sem centro, tornando impossível resgatar a pureza do signo, uma vez que ela não existiria. Portanto, o signo comunica menos do que diz, porém transmite um sentido forte e subjacente, que é o tempo, as diferentes interpretações que ele carrega no tempo. A crise do sujeito passa também pela crise da linguagem.

Em suma, século XIX foi flagrante para a “modernidade”. Os vestígios do *moderno* podem ser apreendidos em abundância: os cidadãos europeus presenciaram uma série de mudanças e transformações que alteraram a sua subjetividade, a sua percepção e a sua relação com o espaço (seu *estar-no-mundo*). Dentre elas, podemos citar: (1) o surgimento da figura do trapeiro – retratada no texto “Paris do Segundo Império”, por Walter Benjamin (1989) –, que gerou um novo olhar para os modos e meios de sobrevivência; (2) a popularização da imprensa e o sucesso da beletrística inserida no jornalismo; (3) a figura do *flâneur*, que observava, auscultava solitariamente a vida alheia na multidão, em um ritmo lento, em uma rebeldia declarada à organização do trabalho; (4) progresso nos transportes – principalmente trens e ônibus; (5) o recrudescimento de multidões, o que, contudo, devido ao novo e veloz compasso da cidade grande, contribuiria para o desencontro e para a solidão.

Essa solidão, propositalmente referida, no parágrafo anterior, como último exemplo na organização sintática dos sintomas da modernidade, será, junto com o sentimento de desamparo, tematizada no romance selecionado para este trabalho.

2. *Um, nenhum e cem mil*: um romance exemplar?

Luigi Pirandello iniciou seu romance *Um, nenhum e cem mil* no ano de 1909 e o publicou em 1926. Entre a escrita e a publicação, quase vinte anos transcorreram. Não é de se admirar que essa talvez seja uma das suas obras mais ousadas tanto em forma como em conteúdo.

Falar em romance é, antes de tudo, falar de uma forma complexa, relativamente nova, tributária da épica, que surge em um momento especial – dadas as necessidades de falar da

nova sociedade que não mais segue o modelo antigo de civilização e ética. Defini-lo é uma tarefa que não nos cabe nessas poucas linhas, mas é possível afirmar que o romance é marcado pela modernidade, dela surge e a ela “serve”. Elencaremos alguns críticos que nos ajudarão a trilhar um caminho possível para pensar essa forma.

O crítico Anatol Rosenfeld propõe reflexões acerca do romance que, segundo ele, não chegam a constituir uma teoria, mas algumas hipóteses para esse espinhoso tema. Ele distingue o romance tradicional do romance moderno. Para tanto, passa por três hipóteses: a) para ele, haveria um *Zeitgeist* – um espírito unificador –, pois essa “modernidade” atinge não apenas a literatura, mas outras formas de arte e seu alcance é ocidental; b) a arte passa por uma “desrealização”; c) os efeitos desse fenômeno se estenderiam também ao romance. Interessam-nos, particularmente, as duas últimas hipóteses.

O romance tradicional seria caracterizado pela mimesis, pela tentativa de representar a realidade empírica, em seu estado aparente, de modo organizado ou perspectívico, orientado por uma “consciência central” – resultado da crença renascentista no “eu” –, que criaria uma ilusão de encadeamento lógico temporal e espacial. O romance tradicional é figurativo, preocupado com uma exposição linear de uma situação. O leitor que se recorda de romances tradicionais, como os do período romântico da literatura, sabe que o tempo era bem marcado e que havia efetivamente espaços onde as ações ocorriam.

Essa desrealização, “crise da representação”, é um fenômeno que Rosenfeld afirma, primeiramente, ocorrer no campo das artes plásticas, depois no campo do romance. Pode-se entender que o romance tradicional era bem organizado. A perspectiva central se encarregava disso. Essa visão perspectívica era o que ordenava e encadeava os fatos do romance tradicional.

Na filosofia ocidental, esta constituição do mundo a partir da consciência humana surge pela primeira vez com os sofistas: ‘o homem é a medida de todas as coisas’ (Protágoras). A visão perspectívica ressurgiu depois na filosofia pós-renascentista com Descartes que pelo menos parte do *cogito*, supondo como única certeza inabalável a do eu existente (é a partir dele que Descartes reconstrói o mundo desfeito pela dúvida). E encontrou sua expressão máxima em Kant, que projeta o mundo dos ‘fenômenos’ – isto é, o mundo como nos aparece, único e a que teríamos acesso –, a partir da consciência (não importa, neste contexto, que não se trata de uma consciência individual) (ROSENFELD, 1996, p. 78).

Essa consciência central só seria possível na Idade Moderna. É inimaginável que o homem, na Idade Média, desempenhasse o papel de protagonista que cabia a Deus: a ordem

dependia da mente divina, jamais da mente humana, apenas tributária e temente àquela. O homem medieval fazia parte da ordem divina – antes de “desafiar Deus” – de um grupo, de algo para além de si. O homem fazia parte da vida como quaisquer outros elementos existentes. Assim, não havia hierarquia, dado que tudo fora criado por um só espírito onipotente, a quem todas as coisas do mundo estavam sujeitas. Essa disposição sofre uma nova configuração com o surgimento da noção de indivíduo, que parece libertar o homem e emancipá-lo, além de inculcar-lhe uma pretensa autossuficiência.

O romance moderno seria a negação dessa consciência central – da fé renascentista no poder do homem como sujeito –, hipoteticamente provedora dos sentidos. Um dos resultados disso é a recusa da imitação em prol do jogo, do lúdico na escrita do texto literário. O jogo é imprevisível, interativo e formado por diversos participantes, ainda que o protagonista seja o tabuleiro.

A desrealização se manifesta principalmente como ataque às categorias petrificadas, quistas como absolutas – reforce-se: o absoluto e a ilusão de centralidade serão atacados na modernidade –, como tempo, espaço, lógica, narrador e distância estética. Ou seja: na forma. Apresentaremos ao longo deste texto como se manifesta essa desrealização. A propósito da forma, Rosenfeld e Adorno concordam na superação, na necessidade de subversão do relato pelo romance. Somente através de uma forma diferenciada e de uma revolução na linguagem literária dessa mesma forma é que seria possível imaginar essa insubordinação ao relato.

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva (ADORNO, 2011, p. 56).

Em *Um, nenhum e cem mil*, conhecemos Vitângelo Moscarda, um personagem comum, usurário por herança, casado e com uma vida monótona, até que descobre, pelas palavras de sua mulher, ao se olhar no espelho, que o seu nariz era torto. Aquela tomada de consciência irá marcar toda narrativa, primeiramente porque ele era um personagem tipicamente lockeano – para quem o mundo era objetivo e a sua percepção seria também a percepção de todos, o que é arruinado pela descoberta do nariz –, que sofrerá um choque aparentemente desnecessário, para chegar à conclusão de que a realidade é, na verdade,

realidades, que não necessariamente são verdadeiras, mas descentradas e subjetivas. O tema não é grandioso, como não o costuma ser em alguns romances modernos, que substituem a efabulação pela sondagem psicológica. Lukács afirma que a epopeia apresenta enredo e ações grandiosas e coletivas, enquanto o romance não necessariamente apresenta um enredo, nasce da individualidade e da subjetividade.

Do nariz até o desfecho inesperado, transcorrem mais de duzentas páginas, incrivelmente subdivididas em aspectos diversificados e materiais heterogêneos – o que confere uma aparência fragmentada ao livro (nota-se aqui a consonância da obra com o seu tempo, também fragmentado) –, que marcam a incessante busca de si mesmo do protagonista e de um sentido para a sua vida. Tudo ao seu redor começa a ruir, lentamente: primeiro o físico, que ele não mais reconhece, após o caso do nariz; depois a sua personalidade e, por último, sua relação com seus circundantes e com o mundo. O esfacelamento do personagem – sua percepção e percepção alheia – já pode ser lido nas primeiras páginas.

Enfim, ainda admitindo que, para um único e determinado espanto, para uma única e determinada raiva, eu tivesse realmente assumido aquelas expressões, estas eram como eu as via, e não como os outros as percebiam. A expressão daquela minha raiva, por exemplo, não teria sido a mesma para alguém que se sentisse ameaçado por ela ou para um outro disposto a desculpá-la ou para um terceiro que risse dela, e assim por diante (PIRANDELLO, 2001).

Anatol Rosenfeld apresenta três possibilidades de narrativa moderna: na primeira delas, o mundo se diluiria completamente no íntimo do personagem, e o leitor acompanharia o fluxo de sua consciência – a esse tipo, Lukács chama *romantismo da desilusão*, pois o personagem se frustra frente ao mundo por ter uma alma maior do que o todo que se lhe apresenta. Na segunda, o personagem, dotado de uma consciência rasa, se diluiria no mundo – a esse segundo tipo, Lukács chama de *idealismo abstrato* –, e o melhor exemplo é *O estrangeiro*, de Albert Camus. Haveria ainda um terceiro tipo, que seria mais fortemente uma montagem, em que o mundo se apresentaria ao leitor em simultaneidade, em flashes, modalidade especialmente proveitosa para relatar ambientes coletivos. Este último é o que Walter Benjamin, em um tempo anterior, identifica em Alfred Döblin, em *Berlin Alexanderplatz*. Antes de citar Benjamin, é importante classificar o livro de Pirandello como contíguo ao primeiro tipo.

O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A

montagem faz explodir o ‘romance’, estrutural e estilisticamente, abre novas possibilidades de caráter épico. Principalmente na forma (BENJAMIN, 2011, p. 56).

Em “Experiência e pobreza”, texto datado de 1933, Walter Benjamin diferencia o homem antigo – dotado de experiências, capaz de oferecer conselhos e dotado de histórias exemplares – dos combatentes da I Guerra Mundial, sociologicamente novos homens, vertidos em “Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, p.115, 2011), silenciosos, portanto. O homem que sobrevive à guerra pode salvar seu organismo, mas não seu íntimo, dilacerado por uma experiência radicalmente desmoralizadora. Não mais esses indivíduos lograriam contar histórias exemplares, pois não as tinham e voltaram especialmente miseráveis para suas casas. Não havendo nada especial a narrar, o romance teve que se reinventar. Theodor Adorno retoma essa impossibilidade narrativa.

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, da vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de ‘sentar-se e ler um bom livro’ são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance (ADORNO, 2011, p. 56).

Quando Adorno ataca a literatura (sublitteratura) biográfica, o faz no sentido de combater a pretensiosa ordem que uma consciência central perspectívica deseja impor e a tentativa de idolatria da figura do indivíduo, que não é uma unidade, um sujeito íntegro e inteiramente dono de si. O romance moderno, diferente da biografia, não apresenta alguém ilustre, mas personagens comuns, que vivem dramas existenciais e psicológicos por não encontrarem uma razão, um sentido que ampare a sua existência e a torne justa, digna de ser. O eu encontra-se destruído, abandonado por Deus, distante também de seus pares, da coletividade. A sociedade moderna – o consumo, o individualismo, a aparente autossuficiência do homem para lidar com o mundo – esconde a reprimida fraqueza, que

habita no íntimo de cada um. Há uma solidão estrutural nesse modelo de sociedade. Quando o indivíduo se encontra só, está entregue a seu próprio destino e ao desamparo – o que Lukács denominou *demonismo*.

Dizer “eu” a quem? Qual é o sentido de dizer “eu”, se para os outros a palavra tinha um sentido e um valor que jamais poderiam ser meus? E mesmo para mim, que estou tão apartado dos outros, qual o sentido de dizer “eu”, se isso logo me provoca o horror do vazio e da solidão? (PIRANDELLO, 2001, p. 167).

A câmara escura – modelo racionalista-empirista típico dos ideais Iluministas de universalidade – era imanente a Vitângelo Moscarda: ele acreditava que só havia uma percepção possível do objeto. Daí o susto inicial, quando descobre que a visão era subjetiva, ele enfrenta choques posteriores que derivam uma sequência longa de reflexões e pensamentos a respeito de si e dos outros, no que concerne ao modo de apreensão da “realidade”, que é levado a extremas consequências, a ponto de ele ser considerado louco. Quando ele se descobre cem mil Moscardas, esses “eus” começam a lutar entre si – em vontades de potência, de manifestação –, que o levam a inconseqüências e atos que jamais cometeria o Moscarda inicial ou o Gengê de sua mulher. O título do livro é explicado na passagem abaixo, quando ele conclui a impossibilidade nietzschiana da identidade centrada e única.

Repito: ainda acreditava que esse estranho fosse um só, um só para todos, assim como pensava ser um só para mim. Mas logo esse meu drama atroz se complicou com a descoberta dos cem mil Moscardas que eu era não só para os outros, mas também para mim, todos com este mesmo nome de Moscarda, tão feio que chega a doer, e todos dentro deste meu pobre corpo que era também um só, um e nenhum, ai de mim, que eu punha diante do espelho e mirava fixo e imóvel nos olhos, abolindo nele todo sentimento e toda vontade.

Quando meu drama se complicou a esse ponto, aí começaram as minhas terríveis loucuras (PIRANDELLO, 2001, p. 32).

A impossibilidade de contar uma história grandiosa leva o narrador moderno a outros caminhos. A história de Vitângelo Moscarda, protagonista de *Um, nenhum e cem mil*, não é de superação burguesa, de prosperidade financeira, tampouco, ao modo tradicional, uma história exemplar. No início do livro, ele era um sujeito *standard*, casado, com uma boa renda familiar e com funcionários que lhe serviam. O fato que desencadeia toda trama é uma revelação banal: o seu nariz caía para a direita. Ele descobre que não conhece o seu corpo, ou melhor, que os outros não o percebiam do mesmo modo que ele o fazia. Obviamente, um nó desses não valeria a pena ser desfeito, caso a forma dada ao romance fosse a de um relato. Contudo

não interessou ao autor relatar ações, tramitação entre espaços, e sim suscitar o movimento íntimo do protagonista, que é também o narrador: a aparente superficialidade que move a história é desfeita pela forma eleita. O livro se afigura mais lírico do que épico em suas passagens – pode se dizer épica a essência do texto, já que a busca interior que Vitângelo enceta é uma extensa empreitada, não menor do que a de grandes heróis, porém tudo se passa em fluxo de consciência. Veja-se abaixo:

Oh, meu Deus, será que agora não se sentirão abalados em sua segurança, ao se verem olhados por estes meus olhos que *não sabem o que vêem?*

Parar por um momento e ver alguém que esteja fazendo a coisa mais óbvia e habitual da vida; olhá-lo de um modo que lhe faça surgir a dúvida de que não esteja claro aquilo que ele está fazendo, nem mesmo para ele: basta isso para que a segurança se tolde e vacile. Nada perturba e desconcentra mais do que dois olhos que demonstram não nos ver – ou não ver aquilo que vemos.

– Que olhar é esse?

E ninguém pensa que deveríamos olhar sempre assim, cada um com os olhos cheios do horror da própria solidão, sem saída. (PIRANDELLO, 2001, p. 148).

O romance tradicional apresentava uma distância estética fixa. A necessidade de representação e a presença da mimesis contribuíam para manter esse afastamento. O ilusionismo, a sensação de ordem e o agenciamento próprio ou a autorregulação da ficção – seu encadeamento lógico e linear – e a pretensa objetividade na criação literária viabilizavam a distância estética.

A impossibilidade de narrar faz com que os narradores modernos evitem o relato. Em Theodor Adorno (2011, p. 61), lê-se: “A distância é também encolhida pelos narradores menores, que já não ousam escrever nenhuma palavra que, enquanto relato factual, não peça desculpas por ter nascido.” Em Pirandello, há forte aproximação entre o narrador e o leitor. Em diversas partes do texto, a voz se dirige diretamente ao leitor, conversa com ele. A redução ou a eliminação da distância estética tira o espectador de sua posição de contemplação e o torna participante da história; reduzir a distância estética implica aumentar o estado de reflexão e moderar o estado de contemplação – este último ocorre quando o leitor está imerso, envolto nas imagens (*imago*), e não atenta para a construção da narrativa, para os seus meandros e implícitos. Quando afirma que há “realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem” (ADORNO, 2011, p. 62), o crítico urge em proclamar que o romance deve sair da superficialidade das imagens, da reprodução do aparente, e mergulhar fundo na vontade de promover não um relato epidérmico, mas uma forte experiência humana, principalmente com o tempo, entremeada de

ponderações e partindo da estrutura do romance, revolucionando-a também enquanto linguagem. Esse recurso abre uma fenda espacial entre os dois mundos – do leitor e da arte –, aproximando-os e fazendo com que dialoguem. “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2011, p. 57).

A experiência de desagregação por que passa Vitângelo Moscarda dialoga com a desagregação da forma do romance em que sua história é apresentada. O livro comporta uma análise bastante heterogênea, o que lhe confere uma aparência fragmentada – composto por oito livros curtos, cada livro com diversos capítulos também breves. A perda da identidade do protagonista se dá em três instâncias: esvaziamento do “eu” – a primeira, quando ele se descobre múltiplo e nenhum –, o esvaziamento do nome – quando ele se dá conta do nome Moscarda – e do corpo, já na parte final do romance. Também a forma coaduna com a matéria, atravessadas pela psicologia do fluxo de consciência, nas passagens entre níveis semânticos estranhos entre si. O segundo capítulo do terceiro livro, por exemplo, inicia-se por uma reflexão sobre o seu nome e se conclui com a descoberta acerca da vida do pai, passando pela percepção sobre um amigo:

O nome: tão feio que chega a ser cruel. *Moscarda*. A mosca e a moléstia de seu áspero e importuno zumbido.

[...]

Falava com um amigo. Nada de estranho. Ele me respondia; eu o via gesticular; tinha a sua voz de sempre; reconhecia seus mesmos gestos;

[...]

Ah, que descoberta! Meu pai... a vida de meu pai... (PIRANDELLO, 2001, p. 76 – 79).

Após passar por toda referida heterogeneidade, depois de acreditar que era um e descobrir-se nenhum e cem mil, o personagem passa por três processos, que caracterizam o esvaziamento do corpo, posteriores à tentativa de homicídio que sofrera. Eles se dividem inicialmente em duas partes, que serão desdobradas em uma terceira, no parágrafo seguinte: desinteresse pela aparência (1) e descoberta da inutilidade da busca pelo sentido da vida (2) que serão citados respectivamente:

Nunca mais me olhei num espelho e nem me passa pela cabeça querer saber o que aconteceu com meu rosto e a minha aparência. Aquela que eu apresentava diante dos outros deve ter mudado muito, e de modo bastante cômico, a julgar pelo espanto e pelas risadas com que fui acolhido (PIRANDELLO, 2001, p. 214).

Eu estou vivo e sem conclusão. A vida não tem conclusão – nem consta que saiba de nomes. Esta árvore, respiro trêmulo de novas folhas. Sou esta árvore. Árvore, nuvem. Amanhã, livro ou vento: o livro que leio, o vento que bebo. Tudo fora, errante (PIRANDELLO, 2001, p. 215).

No final, nas últimas linhas, ele atribui integridade à vida, não ao corpo, e se reintegra à natureza. Aqui desfaz-se a “catástrofe esquizoide” e ele se deixa envolver na unidade edênica, paradisíaca, em que o homem integra um conjunto maior, agregado à natureza. Tem-se a culminância do processo de esvaziamento do corpo (3). É a etapa final: a desindividualização do personagem. É possível afirmar que ele se encontra mais próximo do que buscava, não sem o fracasso – este está presente nos romances modernos e na existência humana, é o motivo épico dessas narrativas. Tampouco sem trilhar seu caminho em desconformidade com o fluxo social, quando se imiscui no todo e deixa, definitivamente, de ser um sujeito centrado, como em um retorno ao estado pré-individual: “[...] vivo e inteiro, não mais em mim, mas em cada coisa externa” (PIRANDELLO, 2001, p. 216).

A modernidade trouxe no seu flanco uma série de desafios ao homem e à sociedade, principalmente por seu caráter iconoclasta, arrasador das certezas e visões absolutistas, fomentador de frustrações; o estatuto do conhecimento – a Epistemologia – sofreu transformações que reverberariam profundamente em diversas as áreas. As mudanças foram expostas aqui por nós de modo bastante breve, sem haver qualquer pretensão de abarcar o todo dessa época tão rica em novidades. Conforme pôde ser visto, as implicações sociológicas e subjetivas do advento da modernidade foram captadas pelo romance moderno de Luigi Pirandello, não apenas na temática, mas também na sua forma viva, que proporciona ao leitor a experiência do tempo – devido a uma aproximação ou anulação da distância estética –, fazendo-o sentir a história de perto e identificar-se com o Moscarda, demoníaco ou cosmicamente integrado, sendo ele um, nenhum ou cem mil, como também o é o sujeito, infinito em suas limitações.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza; A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. Paris do segundo império. In: *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FOUCAULT, M. Nietzsche, Freud e Marx. In: *Arqueologia das Ciências e da História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro: Forense, 2000, pp. 42-55.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas de Modernidade. In: *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998, pp. 9-32.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MORETTI, Franco (Org.). TESTA, Enrico. Um, nenhum e cem mil. In: *A cultura do Romance*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MOSÉ, Viviane. O sujeito moderno. In: *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contratempo Editora, 2008.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Deprived by God: Modernity in *Um, nenhum e cem mil*

Abstract: This paper intends to investigate the relationship between modernity and the change of the novel paradigm. It will be analyzed the novel *Um, nenhum e cem mil*, written by Luigi Pirandello, a model writer, in our view, of the transformation or transition from traditional to modern romance novel. The news of modernity influenced directly in the way of seeing the world, acting directly on the ways of writing novels. Modern man feels abandoned by God. In *Um, nenhum e cem mil* we can follow the trajectory of Vitangelo Moscarda, a man hitherto credulous of the oneness of perspective, until a divergent positioning coming from his wife, that disturbs him, taking him to the extreme to believe he was hundred thousand or none, when, at another time, he was only one. The Luigi Pirandello's contribution is mainly in achieving translate indicium of new times in form and content that dialogue unequivocally to mirror a new man or a new and conditioned conception of man.

Key words: Modernity. Tradition. Novel. Subjectivity. Perspective.

Recebido em: 12 de dezembro de 2014.

Aprovado em: 12 de agosto de 2015.