

## **DUALIDADES EM *L'ESCLUSA*, DE LUIGI PIRANDELLO: LIÇÕES DE *UMORISMO***

**Andréa Quilian de Vargas<sup>1</sup>**  
**Rosani KetzlerUmbach<sup>2</sup>**

Resumo: A produção artística do escritor e dramaturgo siciliano Luigi Pirandello é vasta e diversificada, constituindo-se de poesias, novelas, romances, peças de teatro e ensaios críticos. Descendente do Verismo italiano, Pirandello criou textos em que personagens, estratégias narrativas e temas se complementam, reaparecem em estruturas textuais distintas e adquirem, desta forma, novas significações. Essa circularidade temática e estrutural é percebida, sobretudo, na ocorrência do *doppio*, presente em boa parte da produção do escritor: duplos sentidos, duplas personalidades, duplas identidades, múltiplas perspectivas e posturas contraditórias são observáveis nos romances de Pirandello. Todos esses elementos reunidos têm uma base comum: a teoria do *umorismo*, ensaio crítico que norteou sua obra. Com este texto pretendemos analisar de que forma a teoria do *umorismo* está presente em *L'Esclusa*, o primeiro romance de Pirandello que deveria ser, por questões contextuais, o mais verista.

Palavras-chave: Pirandello, *L'Esclusa*, *Umorismo*

### **DUALITIES IN *L'ESCLUSA*, BY LUIGI PIRANDELLO: LESSONS ON *UMORISMO***

Abstract: The artistic production of the Sicilian writer and playwright Luigi Pirandello is vast and diverse, consisting of poetry, novels, novels, plays and critical essays. Descendant of the Italian Verism, Pirandello created texts in which characters, narrative strategies and themes that complement each other. They also reappear in different textual structures acquiring new meanings. This thematic and structural circularity can be observed, especially in the concept of *doppio*, which is present in much of the writer's production: double meanings, double personalities, double identities, multiple perspectives and conflicting positions are observable in the novels of Pirandello. All these elements together have a common basis: *L'Umorismo*, critical essay that guided his work. In this paper, we intended to analyze how the *umorismo* theory is present in *L'Esclusa*, the first Pirandello's novel, which would paradoxically be, by contextual issues, the most verist one.

Keywords: Pirandello, *L'Esclusa*, *Umorismo*

Luigi Pirandello, escritor e dramaturgo siciliano nascido em 1867, soube administrar de forma exemplar sua produção artística, constituída por poesias, novelas, romances, peças de teatro e ensaios críticos. Inserido, no início da carreira, no contexto do Verismo italiano, Pirandello criou obras em que personagens, estratégias narrativas e temas se complementam,

<sup>1</sup>Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), doutoranda em Estudos Literários na mesma instituição.

<sup>2</sup>Professora titular na Universidade Federal de Santa Maria, coordenadora da linha de pesquisa Literatura, Comparatismo e Crítica Social, com Doutorado em Neuere Deutsche Literatur (1997) pela Freie Universität Berlin, Alemanha.

reaparecem em estruturas textuais distintas e adquirem, destarte, novas roupagens. Essa circularidade temática e estrutural é percebida, sobretudo, na ocorrência do *doppio*, presente em boa parte da produção do escritor siciliano: duplos sentidos, duplas interpretações, duplas personalidades, duplas identidades, múltiplas perspectivas e posturas contraditórias são observáveis especialmente nos romances de Pirandello.

Segundo o professor e pesquisador Angelo Pupino, a “duplicidade” na poética pirandelliana pode ser considerada uma “estratégia *umoristica*” (PUPINO, 2008, p. 68) que teve início em *L’Esclusa (A excluída)*, seu primeiro romance, publicado em 1901. A referida obra, a qual assinalou a estreia de Pirandello como romancista, traz a história de Marta Ajala, uma jovem banida de casa após ser surpreendida pelo esposo lendo a carta de um admirador. Convicto de que estava sendo traído, Roque Pentágora expulsa a esposa de casa, decisão que dá início a uma série de acontecimentos que provocarão a ruína financeira e moral de Marta e sua família.

Não obstante a certeza de Roque sobre o adultério, a esposa não mantinha nenhuma relação com o advogado Gregorio Alvignani além de uma correspondência epistolar que, para ela, representava exclusivamente um desafio intelectual. Agradava-lhe o exagero filosófico dos textos e a ânsia do remetente em demonstrar sua posição em relação ao mundo e à vida. Em resposta, Marta se esmerava em escrever com eloquência para, também ela, encantar seu admirador com palavras bem articuladas e escritas com cuidado. No entanto, em famílias extremamente conservadoras do final do século XIX como a de Marta e o esposo, tal postura era inconcebível. Assim sendo, a jovem retorna à casa dos pais, lugar onde foi aceita somente parcialmente: o pai, o austero senhor Ajala, acreditando na culpa da filha, nunca mais lhe dirigiu a palavra, trancou-se em um quarto escuro e morreu no mesmo dia em que Marta deu à luz o filho, nascido morto.

A duplicidade, em *L’Esclusa*, inicia com as duas mortes (do pai e do filho da protagonista) e está presente em todo o enredo: há duas famílias (os Pentágora e os Ajala); dois pais: os senhores Antônio Pentágora e Francisco Ajala (que pareciam ser um o espelho do outro); Marta e a obediente irmã Maria; Marta e Ana Verônica (uma amiga da família que também tinha sido excluída do núcleo familiar quando jovem); dois homens: Roque (o esposo) e Alvignani (supostamente amante, no início, e depois efetivamente); duas gestações (uma do marido e outra do amante); Maria Rosa (baixa e gorda) e don Fifo (alto e magro), um casal de vizinhos de Palermo, cidade para onde a protagonista, a mãe, a irmã e a amiga Ana

Verônica foram transferidas para que Marta pudesse lecionar e garantir o sustento da família, longe do olhar condenatório dos moradores da cidade onde viviam.

Ainda há outro *doppio* importante no romance: Marta e a mãe de Roque, Fana Pentágora, expulsa de casa pelo marido, ainda jovem, acusada e julgada pelo mesmo delito da nora. Essa personagem secundária parece espelhar a protagonista, configurando-se como uma espécie de visão futura que a assustava ao mesmo tempo em que despertava, nela, um sincero sentimento de compaixão. Os últimos dias da senhora Pentágora foram vividos em um quarto alugado, isolada e sem qualquer atenção dos filhos.

Ainda é possível citar outras duas personagens em *L'esclusa* que podem ser interpretadas como imagens invertidas uma da outra: o professor Pompeu Mormoni, “indivíduo alto, forte, moreno, com olhos negros e grandes, uma barba cerrada já ficando grisalha” (PIRANDELLO, 1986, p. 132), e o seu oposto, o também professor Atílio Nusco, maliciosamente chamado “Professoreco”, “delgado, tímido, de maneiras acanhadas e de temperamento temeroso” (PIRANDELLO, 1986, p. 133), ambos colegas de trabalho de Marta.

A ocorrência de dualidades no romance é um sintoma e, ao mesmo tempo, o embrião da formalização do esquema narrativo futuro de Pirandello, centrado no perspectivismo e no *umorismo*. O primeiro representa a visão de mundo do autor, um eterno desconfiado em relação ao real, àquilo que parece e aos “fatos”. Em *L'Esclusa*, para exemplificar, o “fato” que dá origem a todo o enredo é simples: Marta Ajala troca correspondências com um homem. É, portanto, adúltera e passível de severa punição. Todavia, a jovem senhora jamais traiu o marido, apesar das aparências. As causas que a levaram às mais terríveis consequências, dentre elas a bancarrota e a morte do pai, foram fruto de uma equivocada interpretação do marido Roque Pentágora, sujeito rude que não conseguiu compreender que a motivação de Marta era exclusivamente um desejo de afirmação intelectual, completamente dissociado de qualquer sentimento afetivo. Pode-se dizer, inclusive, que a protagonista de *A excluída* é uma personagem que apresenta características opostas às moças românticas que bailavam nos salões à procura de cavalheiros gentis e apaixonados, que tanto agradavam ao público burguês. Oposta, da mesma forma, àquelas que morreram por excesso de romantismo e ausência de raciocínio prático, como Emma Bovary, para exemplificar.

O mais interessante no jogo de perspectivas e duplas interpretações proposto por Pirandello em *L'Esclusa* é que, após a expulsão de casa e o desprezo de toda a sociedade, Marta Ajala, fragilizada, incorre no erro pelo qual havia sido condenada injustamente e se

torna amante, de fato, de Alvignani. Em seguida, é convidada pelo esposo a reintegrar-se à família, apesar de estar grávida do advogado. O primeiro romance de Pirandello registra, portanto, o paradoxo de um “efeito sem causa” e uma “causa sem efeito”, como afirma Giorgio Patrizi (1996, p. 39), em função da expulsão por um adultério inexistente e de um perdão apesar da culpa. Tal estratégia narrativa contrasta com a vertente literária da qual Pirandello é um filho rebelde, levando-se em conta que as leis de causa e efeito subvertidas em *A excluída* eram a mola propulsora das narrativas veristas.

*A excluída* foi escrito no período em que Pirandello estava sob forte influência do Verismo, vertente literária italiana fundada por Giovanni Verga e inspirada no Naturalismo de Zola, cuja base estava no apego aos fatos, à causalidade e à intenção dos escritores em retratar fiel e objetivamente a realidade siciliana da época. Não obstante a influência verista, Pirandello inicia sua carreira de romancista colocando em xeque a realidade e a veracidade dos fatos por intermédio de uma obra que sugere a coexistência de perspectivas distintas em relação a um mesmo acontecimento. Além disso, a desestruturação lógico-temporal presente em *A excluída*, que inicia com uma digressão de Roque Pentágora e seu pai, destoa da ordem temporal linear proposta pelos veristas e parece compatível com a decomposição e a fragmentação da realidade propostas por Pirandello em quase toda a sua obra ulterior. Ademais, a inexorabilidade das leis de causa e efeito que sempre regularam os enredos veristas é contradita no primeiro romance de Pirandello em função da inconsistência da culpa de Marta Ajala e da subsequente condenação por um delito que não fora cometido.

Pode-se dizer que a ausência de certezas ou a desconfiança em relação a um determinado fato, circunstância ou sujeito faz parte daquilo que Pirandello denominou *umorismo*, entendido por ele como a atividade reflexiva do artista que busca enxergar além daquilo que está visível aos olhos. A visão *umorística* ultrapassa a superficialidade da aparência para descobrir, a partir da suposta comicidade, feiúra ou loucura das pessoas comuns, submetidas compulsoriamente a seu cotidiano enfadonho, os dramas que carregam. Em *L'Umorismo*, publicado em 1908, Pirandello exemplifica sua teoria citando a figura de uma velha senhora, vestida e maquiada de forma exagerada:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. Advirto que aquela velha senhora é o contrário do que uma velha respeitável senhora deveria ser (PIRANDELLO, 2009, p. 147).

O riso cômico, na cena, se deve ao fato de que a imagem descrita contrasta com a aparência da maioria das senhoras da mesma idade. A essa impressão inicial de desajuste Pirandello denomina “advertimento do contrário”. Usando outros termos, a figura da velha senhora provoca uma sensação de desarmonia. No entanto, refletindo sobre o fato, o autor esclarece que a senhora se veste daquela forma para agradar ao marido, muito mais jovem do que ela, não encontrando “nenhum prazer em vestir-se como um papagaio, mas que talvez sofra por isso e o faz somente porque se engana piamente e pensa que, assim vestida, [...] consegue reter o amor do marido” (PIRANDELLO, 2009, p. 147). O riso, a partir da reflexão crítica sobre o fato, perde completamente o sentido e se transforma em um “sentimento do contrário”, descrito por Pirandello como uma incômoda sensação de mal-estar frente aos desajustes e desgraças do ser humano. A tarefa do artista, nesses termos, é captar esses dramas na vida comum e transformá-los em arte. Pirandello ainda esclarece que o *umorismo* não é a arte em si, o produto final da criação, não havendo, portanto, uma obra *umorística*, mas é a atitude crítico-reflexiva do autor durante o processo. O artista, destarte, é o sujeito que deve preocupar-se em desvelar o que se esconde por detrás do riso provocado por uma face deformada, velha ou ridícula.

De acordo com Marguerita Ganeri (2001, p. 26), a publicação de *A excluída* não despertou um verdadeiro interesse do público e da crítica. Nem mesmo hoje, apesar da presença de uma vasta área de estudos interessada no Pirandello iniciante, o romance recebe uma atenção significativa, sendo que grande parte dos estudos está direcionada para os aspectos filológicos, psicológicos e a crítica feminista. Todavia, uma das chaves de leitura mais interessantes para *A excluída* é a teoria do *umorismo*. O próprio Pirandello, em uma carta a Capuana que aparece como prefácio na última edição do romance, publicada pela Editora Treves, em 1908, conecta explicitamente a obra ao ensaio *L'Umorismo*, elaborado no mesmo ano em função de um concurso docente realizado por Pirandello. Na carta, referindo-se às edições anteriores de *L'Esclusa*, o escritor siciliano escreve:

Non so rendermi conto dell'effetto che abbia potuto fare nei pazienti e viziati lettori delle appendice giornalistiche; certo, scene drammatiche non difettano in questo romanzo, quantunque il dramma si svolga più nell'intimo dei personaggi; ma dubito forte che, in una lettura forzosamente saltuaria, si sia potuto avvertire alla parte più originale del lavoro: parte scrupolosamente nascosta sotto la rappresentazione affatto oggettiva dei casi e delle persone;

al fondo insomma essenzialmente umoristico del romanzo (PIRANDELLO, 1995, p. 881 *apud* GANERI, 2001, p. 14).<sup>3</sup>

Observa-se, no excerto, que teoria e romance estão interligadas, constatação que ratifica a ideia de circularidade e coerência presentes na produção de Pirandello e que, ao mesmo tempo, confere a *L'Esclusa* uma posição de texto-base para o desenvolvimento da teoria do *umorismo* pirandelliano, posto ocupado por *O falecido Mattia Pascal*, publicado em 1904, considerado o primeiro romance verdadeiramente *umoristico* do autor.

*Il fu Mattia Pascal*, o nome original do romance, narra a estranha história de Mattia Pascal, o bibliotecário da pequena Miragno que, após ser dado como morto, afogado na própria propriedade, cria outra identidade (Adriano Meis) e tenta refazer a vida longe do casamento infeliz e da vida medíocre que vivia. Todavia, a tarefa parecia mais fácil do que realmente era: Mattia se dá conta que não é possível recriar uma identidade apagando o passado completamente. Era preciso um registro civil, um papel que provasse quem ele era para que pudesse abrir uma conta em um banco e guardar a considerável quantia que havia ganhado no jogo. Além disso, era necessária umacertidão de nascimento para que Mattia casasse com Adriana, filha do dono da pensão onde Mattia vivia em Roma. Após viver nas sombras durante um bom tempo, o desiludido e derrotado bibliotecário forja o suicídio de Adriano Meis e retorna à antiga cidadezinha, onde descobre que o tinham matado realmente. Não havia mais lugar para ele, a esposa estava casada com outro e a vida seguira seu curso suavemente, não restando outra possibilidade a Mattia além de levar flores à sepultura que trazia o seu nome, mas que abrigava um pobre estranho, cujo corpo jamais fora reclamado por alguém.

Levei ao túmulo a coroa de flores que prometera e, de vez em quando, vou lá, ver-me morto e enterrado. Algum curioso me segue, de longe; depois, na volta, reúne-se a mim, sorri e - considerando minha condição - pergunta-me: - Mas, afinal de contas, pode-se saber quem é o senhor?  
Encolho os ombros, entrefecho os olhos e respondo:  
- Ora, meu caro... Eu sou o falecido Mattia Pascal! (PIRANDELLO, 1981, p. 312).

---

<sup>3</sup> “Não sei perceber o efeito que fui capaz de provocar nos leitores pacientes e viciados de apêndices jornalísticos; certo, cenas dramáticas não faltam nesse romance, embora o drama se desenvolva mais no íntimo das personagens; mas duvido enfaticamente que, em uma leitura forçadamente esporádica, seja possível alertar-se para a parte mais original da obra: parte escrupulosamente escondida sob a representação absolutamente objetiva dos casos e das pessoas; o fundamento essencialmente *umoristico* do romance” (tradução nossa).

Durante o entrecho, Mattia Pascal se debate contra a própria sombra, Adriano Meis, uma espécie de fantasma que o aterroriza e que não o deixa esquecer quem ele realmente era: um morto para a vida e um vivo para morte. A duplicação das personalidades de Mattia Pascal, seu eterno desajuste existencial e o teor tragicômico de um vivo que leva flores à própria sepultura conferiram a *Il fu Mattia Pascal* o posto de primeiro romance *umoristico* de Pirandello. Ademais, Mattia foi considerado o primeiro protagonista pirandelliano atormentado pelo demônio da reflexão crítica, uma das bases do *umorismo*. O que vemos em *O falecido Mattia Pascal*, grosso modo, é a luta entre a convenção (Mattia precisava de um registro civil) e a existência verdadeira. Quem somos além dos registros que nos enquadram e classificam? Ninguém. Mattia foi absorvido por esta dualidade: de um lado, a vida plena de aventuras e amores; de outro, a necessidade de um papel que trouxesse registrado o seu nome, documento sem o qual seria impossível seguir adiante. A duplicidade de sentidos e possibilidades, aliada à constante reflexão crítica, é uma das bases do *umorismo* e representa uma das linhas interpretativas tanto para *O falecido Mattia Pascal* quanto para *A esclusa*.

É possível acrescentar que Pirandello explora duas formas de duplicação em seus textos: uma mais formal e temática, e outra subjetiva. Em relação ao primeiro caso, o *doppio* ocorre por meio de personagens que contrastam umas com as outras (como os dois professores colegas de Marta); personagens que se espelham (o senhor Ajala e o senhor Pentágora); e personagens que adquirem outra(s) personalidade(s), como é o caso de Mattia Pascal. Sobre o aspecto subjetivo da duplicidade, citamos o jogo de perspectivas presente em boa parte das obras de Pirandello, técnica narrativa que desconstrói a ideia de realidade como algo absoluto e dos “fatos” como inexoráveis ou inquestionáveis. Para exemplificar, lembremos da discordância entre as perspectivas de Marta Ajala e seu esposo Roque Pentágora sobre a mesma carta, sobre um mesmo “fato”.

Em *A esclusa* Pirandello elabora, por intermédio de um discurso indireto livre da protagonista, uma interpretação do “fato” que vai de encontro à perspectiva verista, baseada na objetividade no texto narrativo:

Vedeva addensarsi, concretarsi intorno a lei una sorte iniqua, ch'era ombra prima, vana ombra, nebbia che con un soffio si sarebbe potuta disperdere: diventava macigno e la schiacciava, schiacciava la casa, tutto; e lei non poteva più far nulla contro di essa. Il fatto. C'era un FATTO. Qualcosa ch'ella non poteva più rimuovere; enorme per tutti, per lei stessa enorme, che pur lo sentiva nella propria coscienza inconsistente, ombra, nebbia, divenuta macigno: e il padre che avrebbe potuto scrollarlo con fiero disprezzo, se n'era lasciato invece schiacciare per il primo. Era forse un'altra, lei, dopo

quel FATTO? Era la stessa, si sentiva la stessa; tanto che non le pareva vero, spesso, che la sciagura fosse avvenuta. Ma s'impetiva anche lei, ora, cominciava a non poter sentire più nulla: non cordoglio per la morte del padre, non pietà per la madre né per la sorella, né amicizia per Anna Veronica: nulla, nulla!<sup>4</sup> (PIRANDELLO, 1987, p. 55-56).

Nesse trecho, o “fato” - o adultério – perde a objetividade e a incontestabilidade que deveriam caracterizá-lo por não ser verdadeiro. No momento em que uma falsa traição (ou um relacionamento “epistolar”) se transforma em fato irrevogável, as certezas veristas em relação àquilo que é real perdem o sentido. O “fato” se transforma em paradoxo, pois não é verdadeiro. Todavia, a interpretação equivocada do “fato” tem um poder avassalador sobre a vida de Marta Ajala, condenada apesar da inocência. O engano, que poderia ter sido esclarecido no início, adquire tamanha magnitude que se torna um “fato” na visão de Roque, do pai de Marta e de toda a sociedade, contra o qual a protagonista não podia lutar.

Ademais, o excerto mostra o profundo desconforto de Marta diante de uma situação ainda não resolvida internamente. Era a mesma depois do “fato”? - questiona-se. Sim é a resposta imediata. Todavia, algo havia se transformado dentro dela e a impedia de manter a postura costumeira em relação às pessoas. Sua personalidade, como afirma Angelo Pupino, “estava perplexa” (PUPINO, 2008, p. 78) diante daquela situação. A perplexidade, aliás, é própria do *umorista*, como escreve o próprio Pirandello em seu ensaio: “[...] é próprio do humorista, pela atividade especial que nele assume a reflexão – gerando o sentimento do contrário – o não saber mais de que parte ficar, a perplexidade, o estado irresoluto da consciência”(PIRANDELLO, 2009, p. 164). Nesse sentido, a dúvida de Marta Ajala acerca dos próprios sentimentos e o consecutivo espanto em função disso é uma dos elementos que caracterizam a atividade reflexiva *umoristica* que divide e paralisa a personagem. No caso de Marta, suas lutas internas e externas não são resolvidas de maneira favorável, configurando-se como um contínuo andar em círculos que a levará, talvez, ao mesmo ponto de partida: o infeliz casamento com Roque Pentágora.

---

<sup>4</sup> Via se condensar, se materializar em torno dela um destino injusto, que era sombra antes, sombra vã, névoa que com um sopro se poderia dispersar: tornava-se pedra e a esmagava, esmagava a sua casa, tudo; e ela não podia mais fazer nada contra isso. O fato. Havia um FATO. Alguma coisa que ela não podia mais remover; enorme para todos, enorme para ela mesma; enquanto ela o sentia na própria consciência inconsistente, sombra, nevoeiro, tornou-se rocha: e o pai que poderia ter se livrado dele com desprezo, pelo contrário, foi o primeiro a esmagá-la. Era talvez outra, ela, depois daquele FATO? Era a mesma, se sentia a mesma; tanto que não parecia verdade, muitas vezes, que a catástrofe tivesse acontecido. Mas se petrificava, também ela, agora, começava a não lamentar a morte do pai, nenhuma piedade pela mãe nem pela irmã, nem amizade por Anna Verônica: nada, nada! (tradução nossa).

Segundo Angelo Pupino (2008, p. 76), em *A excluído* “fato” perde a objetividade por assumir aparências relativas de acordo com os pontos de vista que se multiplicam e se sobrepõem. Havia dois caminhos a serem trilhados: ou o “fato” poderia transformar-se em sombra, devido a sua insustentabilidade, ou agigantar-se a ponto de destruir a vida da família da protagonista. Entretanto, apesar da inconsistência, o “fato” era verdadeiro aos olhos dos acusadores de Marta Ajala. Usando outros termos, no romance mais verista de Pirandello, o enredo se constrói sobre um “fato” que não era, na verdade, um “fato”, mas um olhar em perspectiva sobre um determinado acontecimento. Destarte, a duplicação (ou multiplicação) de sentidos mostra a disposição do autor em explorar o teor *umorístico* escondido por trás de uma situação patética que poderia ter sido facilmente esclarecida.

O fato de Marta ter sido expulsa quando era inocente e perdoada quando culpada já constitui um quadro *umorístico*, corroborado por outros componentes evidentemente *umorísticos* presentes no romance, como a velhice, o riso, a feiúra e a loucura. A personagem do professor Mateus Falconi, colega de Marta, e a breve alusão a seu círculo familiar desempenham um papel fundamental para o entendimento daquilo que Pirandello considerava a chave-mestra de sua poética: a atividade reflexiva.

Era esse Falconi de uma feiúra monstruosa e dela, mais que consciência, tinha ele próprio horror. Sempre taciturno, andava de olhos baixos, como receoso de verificar nos olhos dos outros a má impressão que o seu repugnante físico produzia. [...] Para cúmulo de desgraça era aleijado dos pés, que tinha tortos, metidos em sapatos ortopédicos especiais para tal deformação (PIRANDELLO, 1986, p. 134).

Além da aparência, Falconi ainda tinha um temperamento grosseiro e ofendido que conferia a ele um ar quase animalesco. Todavia, quando Pirandello descreve a casa e a família dessa pobre criatura, o olhar sobre ele se modifica. O professor de desenho fora criado pela mãe e uma tia, duas velhas broncas e patetas, numa casa imensa e bolorenta, cheia de antiguidades sem valor amontoadas umas por cima das outras. Após a morte dos respectivos maridos, as duas senhoras resolveram morar juntas e carregaram consigo desde mesinhas, cadeiras, arcas, armários, uma parafernália de coisas inúteis das quais nenhuma delas abria mão. As duas senhoras caducas construíram, para si, um mundo fictício que fazia rir a toda a vizinhança:

Claro que nenhuma delas queria morrer, ah! Isso nunca! E vai dia, vem dia, faziam-se vestir e enfeitar, pelas vizinhas acomodadas, com os vestidos antigos, dos seus bons tempos de outrora. E as vizinhas escolhiam, de

propósito, os mais tufados, os mais antigos e que mais berrantes ficassem com a velhice das duas pobres tresloucadas. E já que os corpinhos, agora, estavam compridões e largos, tratavam de neste fazer, com alfinetes, umas pregas, naquele, com fitas, uns tufos; e os amaneiravam com flores artificiais, folhas de hera ou de hortaliça, nas cabeleiras postiças, passando-lhes, nos rostos, vermelhão, besuntando bem os molares com polpa rubra de uva selvagem. – Isso, isso, assim! Agora é que a senhora está mesmo uma meninota de quatorze anos (PIRANDELLO, 1986, p. 152-153).

A mãe de Falconi, que não o reconhecia como filho em função de seu abalo mental, ordenava que ele endireitasse os pés, constringendo mais ainda o pobre aleijado que, submisso, fazia esforços, sacudia os tornozelos, quase caía na tentativa de endireitar-se, enquanto a velha ria. O retrato da família de Falconi, portanto, é um exemplo significativo do “sentimento do contrário” explorado por Pirandello em *L’Umorismo*: o aspecto grotesco do pobre aleijado, o riso desconcertante da mãe e a loucura das duas velhas caducas alteram, no leitor, a concepção do riso como algo divertido, transformando-o em amargura e comiseração.

Marguerita Ganeri assinala o evidente *umorismo* na metáfora dos “chifres”, presente até mesmo no sobrenome grego dos Pentágora, traduzível como *cinque corna* (GANERI, 2001, p. 27). Seguindo a articulação da trama, depois da descoberta da correspondência entre a esposa e Alvingnani, Roque, destruído e revoltado, retorna à casa do pai. O senhor Antônio Pentágora permanecia imperturbável com a notícia, pois sempre fora convicto de que “os chifres” eram a cruz, o calvário e o destino de sua família: “Fez uns chifres com os dedos, mexendo com as mãos no ar perto da testa. - Olhe, espie, está vendo? Isto é o nosso emblema de família! Não há por onde fugir” (PIRANDELLO, 1986, p. 19). Ao assistir a cena, Nicolino, o irmão mais novo, ri, sendo imediatamente repreendido pelo pai: “Pateta! Está a rir de quê? [...] É destino! Cada um tem que carregar a sua cruz! A nossa é esta. [...] E tornou a armar os dedos sobre a testa [...]”(PIRANDELLO, 1986, p. 19).

O tema do riso, constante em todo o romance, vai desde um sorriso ingênuo (como o de Nicolino) até a risada sarcástica e maldosa da mãe do professor Falconi ao ver que o rapaz não conseguia endireitar-se sobre os próprios pés. O riso, portanto, acompanha a loucura em alguns episódios de *A excluída*, produzindo um efeito *umorístico* perfeito que modifica a estrutura tradicional romanesca centrada no eu coerente, substituindo-a pela dinâmica multiplicação das perspectivas que envolvem a personagem (aparentemente risível) fragmentada e os enredos.

De acordo com Ganeri (2001, p. 28), nos romances, nas peças e nas novelas de Pirandello a crise da subjetividade vem exteriorizada por intermédio da encenação do

falimento do *eue* da ocorrência da confissão existencial das personagens. Mesmo em um romance de construção aparentemente tradicional como *A excluída*, narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, é perceptível a voz da personagem em crise consigo mesma e com a sociedade que a aprisiona e delimita. A figura de Roque Pentágora, sujeito rico, mas rude e pouco esclarecido, é uma dessas personagens *umorísticas*, nos termos de Pirandello, cindidas entre os preceitos morais de sua época e o amor pela esposa supostamente adúltera.

Após a separação, Roque jamais teve paz, envolveu-se com mulheres de má fama, desperdiçou dinheiro, até o momento em que resolveu refazer o casamento e ir ao encontro de Marta, postura considerada vergonhosa para um homem naquela época. Suspenso entre o dever de obediência ao pai e a vontade de romper com as correntes conservadoras de seu tempo, Roque Pentágora é uma personagem nascida em um período de mudanças de costumes que representa, juntamente com Marta Ajala, o primeiro protagonista pirandelliano do contraste entre gerações estabelecido no final do século XIX. A inadequação dos jovens aos valores dos mais velhos, especialmente depois da experiência do *risorgimento*<sup>5</sup>, é um dos temas da literatura italiana nas últimas décadas do século XIX que não passa despercebido na produção de Pirandello. O exemplo mais convincente desse desajuste é Marta Ajala que, dentro desse contexto, se configura como uma personagem/sintoma do espírito da época. Inadaptada em função da consciência da própria inteligência e, ao mesmo tempo, ciente da posição subalterna da mulher, a protagonista de *A excluída* não consegue amar os homens que a circundam porque nenhum é capaz de ultrapassar completamente as barreiras de gênero constituídas durante séculos. Nem mesmo ela consegue fugir das socialmente consolidadas distinções de papéis entre homens e mulheres recorrendo, em um momento de desespero por não conseguir emprego, à ajuda de Gregório Alvignani. A submissão feminina, portanto, é marcante em *A excluída*, apesar do espírito crítico da protagonista. Essa duplicidade entre o desejo de libertação e a sujeição feminina são uma constante no romance e também ratificam a ideia do *doppio* que circunda boa parte das obras de Pirandello.

Sobre o *umorismo* em Roque Pentágora, cabe assinalar que essa personagem provoca, no leitor, sentimentos que se transformam a partir da reflexão crítica sobre seus atos. Ora odioso, ora digno de pena, o marido de Marta Ajala era, na verdade, fruto da educação equivocada recebida do pai, herança que fora decisiva no momento em que o jovem, ao

---

<sup>5</sup> Movimento cultural, político e social do início do século XIX que buscava a unidade da Itália, dividida em territórios sob o poder de algumas famílias tradicionais italianas e algumas potências estrangeiras, como a Áustria e a França.

deparar-se com uma situação inesperada, precisou deliberar sobre o futuro do próprio casamento. A escolha foi seguir os conselhos do senhor Antônio Pentágora, sujeito grosseiro que acreditava que o papel das mulheres era enganar os homens. O *umorismo*, em Roque, está no fato de que, inicialmente, a personagem desperta um sentimento de raiva em função de sua atitude autoritária em relação à esposa. Entretanto, com o decorrer da narrativa, damos conta de que a personagem é uma vítima das próprias convicções, equivocadas pela influência familiar. Roque ama a esposa, sofre pela separação, quer tê-la junto de si, sentimentos que contrastam com a decisão de expulsá-la. O que há por trás da aspereza de Roque é um sujeito fragilizado e apaixonado que, no final, se rende ao amor, mesmo ciente de que Marta havia, de fato, se tornado amante de Alvignani. É incongruente, portanto, o comportamento dessa personagem que condena uma inocente e acolhe uma culpada.

Em *L'Esclusa*, a distância entre os verdadeiros sentimentos e as atitudes das personagens confere ao romance um caráter paradoxal e contraditório, levando-se em conta que o enredo se constrói sobre um fato que não era um fato e sobre um amor que nunca foi amor: Marta Ajala nunca amou Alvignani, tampouco amou o marido. Todavia, a trajetória dessa personagem, suas ações e as decisões tomadas por ela contrariam seus reais desejos, estratégia narrativa *umoristica* em todos os sentidos. Para esclarecer o ponto, retomemos o trecho: Marta Ajala é casada e troca cartas com outro homem, todavia não nutre nenhum sentimento romântico em relação a ele; Roque Pentágora expulsa a esposa de casa, mas sofre profundamente com a separação, motivada pela influência familiar e pelos padrões morais dominantes na época; Marta se torna amante de Alvignani, mas não o ama. O que há do *umorismo* pirandelliano nesses episódios? O fato de que há sempre algo por trás daquilo que se vê e a constatação de que é impossível, com uma mirada superficial, conhecer os porquês das atitudes do ser humano, repletas de pontos obscuros e razões desconhecidas.

Seguindo o pensamento de Pirandello, é necessário olhar além das máscaras e das aparências. Mesmo assim, a verdade (sempre questionável para o siciliano) continuará sendo um mistério. O final em aberto de *A excluída* ratifica tal assertiva:

- Marta, eu esqueço tudo! E você, também você, peço-lhe, esqueça tudo! Você é minha! [...] Então, já não me quer bem?  
 - Não se trata disso, não! Consegui eu dizer, por entre soluços [...] – Mas já não é mais possível, acredite-me [...]  
 -Por quê? Então o ama ainda?[...]  
 -Não, Roque, não! Não o amei, nunca!  
 E rompeu em novos soluços que tentava em vão reprimir. [...] Abandonou-se nos braços dele que, instintivamente, a acolheu, apertando-a. [...] Foi então

que pôde [...] dar com os olhos no semblante descoberto da mãe, lá no seu leito mortuário, entre as quatro tochas. Foi como se a morta o estivesse fixando de lá. [...]

- Olhe para minha mãe... Está vendo?... Eu perdôo... Euperdôo... Fique, fique aqui. Vamos velá-la juntos... (PIRANDELLO, 1986, p.. 226-227).

Pode-se concluir, a partir do excerto, que haverá uma reconciliação definitiva? Marta Ajala aceitará retornar à casa do marido? Conseguirá esquecer tudo que passou? Se tomarmos por base o texto, exclusivamente, veremos que *A excluída* termina com um pedido de Roque. Todavia, a resposta de Marta fica a cargo do leitor, pois Pirandello não responde por ela. Um final consolador com a restauração perfeita da unidade familiar não parece plausível no caso de *A excluída*, romance escrito por um autor obstinado contra a regularidade narrativa e os finais esperados e felizes que acalentavam o ansioso e superficial público burguês. Não obstante, nem mesmo a alternativa contrária está explícita nas últimas linhas do romance, que termina no vazio ou na ausência de respostas. Que cada leitor determine, portanto, os destinos de Marta Ajala e Roque Pentágora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GANERI, Marguerita. *Pirandello romanziere*. Catanzaro: Rubbettino Editore, 2001.
- PATRIZI, Giorgio. *Prose contro il romanzo. Antiromanzo e metanarrativa nel Novecento italiano*. Napoli: Liguori Editore, 1996.
- PIRANDELLO, Luigi. *A excluída*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Abril Cultural, 1986.
- \_\_\_\_\_. *L'Esclusa*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1987.
- \_\_\_\_\_. *L'Esclusa*. Torino: Einaudi, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Pirandello: do teatro no teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Um, nenhum e cem mil*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- PUPINO, Angelo. *Pirandello o l'arte della dissonanza*. Roma: Salerno Editrice, 2008.